

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Grant Tavinor, *The aesthetics of virtual reality*

New York-London, Routledge, 2022, pp. 166

Grant Tavinor è uno studioso di estetica e teoria delle arti, la cui ricerca si concentra sul mondo dei videogiochi e delle nuove tecnologie, come testimoniano l'opera *The art of videogames* (2009, Wiley), essenziale per l'estetica dei videogiochi, e l'antologia *The aesthetics of videogames* (Routledge 2018) curata insieme a Jon Robson. È fondamentale mettere in luce il profilo dell'autore poiché questa sua ultima pubblicazione, *The aesthetics of virtual reality*, non solo si pone in linea con le precedenti, ma risente in modo diretto soprattutto di alcune posizioni dell'opera del 2009. Lo sguardo che si trova all'interno del volume ci offre un'ampia prospettiva sul tema della realtà virtuale (VR) e della sua estetica, che spazia dalle teorie dell'immagine e dell'arte alle parti più pratiche riguardanti il funzionamento dei dispositivi. Prima di vedere le parti salienti di cui l'opera si compone, possiamo già affermare che, pur sviluppando con precisione alcune delle problematiche tradizionali legate alla filosofia della realtà virtuale, il volume risulta accessibile anche a un pubblico che non abbia grande dimestichezza con la VR.

Vi è un aspetto fondamentale, messo in evidenza sin dalle prime pagine, che incarna lo spirito di tutta l'opera: benché la realtà virtuale si inserisca naturalmente nel campo di indagine della filosofia dell'immagine come il dispositivo che "ha drasticamente riconfigurato la comprensione filosofica di questioni come la rappresentazione pittorica" (p. 5), questo medium viene ancora poco indagato dalla filosofia estetica. Infatti, come l'autore non manca di sottolineare, il dibattito e la bibliografia sul tema si rivolgono spesso a questioni più ontologiche che estetiche. Mettiamo subito in evidenza che tutti i temi vengono affrontati all'interno di un chiaro quadro teorico di stampo analitico (p. 15), che fa tesoro delle teorie di nomi quali Richard Wollheim o Kendall Walton, e dunque affronta le problematiche estetiche da un ben determinato punto di vista.

La realtà virtuale viene inquadrata all'interno di un più ampio processo di virtualizzazione, *the virtual turn* – nome del primo capitolo dell'opera –

che coinvolge diversi ambiti della nostra vita quotidiana, come rapporti sociali, denaro, lavoro. Successivamente si analizzano le due nozioni cruciali per comprendere l'essenza della VR: "medium" e "virtualità" devono essere necessariamente chiarificati per comprendere la funzionalità e lo statuto della realtà virtuale. Da qui emerge, infatti, il concetto centrale di tutto il volume: *remediation*. Quest'idea, che non si inscrive nel solco tracciato dalla celebre pubblicazione di Bolter e Grusin, risulta comprensibile solamente alla luce di una concezione di medium ben precisa: "uno schema [pattern] ontologico che fa da ponte tra il mondo materiale e quello intenzionale, che ci permette di concettualizzare questi domini sovrapposti" (p. 17). In estrema sintesi, un modo per portare a termine un'azione. In questa prospettiva, il virtuale viene ricompreso come processo di rimediatione di un'azione che abitualmente si compie in un modo, mentre grazie alla virtualizzazione acquisisce nuove possibilità di svolgimento, i.e. l'acquisto di prodotti in un negozio fisico piuttosto che su di una piattaforma digitale. Nelle parole dell'autore, dunque, la rimediatione è "la funzione o l'efficienza di una x che viene rimediata in una forma non abituale o sconosciuta" (p. 26).

Tale concetto viene poi ripreso e sviluppato, ed esplicitamente applicato all'esperienza spaziale. La VR viene quindi posta sulla linea storica delle tecniche e dei dispositivi di rappresentazione dello spazio, come la prospettiva e la fotografia. Tavinor sottolinea la specificità di questo medium come "strumento pittorico", inteso come tecnica che, analogamente alla prospettiva, è in grado di dare l'illusione di una profondità spaziale. Tuttavia l'elemento che si configura come l'autentica peculiarità di questo medium è rintracciato nella corrispondenza tra i movimenti effettivi dell'utente e i movimenti "apparenti" rappresentati nello spazio virtuale. In sintesi, l'autore, mettendo in evidenza alcuni aspetti tecnici che spiegano come i media VR permettano una combinazione di prospettiva virtuale e interattività, descrive l'esperienza con i caschi come *una virtualizzazione dell'esperienza spaziale naturale*. Inoltre, Tavinor si sofferma anche sul carattere non esclusivamente visivo della realtà virtuale, e ne descrive i possibili aspetti multisensoriali. La VR viene allora definita come uno strumento di rappresentazione *modale*, ossia che include rappresentazioni visive, ma anche suoni, feedback aptici e propriocettivi.

Nel quarto capitolo del volume, l'autore si sofferma più a fondo sull'analisi della VR come medium rappresentativo [*picturing medium*], indagando se alcune teorie della percezione di immagine possano essere applicate alla VR. Il primo elemento teorico che viene messo a fuoco è la "posizione" del fruitore, che qui forse dovremmo chiamare *experiencer*,

all'interno dello spazio raffigurato, generando ciò che l'autore definisce come “*egocentric picturing*”. A partire dalla teoria di Bence Nanay – letta come una versione della *twofoldness theory* – viene evidenziata l'impossibilità degli oggetti raffigurati in pittura di essere interattivi e, conseguentemente, dello spazio pittorico di coincidere con il nostro spazio egocentrico. Alla luce di queste affermazioni, sembra dunque difficile assumere che la VR possa essere considerata un medium pittorico. Tuttavia, l'obiettivo di Tavinor è dimostrare proprio quest'idea, ossia considerare “i media di realtà virtuale come un caso tecnologicamente nuovo di rappresentazione, e quindi negare almeno alcune delle sue [di Nanay] affermazioni sulla psicologia della percezione delle immagini” (p. 62). La riflessione si sposta, quindi, su un'analisi più radicalmente percettiva, guidata dalla domanda: che cosa esattamente vedono i fruitori quando fanno esperienza della realtà virtuale? Possiamo riformulare la domanda, non affatto banale, in termini fenomenologici: come fanno gli utenti a vedere il supporto materiale dell'immagine e allo stesso tempo l'oggetto rappresentato? In altre parole, ancora: “gli utenti vedono lo schermo” (p. 66)?

Prima di vedere sinteticamente le tre vie presentate da Tavinor, vogliamo sottolineare quanto la natura dell'oggetto di indagine, cioè la realtà virtuale, porti forzatamente a formulare questioni che se estetiche non possono non considerare, almeno in via preliminare, il dominio ontologico, e viceversa. La prima strada che viene delineata per comprendere il modo con cui gli utenti sperimentano il contenuto dell'immagine *come se* si trovassero all'interno del mondo raffigurato, è la tesi per cui l'esperienza VR non può essere ridotta a una mera percezione di superficie, ma il discorso debba essere spostato sulle qualità del campo visivo che l'utente incorpora grazie al casco: un campo visivo che circonda il fruitore [*encompassing visual field*], ossia un campo visivo a 360°. Un'altra ipotesi che viene presentata è che gli utenti della VR siano ingannati da una sorta di *trompe l'oeil* o da un'illusione, e che dunque, come in questi casi, la superficie pittorica non venga percepita come tale ma come profondità. Infine, viene delineata la terza via, quella enunciata da David Chalmers, secondo cui ciò che l'utente vede con il casco non è lo schermo, ma gli oggetti virtuali stessi.

Le questioni sollevate nel paragrafo rimangono sostanzialmente aperte, lasciano il lettore non poco in sospeso, e verranno riprese nella parte finale del volume. Ciò che però viene ribadito è la necessaria *relazione egocentrica* tra spettatore e spazio dell'immagine: nella VR, dice l'autore, vi è dunque una sorta di relazione di tracciamento controfattuale [*counterfactual tracking*] tra la prospettiva implicita e la prospettiva

effettiva dello spettatore dell'immagine (p. 74). Potremmo riformulare l'espressione "relazione di tracciamento controfattuale", che enfatizza il lato tecnico del dispositivo, nei termini di "rapporto di reciprocità" tra immagine e punto di vista dell'utente. A partire da questa osservazione riemerge uno degli aspetti determinanti della VR, ossia l'interattività, che rende lo spettatore "attore" della scena e conferisce alla VR lo statuto di "pittura interattiva" (p. 79).

Tavinor dedica spazio anche gli usi possibili delle immagini VR, definite, come abbiamo detto, "egocentriche ed interattive". Oltre al mondo dei videogiochi, la VR può essere utilizzata per documentare l'ambiente reale, o anche per consentire la visione e l'interazione con oggetti che originariamente appartengono al mondo reale. In particolare l'autore si sofferma sulla definizione di alcuni termini chiave: "finzionalismo VR" [VR *fictionalism*] indica i casi in cui la VR presenta oggetti fintizi; "documento-rio VR" si riferisce a quei casi in cui la VR documenta oggetti o luoghi non fintizi; infine, il termine "trasparenza" – su cui l'autore si sofferma, confrontandosi anche con la teoria della trasparenza fotografica di Walton – si riferisce a quei casi in cui nella VR troviamo rappresentazioni di oggetti reali che, dunque, divengono virtualmente presenti all'utente (p. 99).

L'ultima questione discussa è il realismo della realtà virtuale. L'indagine, in primo luogo, esamina diverse definizioni di realismo, dalle più classiche alle più fluide. La parte più interessante si svolge nel confronto con due dei termini con cui tradizionalmente viene caratterizzata l'esperienza VR, ossia *immersione* e *presenza*. L'autore dichiara sin da subito che, nella sua visione, questi termini non sono sufficienti per descrivere il realismo tipico della VR. Tuttavia, il senso di presenza – in particolare quella che in base alla teoria di Slater viene definita *spatial presence*, il senso di "being there" chiamato anche "place illusion", che indica l'illusione rispetto al luogo in cui ci si trova – se dissociato dall'immersione, potrebbe anche essere pensato come una caratteristica chiave del *realismo percettivo* (p. 121) che caratterizza l'esperienza in realtà virtuale. La presenza spaziale, quindi, possibile in ambienti VR che per altri aspetti potrebbero non sembrare particolarmente realistici, è basata sulla fedeltà dell'esperienza sensorimotoria dello spazio percepito. Il realismo percettivo, di cui parla Tavinor, viene esteso alla possibilità di *affordance* degli oggetti e dell'ambiente, nonché alla *risposta affettiva* degli utenti. Tuttavia, e direi sapientemente, l'autore evidenzia anche delle criticità rispetto a questo preciso significato di realismo percettivo e lascia volutamente alcune questioni irrisolte: "È troppo presto per concludere se i media VR rimediano la percezione naturale, se comprendono un insieme di

segni convenzionali, o se il realismo debba essere una preoccupazione prioritaria della VR” (p. 131).

Il volume si chiude affrontando la questione prettamente ontologica. L'autore mette in luce come nel mondo virtuale non vi sia una vera corrispondenza o rimediazione delle oggettualità fisiche. Queste ultime, infatti, rimangono meri aggregati di funzionalità, benché possano avere l'immagine di oggetti comuni, e perfino le loro funzionalità rimangono “una serie di funzioni mediali virtuali” (p. 151).

Nel complesso, *The aesthetics of virtual reality* affronta alcune delle tematiche cruciali della filosofia della realtà virtuale. Senza dubbio compie l'importante operazione di collocare la VR nel dominio della teoria dell'immagine e della rappresentazione, sviluppando interessanti riflessioni che dialogano con importanti posizioni dell'estetica. L'operazione coraggiosa che Tavinor inaugura, ossia quella di una fondazione di un'estetica della realtà virtuale, riesce con chiarezza a portare alla luce alcuni degli elementi percettivi e profondamente estetici che caratterizzano questo medium. Benché manchi un confronto serrato e puntuale con alcuni autori di riferimento su dei concetti chiave della VR, il libro costituisce un valido strumento di indagine, ma soprattutto ha il merito di raccogliere una rassegna di problematiche che gli studiosi del campo, estetologi e non, possono leggere come snodi teorici essenziali su cui avviare indagini più specifiche.

Fabrizia Bandi

Recensione

William S. Allen, *Adorno, aesthetics, dissonance. On dialectics in Modernity*
New York, Bloomsbury Publishing, 2022, pp. 272.

Nel suo ultimo volume, William S. Allen torna a interrogarsi approfonditamente su una delle estetiche più rilevanti del secolo scorso, il cui sviluppo, però, resta a tratti ancora poco perspicuo. Come lascia già intendere il titolo stesso, il riferimento è qui alla teoria estetica adorniana, di cui Allen propone un'analisi dettagliata dallo stile chiaro, volta a esplorare le molteplici dimensioni che la informano. Come si vedrà, infatti, una delle operazioni interpretative più interessanti che l'autore mette in atto con-

siste senz'altro nel riportare costantemente l'attenzione sul nodo teoretico fondamentale che, nel pensiero di Adorno, si instaura tra la dialettica e l'estetica. A ben vedere, in effetti, l'intento programmatico con cui Allen inaugura il testo è rivolto a un'indagine sul dispiegamento della dialettica adorniana, la cui nozione, tuttavia, non può dirsi solamente materiale, bensì soprattutto estetica. In tal senso, Allen intende dimostrare come la critica materialistica di Adorno guadagni in profondità, una volta colta in relazione al dominio dell'estetica (p. 1).

È a quest'altezza che si addensa un secondo momento particolarmente significativo della lettura di Allen, vale a dire una concezione della sfera estetica in riferimento all'esperienza non solo artistica, ma anche specificatamente sensibile. Ciò permette all'autore di carpire la logica e la razionalità che abitano intrinsecamente l'estetica adorniana e che inducono a un ripensamento della nozione stessa di dialettica. A tal fine, Allen articola la propria argomentazione facendo emergere l'analisi che Adorno riserva alla componente sensibile, tanto nella sua accezione corporale finanche sessuale, quanto nel suo carattere sociale. Di fatto, essa contribuisce a problematizzare l'estetica adorniana, estendendone lo statuto oltre una mera discussione sull'opera d'arte e sulla società. Il termine chiave di cui Allen si serve per dare forma al suo ragionamento è il concetto di dissonanza, inteso non solo come fenomeno musicale di primaria importanza per Adorno, bensì anche come manifestazione concreta degli effetti dell'estetica sul pensiero. In particolare, il riferimento alla dissonanza diviene centrale in relazione alla tematica dell'utopia, che viene così ripensata nella sua materialità e temporalità senza, tuttavia, scadere in configurazioni pericolosamente positive (p. 2).

In sintesi, attraverso il suo studio, Allen cerca di mostrare quell'intreccio essenziale e costitutivo per il pensiero di Adorno tra dialettica ed estetica, scandito da figure decisive quali la sensibilità, la negatività e la dissonanza. Nello specifico, l'esperienza estetica rivela la propria dialetticità laddove se ne registra la dimensione eminentemente tensiva, in luogo di una statica armonia. Più nel dettaglio, la significatività dell'istanza relazionale estetica diviene massimamente manifesta quando investe il rapporto tra soggetto e oggetto, riconfigurando il momento sensibile che afferisce a quest'ultimo, apparendo nella forma della dissonanza. Invece di essere brutalmente sradicata, la sensibilità riceve nell'ambito estetico adeguato riconoscimento in qualità tanto di sofferenza quanto di piacere. Se, dunque, l'estetica nella modernità si lega in modo necessario alla dis-

sonanza, questa si impone come forma della dialettica negativa, presentando invece la felicità sensibile, ma nella sua assenza: esperienza ad un tempo di piacere e di dolore (pp. 10-3).

A seguito della già commentata introduzione *Dialectic of aesthetics* (pp. 1-20), il percorso argomentativo proposto da Allen si articola sostanzialmente in due parti: *The development of dialectics* (pp. 23-127) e *Refractions of aesthetics* (pp. 131-206). Entrambe trovano in un ampio spettro di riferimenti ad artisti e filosofi l'asse portante delle rispettive strutture interne, che risulta essere la ricchezza e la peculiarità del volume, ma al contempo anche la sua criticità più evidente. Da un lato, infatti, soffermarsi su figure come Kracauer, Krenek, Schoenberg contribuisce senz'altro a comprendere meglio alcuni aspetti del pensiero adorniano, in quanto loro puntuale interlocutore. Inoltre, anche in occasione di queste incursioni in riflessioni in varia misura relate al tema centrale del volume, l'autore se ne dimostra fine conoscitore, ripercorrendo a tratti alcune tematiche già protagoniste di sue precedenti pubblicazioni.

Dall'altro, tuttavia, per quanto interessanti, tali approfondimenti alle volte assumono le sembianze di vere e proprie digressioni che rischiano di allentare la tensione argomentativa intorno allo specifico caso adorniano, che resta l'oggetto della tesi principale di Allen. L'eventualità di una dispersione così concepita si avverte più intensamente nella seconda parte, in merito alla quale l'autore aveva anticipato già nell'introduzione l'allontanamento dalla riflessione adorniana (p. 4). Qui, dunque, sono presentate e commentate diverse letture dell'opera di Sade che si riallacciano al *fil rouge* adorniano solo in chiusura del volume. Eppure, a ben vedere, queste stesse continuano a dar conto del vincolo fondamentale che lega la sensibilità, nella forma della sessualità persino, all'esperienza estetica. Sulla base della modalità in cui ciò avviene Allen ritiene che esse siano inerenti al pensiero di Adorno (p. 183) e, si potrebbe aggiungere, della modernità.

Ad ogni buon conto, ritornando alla struttura del volume, si può notare come la prima parte trovi un suo punto focale nel fenomeno musicale, considerato tanto nella sua dimensione artistica quanto teoretica. A tal riguardo, Allen lo accosta al concetto di storia naturale, giacché ritiene che adornianamente la musica possegga un modo proprio di perseguire la dialettica storico-naturale. Determinante per Adorno in queste fasi di elaborazione del suo pensiero è stato il confronto – spesso trascurato dalla critica – con Kracauer, a cui Allen dedica alcune interessanti osservazioni (pp. 25-44). Le discussioni con Kracauer assumono particolare significatività se lette parallelamente al dibattito sul materiale musicale che

Adorno andava ingaggiando con il compositore Ernst Krenek (p. 44). La scelta di Allen di trattare tale nozione è senz'altro appropriata al suo tentativo di far emergere la fedeltà al sensibile dell'estetica adorniana e la sua intrinseca dialetticità.

Con l'espressione "materiale musicale" Adorno intende, infatti, tutto ciò con cui un compositore opera: non solo i suoni, ma anche le relazioni tra essi e le tradizioni in cui si innestano. Esso, pertanto, testimonia chiaramente come le composizioni musicali nascano da un complesso storico-naturale, che a sua volta è indicatore della situazione sociale da cui sorge. Di conseguenza, Adorno insiste sulla caratterizzazione del materiale musicale non quale forma inerte, bensì quale materialità interagente con il contesto sociale e artistico: ossia, esso non dà conto solo della sua relazione con l'ambiente, ma anche dei mezzi attraverso cui quest'ultimo può essere cambiato (p. 45). Dunque, sembrerebbe proprio che nella visione adorniana il materiale estetico rifiuti qualsiasi datità e fissità, che annullerebbero la sua costituzione storica e sociale, non meno che la possibilità di esercitare il suo potenziale critico (p. 46).

Per attingere a un tale potenziale, tuttavia, Adorno ribadisce la necessità di un'adesione puntuale al materiale stesso, ovvero al suo ordine interno preesistente, invece di imporgliene uno a esso estrinseco (p. 48). Così facendo, si viene a configurare una diversa interazione tra il materiale e il concettuale, che nell'opera d'arte gli si approssima senza soffocarlo, tale per cui Allen afferma che l'estetica diventa il dispositivo attraverso cui la teoria critica emerge nel pensiero di Adorno (p. 55). L'estetica è veicolo di una diversa relazione tra pensiero e materialità che apre alla possibilità di concepire uno stato di cose altro da quello esistente. Di nuovo, Allen riconosce nell'analisi musicale adorniana un'occasione paradigmatica di un tale procedimento. Come mostrano le opere di Beethoven, la musica si manifesta come forma di dialettica immanente che agisce tramite il suo materiale, fornendo il modello di un simile *modus operandi* alla filosofia stessa. La logica che ne regola il dispiegamento non rinuncia alla sintesi, senza però ottenerla per sussunzione, distanziandosi così da un'immediata logica concettuale (p. 90). Il pensiero per cui Adorno prende partito è allora un pensiero che si impegna nella prassi di una continua autoriflessione, una teoria che è coinvolta materialmente, socialmente e storicamente con il mondo, pur restando sempre critica, ovvero una teoria estetica (p. 120).

Come già anticipato, la seconda parte del volume si articola in una successione di interpretazioni dell'opera del Marchese de Sade, quali il capitolo scritto da Horkheimer nella *Dialectica dell'illuminismo* (pp. 131-

48) e la lettura di Klossowski (pp. 149-64), giungendo infine al commento del racconto di Musil *Il compimento dell'amore* (pp. 165-82). L'elemento comune tra questi testi che giustifica l'interesse di Allen è un sostanziale ripensamento della ragione sulla base della sua costituzione sensibile ed erotica. Ciò risulta particolarmente evidente nella produzione sadiana, dove si coglie l'impossibilità di astrarre la ragione dal corpo, il pensiero dall'appagamento sensibile. Attraverso i suoi eccessi, Sade offre invero un rapporto tra ragione e materialità che sfugge alle leggi della strumentalità (p. 138). Nei suoi scritti, come anche nella nostra esperienza con gli stessi, l'apparato concettuale è trasfigurato: il loro aspetto rilevante sta proprio nel senso di contaminazione che ne consegue, cioè nell'avviluppo del pensiero nello strato materiale, cosicché la critica che si muove alla ragione acquista valore in quanto impegnata nel sensibile (p. 144).

Analogamente, Klossowski attribuisce alla perversione di Sade una funzione che eccede il mero scioccare, andando piuttosto ad agire sul modo logico e discorsivo del pensiero. A un atto è attribuita una perversione così radicale perché sono le basi dell'atto medesimo a essere considerate deviate, minandone l'unitarietà e la completezza, affettando di conseguenza la sua identità, che è resa oscura ed eccentrica rispetto alle norme razionali (pp. 150-1). Nella sensibilità e nella sessualità, dunque, è la nozione di identità a risultare perversa. Quest'esperienza diviene per Adorno integrale all'estetica, quale esperienza in cui il soggetto e l'oggetto si trasformano in sé stessi e nella loro relazione: i lavori appena citati sono in tal senso espressamente indicativi (p. 179), sorgendo dall'abbandono del Sé ipertrofico derivante dall'impegno con il materiale estetico (p. 183).

L'incontro con le esigenze di quest'ultimo rende, stando ad Allen, la filosofia di Adorno una teoria estetica, portando alla luce la sua dissonanza che conduce il pensiero oltre sé stesso, verso la perversione e l'eccentricità. Tale è l'apporto dell'estetica che direttamente influenza la dialettica, rivolgentesi così al concreto. Come già accennato, queste riflessioni incidono sulla questione dell'utopia, che tuttavia non coincide immediatamente con il concreto, ma piuttosto con ciò che nasce dalle occasioni concrete: il pensiero deve procedervi attraverso, svelando il marchio dell'estetico, che insiste sul primato dell'oggetto, tramite il quale ha luogo il pensare stesso (pp. 192-3). Le conclusioni a cui giunge Allen al termine del suo studio sono di grande interesse, dal momento che ben consolidano il tentativo condotto lungo tutto il volume, ossia esse illuminano il contributo teoretico che l'estetica offre alla dialettica adorniana.

In altre parole, l'estetica non è solo l'oggetto del suo filosofare, ne è il modo: le problematiche su cui quello si concentra e soprattutto la maniera in cui lo fa sono veicolate da come l'estetica affronta l'oggetto nella sua negatività, ovvero apprendo il pensiero a ciò che non è immediatamente posto (pp. 202-3).

Elettra Villani

Recensione

D. McIver Lopes, B. Nanay, N. Riggle, *Aesthetic life and why It matters*, New York, Oxford University Press, 2022, pp. xvi + 103.

A metà strada tra introduzione alla riflessione sull'estetica contemporanea e dialogo sulle implicazioni che l'impegno estetico assume nella realtà quotidiana, il volume *Aesthetic life and why it matters* di Dominic McIver Lopes, Bence Nanay e Nick Riggle offre una via d'accesso alla comprensione e valutazione del costituirsi dell'esperienza estetica come processo empirico-vitale e comunicazione fra i mutili tessuti dell'esperienza sociale condivisa. Soprattutto, l'originalità dell'approccio *aesthetics appetizer* qui adottato dai tre autori presenta numerosi vantaggi nella valorizzazione, fondazione e comunicazione delle loro istanze teoriche. Di fatto, i registri teorici che informano i tre capitoli in cui si suddivide il volume, vengono coerentemente esposti e argomentati secondo prospettive diversificate in conformità agli intenti di “uniformità nella varietà” perseguiti.

Nel primo capitolo, *Unlocking experience* (pp. 11-31), Bence Nanay colloca le esperienze estetiche tra le conquiste fondamentali per la realizzazione sia individuale sia comunitaria. Attraverso la pienezza di una riflessione argomentativa solida e orientata alla comprensibilità della viva esperienza estetica, l'autore rende possibile esplorarne l'ampiezza tematica abbandonando “any elitist connotations of the concept” (p. 12), e passando in rassegna una serie di questioni riguardanti l'importanza di una *ri-collocazione* della vita estetica stessa. Interagendo per *approssimazioni*, a volte fallendo, a volte riuscendo, l'individuo procederebbe, secondo Nanay, alla *conquista estetica*, ovvero al raggiungimento di esperienze estetiche significative e, in un certo senso, a una completezza personale o scoperta di sé. La tesi proposta da Nanay di possibili “two-way

interactions” (p. 29) troverebbe ulteriore compimento proprio nell’*esperienza estetica condivisa* e nei legami di convergenza a rafforzamento dei vincoli di socialità tra gli individui. L’autore ha indubbiamente il merito di introdurre e conciliare in maniera efficace alcune delle istanze relative all’attuale dibattito su percezione, esperienze culturali e determinanti linguistiche nella conoscenza estetica, capaci a un tempo di modificare la percezione di se stessi e dell’“altro”. Un mondo perfetto sotto ogni altro profilo, scrive Nanay, ma carente dal punto di vista estetico “it’s a world where individuals don’t exist, where the freedom of openness is stifled, and where aesthetic community is scattered at best, nonexistent at worst” (p. 58).

In modo altrettanto efficace Nick Riggle mette a fuoco nel secondo capitolo *Aesthetic lives: individuality, freedom, community* (pp. 32-60) una serie di riflessioni su pratiche finalizzate alla valorizzazione dell’estetico come espressione comunicativa del soggetto, inteso come *individualità comunitaria*, che attraverso le proprie opzioni si inserisce all’interno di specifiche comunità fondate su valori estetici condivisi: “Aesthetic communities are communities of individuals who see and value one another for their individuality” (p. 53). La trama teorica di Riggle procede attraverso una partizione strutturale che si articola tra libertà estetica, individualità e pratica comunitaria. La sperimentazione di una vita estetica aperta e connessa alla valorizzazione dell’individualità permette all’autore di approfondire con una certa destrezza il complesso intreccio tra il carattere anche comunitario delle nostre pratiche estetiche e l’appruzzamento di azioni creative e artistiche individuali in quanto frutto di un tipo speciale di “libertà estetica”.

Seppure in maniera ridotta e non troppo esaustiva, il terzo capitolo *Getting into it: ventures in aesthetic life* (pp. 61-86), affidato a Dominic McIver Lopes, si muove nel tracciato della “network theory” da lui stesso proposta. Nella scia deweyana, l’argomentazione di Lopes compie lo sforzo di posizionarsi al di là dell’universalismo e del soggettivismo e di offrire una modalità radicalmente nuova di approccio ai domini formali, proponendo un pluralismo estetico *non competitivo*. Di fatto, il resoconto offerto da Lopes sottolinea l’assunzione di una “doppia prospettiva” nella pratica estetica che favorirebbe il superamento di un’etica eteronoma e il concreto realizzarsi della *differenza*. L’argomentazione di McIver Lopes recupera le osservazioni di Joseph Raz (*The practice of value*, Oxford University Press, 2003) relative a un sostanziale interesse per l’esplorazione di pratiche plurali di valore, nella consapevolezza che queste possano talvolta generare conflittualità tra esperienze di valore differenti; a questa

premessa Lopes contrappone, in maniera plausibile, il paradigma di una spinta all'esplorazione di pratiche di valore secondo "dual perspectives we take on aesthetic life" (p. 79), giustificate da un pluralismo del valore estetico. Ciò che McIver Lopes propone, allora, attraverso la "network theory" è l'idea di un impegno estetico aperto e multimodale in grado di superare atteggiamenti di natura intrinsecamente competitiva.

La parte conclusiva del volume, dedicata ad alcuni punti critici inerenti al benessere e al valore dell'impegno estetico, si presenta sotto forma di "Breakout discussion" (pp. 87-103) tra gli autori, che si confrontano su interessanti temi quali il soggettivismo, l'etnocentrismo e la moda, fra gli altri. L'approccio argomentativo e strutturale tenuto in quest'ultima sezione, anche se fluido e originale nella realizzazione, risente forse di una certa tendenza alla *dispersione divulgativa*. Le premesse intenzionali del volume, che vorrebbe favorire una discussione critica anche presso i lettori, potrebbe in questo caso appiattire eccessivamente la complessità dei temi trattati, nonché assumere una tendenza al riduzionismo dell'impianto teorico proposto nei tre capitoli precedenti.

Il merito di *Aesthetic life and why it matters* è indubbiamente quello di raccordare in maniera convincente alcune tra le posizioni più attuali riguardo a esperienze, significati, valori e implicazioni dell'impegno estetico – a questo proposito risulta evidente la messa a fuoco di alcuni concetti tipici dell'estetica deweyana – in un volume agile e coerente negli intenti, nei contenuti e nei riferimenti bibliografici. Soprattutto nuovo e rilevante è il proposito metodologico-editoriale: fissare pragmaticamente l'idea di una *accessibilità* del punto di vista estetico nelle sue forme ordinarie e adattative oltre che potenziali. Il che rimanda, inoltre, a una trasversalità e plurivocità comune ai contributi offerti che confluiscano nel progetto di una "conquista" di un'*etica della tolleranza estetica*.

Gianni de Nittis