



Citation: AAVV (2018) Note & Recensioni. *Aisthesis* 11(1): 207-217. doi: 10.13128/Aisthesis-23284

Copyright: © 2018 Author. This is an open access, peer-reviewed article published by Firenze University Press (<http://www.fupress.com/aisthesis>) and distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

Data Availability Statement: All relevant data are within the paper and its Supporting Information files.

Competing Interests: The authors have declared that no competing interests exist.

Note & Recensioni

Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin, Audrey Moutat (éds.), *Les plis du visuel. Réflexivité et énonciation dans l'image*, Lambert-Lucas, Limoges, 2017, pp. 270.
(par Cédric Honba Honba)

Du point de vue sémiotique, la question de l'énonciation est fondamentale, en même temps qu'elle suscite de nombreux débats épistémologiques et des prises de position méthodologiques au sein de la discipline. En principe, l'énonciation est définie de deux manières. Soit, l'actualisation dans un discours d'une compétence linguistique. Soit, les traces ou les marques du caractère intersubjectif de l'énonciation, qui sont rendues matériellement dans les discours, et qui se rapportent à un acte de langage. Dans le cadre du visuel, on a montré que l'analyse sémiotique est un instrument permettant de décrire les points de vue depuis lesquels une image a été produite et dont elle garde des marques ou traces de l'énonciation. Cet instrument permet aussi d'examiner les manières dont les valeurs ainsi que les idéologies sont proposées à l'observateur, au moyen de signes visuels.

Les plis du visuel propose un parcours théorique de la sémiotique visuelle, en prenant acte des innovations technologiques et médiatiques qui sont actuellement à l'origine de nouvelles formes d'image. Cet ouvrage collectif rassemble plusieurs interrogations concernant le problème de l'énonciation visuelle, problème auquel les auteurs apportent des solutions, en suivant trois thématiques: 1) les pratiques médiatiques audiovisuelles et leurs relations avec l'énonciation, d'un point de vue théorique et formel, 2) la relation entre l'énonciation et la perception, 3) les caractéristiques de l'énonciation, en tant que métalangage.

La première partie concerne l'application de la théorie de l'énonciation au discours audiovisuel. Jacques Fontanille et Juan Alberto Conde rappellent d'abord qu'il faut examiner la relation entre l'énonciation et les expériences corporelles, si l'on veut mettre en rapport les sciences du langage avec l'analyse des médias et des dispositifs audiovisuels. Selon eux, ce rapport est compréhensible dans les cadres théoriques de la sémiotique du corps et des pratiques de la vision.

Mais peut-on utiliser la même théorie de l'énonciation pour différents langages? En remarquant un appareil formel de l'énonciation différent de celui des embrayeurs du langage verbal, Claudio Paolucci affirme qu'il n'y a pas de correspondance entre les embrayeurs linguistiques et les positions énonciatives dans le cadre de l'audiovisuel. L'auteur propose d'étudier un appareil formel de l'énonciation spécifique à l'audiovisuel, dont la dimension pratique participe à la construction des genres et des styles, ainsi qu'il engage un rapport particulier entre le corps et les discours audiovisuels. En reconsidérant la théorie de l'énonciation, ainsi que l'épistémologie proposée par Fontanille dans *Pratiques sémiotiques*, Gian Maria Tore propose de concevoir l'énonciation de l'image cinématographique comme une «pragmatique des images». Comme le rappelle l'auteur, la signification construite par les dispositifs et les procédés audiovisuels reste fondamentalement liée au film en question et au contenu que celui-ci propose. Il faut donc comprendre l'énonciation filmique comme une pratique audiovisuelle en relation avec son (ses) discours, et non pas seulement comme un dispositif technique ou formel qui engloberait toutes les pratiques audiovisuelles.

La seconde partie de l'ouvrage propose d'interroger la relation entre perception et énonciation, notamment par le biais de l'étude de différents médias (peinture, photographie, images numériques, jeu vidéo). D'un point de vue théorique, Jean-François Bordron soutient que l'énonciation contribue à former ce qu'il appelle d'une manière générale «le fait sémiotique». La perception, quant à elle, est l'endroit d'où l'on peut foncièrement distinguer l'énonciation de son résultat: l'énoncé. Pour Bordron, la perception nous confronte à des situations multiples, ainsi qu'elle nous permet de partager l'énonciation et l'énoncé en deux pôles, en deux espaces fusionnés, mais distincts. Celui de l'énoncé serait l'espace d'où l'on peut agir, et l'autre (celui de l'énonciation) serait comme le miroir du premier espace.

Partant du cas de l'image picturale et photographique, Odile Le Guern interroge l'intrication entre visible, vision et image. Pour l'auteure,

le problème qui oppose la vision et l'image peut trouver un élément de réponse dans l'approche phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty – pour lequel le visible est comme une «image potentielle» résultante de l'opération de la vision. De sorte que, s'il y existe une énonciation visuelle potentielle, son objet est le visible et sa visée est l'image. En suivant les analyses de Meyer Schapiro, Anne Beyaert-Geslin montre pour sa part que l'énonciation simule des relations entre des corps et des valeurs en construisant une intersubjectivité textualisée et une intersubjectivité éthique, qui participent ensemble à l'élaboration d'une certaine «forme de vie».

Dans la même veine, en considérant le cas des images interactives de sûreté aérienne, Vivien Lloveria met en rapport la perception avec la capacité des usagers à considérer la rationalité qui guide une pratique sémiotique, tout en prenant en compte des caractéristiques concrètes et propres à la situation en question. En ce qui concerne l'énonciation, il y aurait une forme de réflexivité qui permet de faire le lien entre cette dimension pratique (épisémiotique) et une dimension formelle (métasémiotique). On retrouve encore ce questionnement dans l'article de Fanny Barnabé, consacré au jeu vidéo et aux nouvelles technologies. En suivant la théorie défendue par Jacques Fontanille dans *Corps et sens*, l'auteure aborde le thème de la perception d'après le cas du jeu vidéo *Portal*, et remarque que les nouvelles technologies sont étroitement liées aux appareils (dispositifs techniques et interfaces médiatiques qui organisent le jeu) ainsi qu'au comportement de l'utilisateur, qui tient à la fois une place d'observateur et de joueur, qui participe à l'action observée.

Par ailleurs, l'article de Verónica Estay Stange aborde la question de la perception à travers celle de la représentation du mouvement, en suivant les réflexions de Louis Marin sur la structure temporelle de l'énonciation. En étudiant des chronophotographies de Étienne-Jules Marey, l'auteure remarque que le rapport entre représentation et acte d'énonciation peut être approfondi à travers la fonction d'embrayage (qui permet de comprendre les temps de l'énonciation comme une

création du langage et non pas comme des simulacres du monde représenté). Marion Colas-Blaise remarque, quant à elle, que la théorie de l'énonciation peut être explorée à travers un questionnement sur la perception dans les expériences artistiques contemporaines. Dans son article, l'auteure revient sur ce qui permet de différencier une *marque* d'énonciation d'une *trace* de l'énonciation, et propose de repérer des caractéristiques concernant la réception des pratiques visuelles, en fonction des marques et du «rythme perceptif» qu'engendre l'image ou l'objet d'art.

La dernière partie de l'ouvrage essaye de déterminer les usages métalinguistiques de l'énonciation visuelle, ainsi que l'application du métalangage au domaine du visuel. Sylvie Périneau-Lorenzo tente de dégager les caractéristiques générales du métalangage, en définissant le métalangage comme une opération de traduction. À la suite de l'analyse de divers types d'images, l'auteure remarque que cette fonction du métalangage est la seule qui puisse rendre compte des énoncés non linguistiques. Dans la même veine, Maria Giulia Dondero rappelle que, d'après Fontanille, on peut comprendre l'énonciation comme un métalangage descriptif, car elle affirme une opération qui manifeste, code et rend sensible les discours. Ceci amène Dondero à interroger les délimitations qui existent entre une réflexivité critique et un métalangage; au point de questionner à nouveaux frais la possibilité de définir le langage visuel, voire une grammaire visuelle, ainsi que de considérer l'intertextualité et les statuts des images comme des niveaux d'interfaces pour le domaine visuel.

D'un autre côté, en suivant la perspective de Benveniste, Audrey Moutat reconsidère le processus d'énonciation à partir de l'instance énonçante, et revient ainsi sur la question du dispositif de l'énonciation visuelle. Elle propose en outre d'envisager le métalangage comme «universel», englobant différents métalangages particuliers, parce qu'il concernerait un niveau épistémologique plus général que celui des sémiotiques linguistiques ou non linguistiques. Pour comprendre le visuel comme un métalangage, la discipline sémiotique propose un travail de réflexion dont l'objectif

principal serait de mettre en rapport l'énonciation visuelle avec l'ensemble de référence d'une culture donnée (la sémiosphère) ainsi que les systèmes sémiotiques qui la composent. À ce propos, Pierluigi Basso Fossali remarque enfin, si l'énonciation visuelle peut tenir un rôle métalinguistique, elle le peut d'abord aux frontières de la discipline sémiotique. Le principal avantage de ce type particulier d'énonciation est sans doute qu'il n'est pas réductible soit à une logique interne (propre au visuel) ou externe (propre à la langue) et qu'il faut donc toujours conserver sur elle un point de vue hétéroclite et complexe.

Pour conclure, on peut donc défendre qu'il existe une dimension réflexive propre à l'image et à l'énonciation visuelle. Mais cette dimension ne peut se restreindre à la simple théorisation d'un langage-objet (un système formel correspondant au cas visuel), parce qu'on perdrait alors une autre dimension fondamentale au visuel et à l'image: celle de leur appartenance à des pratiques socio-culturelles, qui engagent toujours un renouvellement du corps et de la sensibilité de l'observateur. L'élaboration d'un métalangage universel, englobant les particularités de divers types d'énonciation, nécessite d'approfondir encore ce questionnement sur l'image: quelles sont les finalités d'un métalangage appliqué à l'énonciation visuelle? Comment ce métalangage est-il construit, et dans quelle mesure dépend-il du métalangage et des règles linguistiques? Ce métalangage doit-il partager la même substance de l'expression que l'objet décrit? En proposant un ensemble cohérent de réflexions et de concept, *Les plis du visuel* permet d'élucider plusieurs problématiques concernant l'énonciation visuelle, selon leur relation avec des contextes médiatiques différents.

Table des Matières:

Préface: Énonciation restreinte, énonciation généralisée (Jean-Marie Klinkenberg); Introduction (Maria Giulia Dondero, Anne Beyaert-Geslin, Audrey Moutat); Première partie. Énonciation et pratiques de l'audiovisuel: *Corps, énonciation et dispositifs audio-visuels* (Jacques Fontanille,

Alberto Condé Adana); *Prothèses de la subjectivité. L'appareil formel de l'énonciation dans l'audio-visuel* (Claudio Paolucci); *Pour une pragmatique des images* (Gian Maria Tore); Deuxième partie. Énonciation et perception. Cas de la peinture, de la photographie et du numérique: *Questions de sémiotique visuelle. Énonciation énoncée et expérience de l'œuvre d'art* (Marion Colas-Blaise); *L'énonciation visuelle, une théorie pour le portrait* (Anne Beyaert-Geslin); Énonciation visuelle et énonciation textuelle, picturale ou photographique (Odile Le Guern); *L'énonciation et ses miroirs* (Jean-François Bordron); Énonciation cinématique et seuils d'iconicité (Verónica Estay Stange); *L'énonciation vidéoludique : analyse du jeu Portal* (Fanny Barnabé); *Interactivité de l'image et négociation du point de vue. Quelques distinctions dans la schématisation épisémiotique* (Vivien Lloveria); Troisième partie. Énonciation et métalangage visuel: *L'énonciation visuelle entre réflexivité et métalangage* (Maria Giulia Dondero); *Le système énonciatif à l'épreuve du champ visuel* (Audrey Moutat); *Usages métalinguistiques de l'énonciation visuelle et audio-visuelle : substitutions analogiques ou opérations langagières?* (Sylvie Périneau-Lorenzo); *Le visuel et ses tentations métalinguistiques : un essai exploratoire* (Pierluigi Basso Fossali).

Maria Giulia Dondero est maître de recherches du Fonds National de la Recherche Scientifique, attachée au Centre de Sémiotique et Rhétorique de l'université de Liège. Ses travaux portent sur les statuts de l'image photographique et à leurs relations avec la stabilisation contemporaine des genres visuels par rapport à la tradition picturale.

Anne Beyaert-Geslin est Professeur des universités en sciences de l'information et de la communication (sémiotique). Elle dirige du laboratoire Médiations, Informations, Communication, Arts (MICA) à l'université de Bordeaux-Montaigne, où elle poursuit ses travaux concernant la sémiotique de l'image, ainsi que sur les thèmes de la sensorialité, du design et des médias.

Audrey Moutat est maître de conférences à l'Université de Limoges. Chercheure au Centre de Recherches Sémiotiques (CeRes), elle pour-

suit des travaux sur la sémiotique de la perception et notamment sur l'énonciation sensible et les reconfigurations discursives de la sémiologie perceptive dans les discours sensibles (textes, photographies, peinture).

Sthéphane Symons, *More Than Life. Georg Simmel and Walter Benjamin on Art*, Northwestern University Press, Evanston (Illinois), 2017, pp. XIII+223.

(di Michele Gardini)

More Than Life è un recente studio sul problema estetico in Simmel e Benjamin che merita di essere segnalato e recensito per la competenza specifica del suo autore, la pertinenza e fecondità della sua ipotesi interpretativa, infine la chiarezza con la quale dipana matasse filosofiche e linguistiche di per sé piuttosto aggrovigliate. Il titolo – “più che vita”, in italiano – fa abilmente leva sul carattere equivoco di un'espressione che cambia quasi polarmente di significato a seconda del contesto filosofico nel quale viene calata. Non v'è dubbio, da un lato, che la lettura delle pagine simmeliane e benjaminiane restituisca *prima facie* la sensazione di una consistente affinità metodica tra i rispettivi pensieri, rinvenibile innanzitutto nella lettura in filigrana dei fenomeni storici, nell'acutissima sensibilità per il dettaglio microscopico e comunque inappariscenza. L'“impressionismo” e il *bricolage* che furono imputati al modo di procedere di Simmel potrebbero, in questa chiave, estendersi anche all'attitudine filosofica di Benjamin: le pagine di entrambi sono popolate di poveri, *blasé*, *cocottes*, ma anche anse di vasi, libri per bambini, ritagli di quotidiani sui quali, peraltro, essi stessi amavano scrivere, quasi consegnando all'effimero pensieri tra i loro più profondi e radicali. Eppure questo “più che vita”, quest'eccesso che il fiume della vita sembra abbandonare ai margini del proprio scorrere, assume un significato sensibilmente diverso nei due casi, che solo un'aberrazione ottica iniziale induce a ritenere omogenei.

Più che vita è per Simmel innanzitutto la *forma* che la vita genera come propria eccedenza,

come altro da sé che tuttavia ricade necessariamente in sé e nella sua naturale dinamica, almeno fino a quando l'irrigidimento del *coté* formale non si ritorce contro la sua matrice vitale soffocandola e congelandone l'originaria fluidità. Scrive Symons con pertinenza che l'«identificazione acritica con idee e valori giunti in verità alla sclerosi e all'obsolescenza (forme senza vita) è perciò un sintomo della modernità tanto quanto l'incapacità di sperimentare qualunque idea o valore come significativo per la nostra propria esistenza» (p. 7). È qui colto in forma sintomale un punto di particolare importanza nell'interpretazione del Simmel filosofo e sociologo della modernità. La modernità è una particolare epoca storica che sovrappone sotto ogni prospettiva gli opposti senza unificarli: assolutismo e relativismo valoriali, fideismo e scetticismo, omologazione e unicità, in fondo anche vita e forma divengono la stessa cosa senza più mediarsi in una naturale dialettica di espansione e contrazione, eccedenza e ripresa. Essa – frammentando per troppa unificazione o unificando per troppa frammentazione – denuncia tuttavia la corruzione o aberrazione di uno schema ontologico e di un rapporto biunivoco che Simmel sembra per altri versi ritenere “naturale”. Symons riassume così questa tensione tra universalità ontologica e contestualizzazione storica operante nel pensiero simmeliano: «Mentre Simmel aderisce alla concezione bergsoniana per cui l'identità individuale è inseparabile dall'unità dinamica o dal “continuo divenire” che costruisce l'intimità di un sé, la fascinazione subita dalla società moderna lo pone di fronte a forme contemporanee di frammentazione sociale e psicologica» (p. 25).

Per Benjamin, che al pari di Simmel fa della contemporaneità il suo tema elettivo, “più che vita” significa tuttavia qualcosa di profondamente diverso, e in verità opposto. «Ciò che, semmai, è davvero significativo», secondo l'interpretazione di Symons, «si crede sia carico di un'assolutezza e autonomia che non possono venire ripresi da una complessiva continuità di vita. Per questa ragione, in luoghi cruciali dell'opera di Benjamin, le categorie di significato ed espressione si trasferiscono nelle categorie di *giustizia, verità e*

inespressivo» (p. 7). La vita non è più situata da Benjamin in opposizione e congiunzione dialettica con le forme storiche della cultura. Vita, natura, storia, cultura come ci è dato conoscerle restano tutte omologate e inglobate in una dimensione di ripetizione ossessiva e decadimento luttuoso che attendono ancora da un'alterità irriducibile la loro giustizia e verità. «Nei libri dedicati tanto al *Dramma barocco* quanto ai *Passages*», scrive ancora Symons, «Benjamin sottolinea che il presentarsi dell'“origine” non include affatto, come Simmel affermerebbe, il recupero di una totalità naturale e dinamica, ma la forza di redenzione e interruzione propria della frammentazione» (p. 18). L'ecedenza della vita non è allora la sua espressione e il suo significato, come accadeva nel pensiero di Simmel, ma la sua giustificazione, la verità che irrompe attraverso la rottura della sua continuità, l'effetto traumatico dell'incontro con ciò che non è né appariscente né significativo. Se il “più” è da un lato questione di *significato espressivo*, dall'altro è piuttosto *costruzione inespressiva*. Riconosciamo facilmente in queste opposizioni quella capitale, per Benjamin almeno, tra paganesimo simbolico ed ebraismo allegorico. Symons aggiunge ancora che «Benjamin non è disposto ad associare la capacità della vita di ripristinare la propria continuità con il presentarsi del significato. Nella sua opera, il momento del riprendersi della vita indica la netta *antitesi* del presentarsi del significato, ovvero l'apparenza (*Schein*)» (p. 13). Anche nella sua bellezza, lo *Schein* benjaminiano conserva sempre qualcosa di stregato e barbarico, che giustizia e verità – nel senso aniconico ebraico – devono squarciare e penetrare, riconfigurare e – a proprio modo – redimere e “salvare”.

I temi filosofici fondamentali di questo lavoro sono tutti orchestrati nella densa e notevole Introduzione. Le due parti successive ne mettono alla prova l'ipotesi interpretativa percorrendo in modo molto suggestivo luoghi esemplari della riflessione estetica dei due autori. Che si tratti del concetto universale di umanità che in Michelangelo tenta di calarsi con un urto drammatico nel flusso vitale, isolando le sue figure in una tragicità muta e votata al fallimento, o dell'esistenza particolare

delle figure di Rembrandt, che nell'incompiutezza dell'espressione e dello stesso segno pittorico accennano a una vita ancora in divenire e a una configurazione aperta al possibile, si tratta sempre di equilibri – per quanto precari – attraverso i quali la vita e la forma cercano di compenetrarsi e di svolgere, riprendendosi reciprocamente, le diverse possibilità della propria dialettica. Nella scultura di Rodin e nei suoi campi dinamici né universali né particolari, ma semmai generali, Simmel si dimostra infine tentato da un paradigma estetico piuttosto arrischiato per un pensatore della moderna frammentazione, quello dell'atemporalità o eternità della creazione artistica: «Nella concezione di Simmel, Rodin “ha scoperto in linea di principio l'atemporalità *artistica* del puro movimento”» (p. 80).

In direzione opposta si muovono naturalmente l'estetica benjaminiana e gli esempi specifici selezionati da Symons. Se la diagnosi della modernità anche qui resta quella di un vuoto di significato, una “desertificazione” del mondo e uno svuotamento malinconico del soggetto, Symons nota tuttavia che «l'alienazione e l'isolamento dell'individuo non sono mai superati, ma – prendendo a prestito un termine che fu di capitale importanza tanto per Brecht quanto per Benjamin – sono “trasformati funzionalmente” (*umfunktioniert*) in un'inattesa esperienza di verità» (p. 95). Il nichilismo viene dunque «reso produttivo», messo in moto come una macchina che, essa stessa sprovvista di senso e operante su materiali a propria volta insignificanti, è tuttavia in grado di praticare nella monotonia del “sempre già stato” una sezione significativa. Il lutto, in particolare, «esemplifica una forma di attenzione diretta verso un oggetto non a causa di ciò che è immediatamente riconosciuto essere, ma in base al suo essere esperito come riferimento a *qualcos'altro*» (p. 106). La vita non dice continuamente se stessa attraverso la forma, come in una gigantesca e infinitamente reiterata tautologia, ma ogni elemento del paesaggio letterario e metropolitano moderno dice sempre il totalmente altro, scambiando la propria insignificanza per un senso che gli resta alieno. Una lunga sezione dedicata al cinema di Chaplin esemplifica

brillantemente questi assunti, facendo leva – fra l'altro – sui caratteri studiamente “macchinali” della sua recitazione.

Se per Simmel il non-senso vitale può esistere solo nel senso della forma che lo configura, all'opposto per Benjamin il senso deriva da una congiunzione allegorica – dunque accidentale ed essa stessa insignificante nei suoi propri termini – di molteplici fattori tutti qualificati come *unscheinbar*: inappariscenti, ed essi stessi insignificanti. Resta naturalmente aperto il grave problema filosofico, non indagato però dall'autore del saggio, della conciliabilità di questa tesi storico-estetica, di quest'occasionalismo ripetuto anch'esso – va notato – con una certa ossessiva monotonia, con le categorie del marxismo, che per quanto possa venire indebolito e ricontestualizzato fa pur sempre della storia il regno di una connessione sensata e teleologica di eventi, e con questa connessione sta o cade. Come può una composizione insignificante d'insignificanze produrre un significato, se non appellandosi alla mano invisibile di un *deus ex machina* teologico o metafisico, a una «tempesta» che spira però pur sempre «dal paradiso»? L'unica nota di rammarico, terminata la lettura di questo pregevole lavoro, risuona proprio da questo luogo ermeneutico, le cui suggestioni si rincorrono per tutto il saggio senza essere distintamente verbalizzate né tantomeno sviluppate. L'angolazione estetica sembra infatti rivelarci che, nell'opera di condensazione e successiva dissoluzione che la vita opera continuamente sulle sue forme, nel crescere e debordare ogni volta della vita dai limiti nei quali i rapporti storici cercano di costringerla, sembra svelarsi una forma di teleologia della storia, una legalità del suo procedere che accomuna a Marx assai più il conservatore Simmel del comunista Benjamin.

Indice:

List of Figures; Acknowledgements; Abbreviations and Translations; Introduction: *Georg Simmel and Walter Benjamin: “The Incapability of Any Actual Pause”*; Part I: Georg Simmel: 1) *Michelangelo: Life and the Fate of Mankind*; 2) *Rembrandt:*

Re-Producing the Soulful Life of the Sitter as a Portrait; 3) *Auguste Rodin: Reexperiencing One's Deepest Life in the Sphere of Art*; Part II: Walter Benjamin. Introduction: *Walter Benjamin and Georg Simmel: "A Duel That Is the Creative Process Itself"*; 4) *Unscheinbarkeit: "Depersonalization Set in an Incomparable Productive Contest"*; 5) *Charlie Chaplin: "Man Would Not Be the Noblest on Earth if He Were Not Too Noble for It"*; Two Concluding Remarks: *"Always Lagging Half a Step Behind"*; Notes; Bibliography; Index.

Sthéphane Symons è professore associato all'Istituto di Filosofia di Lovanio.

Lisa Giombini, *Musical Ontology. A guide for the perplexed*. Mimesis International, Milano, 2017, pp. 371.

(di Vincenzo Zingaro)

È il caso di dire che l'applicazione dell'argomento «ontologia» alla musica «suoni» in modo strano: base di partenza, difatti, è l'assenza di una teoria condivisa che permetta di descrivere univocamente già cosa sia «musica» e che cosa s'intenda con questo termine. Sebbene sia possibile porre alla base un principio d'intenzionalità produttiva o uditiva (come sostenuto in modo particolarmente chiaro da Andrew Kania [cfr. A. Kania, *Definition*, in Gracyk, T., Kania, A. (eds.) *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, Routledge, New York, 2011, pp. 6-12]), quasi sempre fare riferimento già solo all'ostico termine «Muzak», coniato da George Owen Squier nel 1922 è operazione sufficiente a destabilizzare in modo irreversibile la questione. Trattasi di un esempio di musica che nessuno stenterebbe a definire tale pur difettando di ambo i tipi d'intenzionalità, quella uditiva e – in molti casi – quella compositiva. Ne consegue l'ovvio impaccio nell'individuazione di cosa s'intenda per «opera musicale», al punto da chiedersi se e quanto sia sensato porsi *tout court* il problema, e in questo senso il lavoro di Lisa Giombini, *Musical Ontology. A Guide For The Perplexed*, possiede un duplice valore di provvidenzialità. Come sug-

gerito dal titolo, anzitutto il testo non ha l'obiettivo di superare ogni *impasse* relativa all'argomento. Si propone, piuttosto, di mostrare le principali obiezioni sollevate dalla tradizione filosofica analitica occidentale, questionando anche la stessa condizione inquisitoria (meta-meta-ontologia) e costituendosi di fatto – questo il secondo lato provvidenziale – come il più recente «punto della situazione», pervenuto proprio nel momento di massima imprevedibilità delle trasfigurazioni digitali dell'arte musicale. L'opera s'incardina su una precisa «regola d'ingaggio»: assumere che in sé il tema abbia una propria ragion d'essere e che il medesimo orizzonte sia condiviso con i propri lettori, alla stregua di come la più celebre *Guida*, cui il sottotitolo fa riferimento, non era rivolta a non credenti o atei, bensì a credenti scettici e/o confusi.

L'introduzione è estremamente chiara: *My Favorite Things* in tre versioni (quella mentale richiesta al lettore, quella «originale» rispondente alla partitura di Rodgers/Hammerstein e quella rielaborata da John Coltrane) dispiega tutto il ventaglio dei problemi esaminati: quali siano i «caratteri salienti» di un'opera musicale tali da permetterci di riprodurla mentalmente, cosa resti di una creazione originale nelle sue rivisitazioni, quale sia il ruolo della performance in una forma d'arte intrinsecamente instabile e «intangibile» come quella musicale.

Risulta subito efficace la strategia suggerita da Julian Dodd, consistente non già nel chiedersi come sia possibile costruire ontologie musicali, bensì nell'individuare a quali tra le diverse ontologie filosofiche già esistenti esse possano afferire. In ciò vengono posti tre *desiderata*: ripetibilità (ovvero spiegare in cosa consista la «ripetibilità» di un'opera musicale); udibilità (se ascoltare un lavoro musicale non significhi ascoltarne, in realtà, la performance o se performance e opera siano da intendersi come elementi distinti ascoltati contemporaneamente e non sia perciò impossibile ascoltare l'«opera del compositore»); produzione (è concepibile l'idea di un'opera la cui esistenza non sia artificiale ma «spontanea», priva d'intenti creativi e perciò non «creata» bensì condotta ad emersione?). Sulla scorta

di tali criteri, l'autrice muove dall'idealismo di Croce-Collingwood, secondo cui un qualunque lavoro artistico non esiste che nella mente del proprio ideatore, rendendosi, così, inaccessibile attraverso le proprie concretizzazioni. Le molteplici obiezioni opposte alla teoria ci conducono a quella nominalista, secondo cui l'identificazione di una data opera musicale può avvenire attraverso *particolari* concreti con la conseguente soluzione mereologica del problema, cui fa da contraltare una ben interessante concezione di platonismo bipartito in versioni *hard* e *soft*. Il primo identifica una concezione ontologica secondo cui le opere musicali possono essere intese come oggetti astratti passibili solo di scoperta o selezione da parte del compositore. Tuttavia, il fatto che un'opera musicale possieda una percettibilità che mina le fondamenta della sua presunta universalità e la possibilità di eliminarla dall'esperienza e dalla memoria tramite completa distruzione (anche fisica) di ogni suo elemento, suggeriscono l'opportunità di valutare un percorso alternativo. Qui l'autrice individua due ulteriori obiezioni che, sebbene fondate, non ci sembrano altrettanto pervasive: *creatability condition* e *identity condition*. Benché sia arduo negare che le opere musicali vengano create da qualcuno (o qualcosa), questo non pare comunque un argomento troppo efficace, posto che una "creazione" nel senso di "selezione" tra materiali non è esclusa dal platonismo "forte". Certo, qui l'autrice pone in chiaro quanto ciò confligga con il ruolo del *genio* kantiano e con la realtà di una prassi artistica che fatica a detronizzare il compositore, ma con queste premesse saremmo ancora in grado di sostenere che quanto udiamo sia il precipitato di elementi e combinazioni astrattamente pre-esistenti, ricondotte a esperibilità ma non inventate *ex nihilo*. Quanto alla seconda obiezione, la difficoltà di applicare il principio d'indiscernibilità a due opere che pure avessero molteplici punti d'identità non risulta del tutto insuperabile, a meno di non voler restare forzatamente nei parametri della pura analisi teorica. Qui, però, si riconosce bene che in virtù della premessa di astrattezza, l'argomen-

to in questione apra a una soluzione differente, indicata come *soft platonism*. Le opere musicali resterebbero oggetti astratti ma non più eterni né privi di dimensioni spazio-temporali; al contrario essi verrebbero alla luce nel tempo e grazie all'attività creativa. Nel corso del testo, tuttavia, questa posizione – tra gli altri – di Jerrold Levinson, si rivelerà colpevolmente debole.

Si perviene, con ciò, allo spostamento del focus all'ambito meta-ontologico. L'evidente difficoltà posta da ontologie che, ove possibili, risultano essere comunque regionali indica che il problema-chiave vari in dipendenza dell'area filosofica di riferimento. Ivi le critiche muovono da due "macro" settori: filosofia/metafisica e filosofia della musica. La prevedibile obiezione posta dall'ambito filosofico generale perviene dall'eliminativismo: secondo Ross Cameron, null'altro dovrebbe interessarci di una determinata opera se non la sua struttura sonora astratta, una sua descrizione e la sua istanziazione in un'esecuzione. Non sempre, tuttavia, la parsimonia è efficiente, e in questo caso non tenere in debita considerazione gli "oggetti reali" appare all'autrice un azzardo fuorviante. Si perviene, dunque, all'approccio estetico: la presunta neutralità di una prospettiva ontologica non darebbe conto delle risposte emotive dei fruitori e a tal proposito l'autrice caldeggia una soluzione intermedia, accordandosi con l'idea che alcune investigazioni ontologiche possano essere fuorvianti, ma mostrandosi riluttante a sostenere che le stesse non possano perfezionare l'indagine sul giudizio estetico: questo costituisce il reale "cuore concettuale" della seconda parte del lavoro.

Un ulteriore attacco è inferto dall'approccio storicistico: come si può dare credito a un'ontologia che non contempra la storia di un'opera musicale e i contesti sociologico e politico entro i quali sorge? In questo risulta interessante la posizione di Lydia Goehr il cui scopo non è già quello di individuare cosa sia un'opera musicale, bensì quali siano le condizioni dell'emergenza e della funzione del *concetto di opera* nel contesto della prassi musicale. Al semantismo, invece, che richiama l'attenzione sui significati e sulla struttura semantica

di una determinata opera musicale, si contrappone con una certa facilità un'obiezione ben più grave: il rischio di una deriva relativistica.

La parte conclusiva del lavoro apre, dunque, a una prospettiva ampiamente condivisibile incentrata sul rifiuto di una contrapposizione netta tra realismo e anti-realismo (idealmente ricondotti ai rispettivi due poli, Quine e Carnap) in ragione di un assunto che, a questo punto del lavoro, appare solido: se c'è qualcosa da rigettare, è l'idea stessa di risolvere la questione in una ontologia "monolitica" in grado di descrivere i fenomeni artistici come *integrum*. In seconda analisi risulta fuorviante e inefficace prescindere dagli eventi artistici, dalla *artistic practice* in sé, poiché è nel contesto di tale cornice che diviene possibile non solo pervenire ad un'ontologia descrittiva pregnante di senso, ma soprattutto integrarla con apporti storici e contestuali che ne aumentino le potenzialità indagatorie filosofiche.

Indice:

Foreword (Alessandro Bertinetto); Preface; Acknowledgements; Introduction – *Philosophy and the Sound of Music*; Part I. *What Is Musical Ontology?*; 1. *Idealism in Musical Ontology*; 2. *Nominalism in Musical Ontology*; 3. *Platonism in Musical Ontology*; *Conclusions*; Part II. *Musical Ontology In The Dock*; 4. *Aesthetics and Metaphysics*; 5. *Eliminativism*; 6. *Aestheticism*; 7. *Historicism*; 8. *Semanticism*; 9. *Realism and Anti-Realism: A Misplaced Question?*; 10. *Addendum. Art-Works and Art-Phenomena*; *Conclusions*; *Bibliography*.

Lisa Giombini è dottore di ricerca in Filosofia all'Università di Roma Tre e all'Università della Lorena (Francia). Ha conseguito la qualifica nazionale francese come *Maitre de Conférences* [Professore associato] in Filosofia ed Estetica. Attualmente è ricercatrice post-dottorato presso l'*Institute of Philosophy* della Freie Universität di Berlino come DAAD Postdoctoral Fellow. È co-editrice e traduttrice italiana di *The Imaginary Museum of Musical Works* di Lydia Goehr.

Nota al Congresso Internazionale *Bodies and Cultures: How We Become Ourselves*, 17-18 Maggio 2016, Università degli Studi di Milano.

(di Vincenzo Zingaro)

Nei giorni 17 e 18 maggio 2016 ha avuto luogo, presso il Museo di Storia Naturale e la Sala Napoleonica dell'Università degli Studi di Milano, il convegno internazionale *Bodies and Cultures: How We Become Ourselves*, organizzato dal Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Milano.

Imperneato sul tema dell'omizzazione, il convegno ha posto in dialogo molteplici apporti filosofici, estetici e antropologici con l'intento di elicitarle le dinamiche del "farsi corpo" delle culture. Ne è emerso un quadro di affascinante complessità, tracciato da una metodologia "pneumatica" oscillante tra opposti, dalla preistoria al futuro, dal singolo uomo alla società, dalle attitudini agli atteggiamenti. Per merito del comitato scientifico e organizzativo presieduto da Chiara Cappelletto e Carmine Di Martino, il convegno si è di fatto evoluto in un laboratorio: un vivo confronto tra relatori e il loro ampio uditorio nonché interno ai relatori stessi, affatto avari di mutui riferimenti.

I lavori sono stati aperti dalla *lectio magistralis* di Ian Tattersall dedicata all'origine della moderna cognizione simbolica umana. L'antropologo ha inaugurato la sezione dedicata al tema *Simboli e sapere* precisando il movimento evolutivo non propriamente lineare delle varie specie di *homo* della cui storia siamo al corrente, evidenziando il vantaggio determinato dalla "svolta simbolica". Un'improvvisa accelerazione evolutiva databile intorno alla fine dell'ultima era glaciale (circa diecimila anni fa) dimostra d'essere paradossalmente correlata a un progressivo restringimento della dimensione del volume encefalico: ciò conforta l'idea che lo sviluppo di un tessuto metabolicamente molto dispendioso come quello cerebrale possa aver conosciuto uno *spin* consentito proprio dall'emersione e dal perfezionamento del ragionamento simbolico, in grado di elevare a potenza le capacità cognitive del genere umano. A ulteriore approfondimento di ciò si pone uno degli interventi più

citati nel corso del convegno: quello di Telmo Pievani. Parlare di “sviluppo del ragionamento simbolico” equivale a introdurre sulla scena il tema linguistico, e al filosofo lombardo spetta il compito di questionare l’idea che l’evoluzione umana possa essere stata determinata – persino vincolata – da quella del linguaggio più che da ogni altra tecnologia. Questi approcci sono riassumibili nella contrapposizione fra teorie della discontinuità – brevi *bursts*, picchi rivoluzionari seguiti da lunghi periodi di stabilità – e teorie, potremmo dire, “gradualiste”. Pievani precisa come il linguaggio non possa essere ritenuto l’unico responsabile di un’evoluzione che segue, piuttosto, caratteri ibridi (tra *punctuationism* ed *exaptation*) determinati soprattutto dalla grande varietà di incontri/scontri tra diverse famiglie di umani, ricondotte a un’origine geografica comune ma operanti sulla scorta di un modello di diffusione demico anziché trans-culturale. In questo modo viene restituito valore a numerosi apporti tecnologici che, come vedremo, si estendono lungo un ampio orizzonte descrittivo.

Emerge chiaramente, da qui, uno sguardo diverso sulla figura umana pienamente colto da Ubaldo Fadini e Carmine Di Martino. Il primo parte dalle considerazioni di Donna Haraway sulla “naturale artificialità” dell’uomo onde precisare il costitutivo rapporto antropologico con il non concretamente esistente, ovvero con la fantasia. È questo il *medium* attraverso cui l’essere umano si precisa in *essere tecnico* capace di complicarsi e proiettarsi in un altrove, di superare le contingenze biologiche aderendo, con il proprio agire, a una paradossale assenza di scopo ma, nella stessa misura, di emendarsi, revocare i propri stessi costrutti. Risulta, perciò, chiaro il senso del “divenire manipolanti e parlanti”, cuore concettuale dell’intervento conclusivo della prima giornata, ad opera di Carmine Di Martino, suffragato dagli approfondimenti dei *discussant* tra i quali preme evidenziare l’apporto di Jessica Murano con l’evidenza attribuita ad Aby Warburg, le cui *pathosformel* già sembravano fare capolino dallo sfondo delle prospettive tracciate.

Ha aperto i lavori della seconda giornata la *lectio magistralis* di Alva Noë. Ispirata dal saggio

di recente pubblicazione, *Strange Tools. Art and Human Nature* (Hill & Wang, New York 2015) la ricerca del filosofo americano è originata da insidiosi quesiti: cos’è l’arte? Perché è così importante? Cosa può dire riguardo a noi stessi? Le risposte albergano in tre considerazioni principali: sebbene l’arte ponga requisiti tecnologici, per Noë essa non va considerata un processo tecnologico di per sé. Tale processo non-tecnologico, che pure si avvale di tecnologie, produce oggetti ambigui, apparentemente privi di utilità pratica ma che non possono essere considerati “inutili” e nei quali – terzo punto – si riflette il carattere polivalente della tecnologia, intesa come qualcosa attraverso cui strutturiamo il nostro essere (e le nostre vite) al punto da non riuscire a concepire la nostra esistenza in sua assenza. Questo circolo spiega il senso del *cercare la vita nell’arte e l’arte nella vita* (titolo del suo intervento) cui fa seguito la digressione di Felice Cimatti nell’ambito più esteso di un dubbio: esiste un qualche tipo di “arte animale”?

Cimatti nega questa possibilità in modo forse un po’ controverso, accordando al pensiero linguistico la paternità dell’esperienza estetica e aggiungendo che probabilmente non vi sia stata alcuna “pressione biologica” nello sviluppo della stessa, che forse tale esperienza sia di natura preadattiva e che possa aver avuto (e tutt’ora possedere) una funzione originaria completamente diversa, ragione per cui non pare essere troppo utile cercare le origini dell’arte umana nel comportamento animale. Considerazioni certamente in contrasto con il successivo intervento di Fabrizio Desideri sull’origine del meccanismo estetico. In una semi-anteprima del suo ultimo saggio (*Origine dell’estetico. Dalle emozioni al giudizio*, Carocci, Roma, 2018), l’autore intende l’estetico in forma di un *cluster-concept* basato su sintesi espressive tra livelli cognitivi ed emotivi dell’esperienza umana. Questa base prelude all’identificazione di quattro fattori all’origine del meccanismo estetico: assimilazione mimetica del reale, ricerca o piacere dell’esplorazione, piacere nell’esercizio di preferenze come grado di libertà e vantaggio evolutivo, impulso al gioco (apprendimento per simulazione). Questi quattro fattori sono disposizioni radi-

cate nel sistema delle emozioni primarie e rappresentano le condizioni basilari per l'emergenza epigenetica del meccanismo estetico. La loro cooperazione spiega e di fatto permette la nostra abilità nella costruzione di mondi, disponendo un quadro dell'esperienza estetica non solo ben più vasto di quello meramente linguistico, ma persino – in una certa misura – genitore di quest'ultimo in quanto “matrice della cognizione”. La sezione *Arte, bios e conoscenza* si chiude con l'intervento di Chiara Cappelletto: un autentico ribaltamento di prospettive sul modo di concepire noi stessi a partire dai nostri arti. L'ingiustizia di avere dodici paia di gambe, “denunciata” dall'atleta Aimee Mullins, rappresenta la *chance* di convertire in potenziamento quanto viene generalmente percepito quale menomazione. Da qui la separazione tra *logos* e *bios* viene ricondotta alla neutralizzazione del valore euristico del corpo vivente come *medium*, reso incapace di compiere ciò che, al contrario, fa: agire da strumento sensibile in grado di produrre conoscenza attraverso la tecnica. In tal senso, l'intero corpo può essere considerato protesi dell'uomo ed è proprio questo *embodiment through disembodiment*, l'atto del corpo di percepire sé stesso come “altro”, a permettere l'individuazione e l'ideazione di potenziali protesi ed estensioni inorganiche.

Decisamente consequenziale risulta la terza e ultima *lectio magistralis* di Christoph Wulf. Le evidenze, le teorie e le ipotesi fin qui sviluppate sembrano convergere in una dimensione pluralistico-pratica in cui il *focus* si sposta dal singolo

alla collettività. Oltre dodici anni di ricerche del *Berlin Study on Rituals and Gestures* descrivono l'importanza dei comportamenti mimetici nel consolidamento di una identità socializzata attraverso la funzione del rituale, della pratica condivisa, dei processi plurali di significazione per mezzo di immagini, gesti e prodotti culturali. Il rituale cementa una conoscenza sociale intesa non solo nel senso di appartenenza comunitaria bensì anche in quello di preservazione di un *thesaurus* di pratiche e saperi propri di un determinato gruppo o, in modo più ampio, di una specie.

Quest'ultimo quadro, *Corpo agency e performance*, è completato dagli interventi conclusivi di Pietro Montani, Gertrud Koch e Lorenzo Bartalesi. Il primo individua tre paradigmi della *agency* tecnologica sul corpo umano: quello *correttivo-integrativo*, quello della *delega-esonero* e quello di *potenziamento*. Nell'intervento successivo, il rapporto uomo-macchina è rassomigliato ai contenuti della forma “*techné kai episteme*” che definisce arti e tecnologie in connessione alla conoscenza. Il superamento dell'atavica separazione dei due enti in favore di una totale integrazione, apre a livelli di sviluppo inusitati che iniziano dalla performance. Spetta a Lorenzo Bartalesi “chiudere il cerchio” estendendo il concetto di *anthropopoiesis* alla più ampia sfera estetica mostrando come le modificazioni (prima ornamentali, poi rituali e infine sociali) del “corpo socializzato” descrivano una dinamica ecologica attraverso cui un dato sistema socio-culturale viene costruito, percepito, compreso, trasmesso e diffuso, nel tempo e nello spazio.