

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Stefanie Buchenau, *The founding of aesthetics in the German Enlightenment. The art of invention and the invention of art*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2013, pp. 272

Gli studi sull'estetica dell'illuminismo tedesco, e di Baumgarten in particolare, sono in piena fioritura. Negli ultimi due anni, complice anche il trecentesimo anniversario della nascita (2014), numerose sono state le iniziative dedicate all'onomaturgo dell'estetica, comprese due importanti conferenze a Philadelphia e a Francoforte sull'Oder. A un simile *revival* storiografico fornisce un prezioso contributo il volume di Stefanie Buchenau, nel quale l'Autrice porta a maturazione una serie di ricerche intraprese con la tesi di dottorato (2004).

Buchenau parte dall'ipotesi che la questione del metodo nella modernità non sia qualcosa di estraneo o irriducibile alla fondazione dell'estetica, ma qualcosa di intimamente legato ad essa, grazie al *medium* concettuale dell'*ars inveniendi*. Come suggerisce il sottotitolo, in effetti, l'"arte dell'invenzione" rappresenta la premessa indispensabile alla stessa invenzione dell'idea di "arte" in senso moderno, laddove lo sforzo teorico

consisterà precisamente nel tentativo di mostrare la continuità tra le due dimensioni.

Il percorso muove dunque dalla concezione baconiana dell'*ars inveniendi*, dove ad essere cruciale non è più la capacità di richiamare alla memoria un sapere già noto, come nell'antica topica, ma il metodo da seguire per scoprire una conoscenza ancora ignota. È una tale accezione che segnerà profondamente i pensatori successivi, da Descartes a Wolff. Proprio il *praeceptor Germaniae* rappresenta un punto di svolta decisivo nel sentiero proposto, perché il problema dell'*ars inveniendi* si avvicina per la prima volta alla compagine estetica. Da un lato, l'idea wolffiana di una filosofia delle arti che fornisce le ragioni delle regole delle relative opere consente di porre le basi per l'euristica della successiva teoria delle arti liberali; dall'altro, la dottrina wolffiana del piacere estetico come conoscenza della finalità della cosa permette di teorizzare una bellezza immanente agli stessi prodotti della τέχνη.

Proprio perché tutte le forme di invenzione possono essere per Wolff egualmente belle, i suoi successori saranno chiamati a rintracciare un criterio per distinguere arti e artigianato. Da qui prendono le mosse secondo Buchenau le teorie poetiche di Gottsched e dei critici svizzeri Bodmer e Breitinger, di cui si analizza, tra l'altro, l'apporto per la nascita di una critica letteraria in Germania, ma anche la stessa concezione estetica di Baumgarten, che occupa la parte più rilevante del volume. Il punto è quello di rintracciare la prestazione specifica di un'*ars inveniendi* capace di cogliere la pregnanza del reale piuttosto che la sua trasposizione simbolica. È in questo senso che assumono particolare interesse il concetto di "chiarezza estensi-

va”, volto a esibire la determinatezza singolare di una rappresentazione, e la rilettura della sua base psicologica – dell’*analogon rationis* – non più come mero surrogato animale della ragione, ma come dimensione fondamentale e indipendente dell’anima umana nella sua finitezza.

Se è senz’altro pregevole il recupero della topica in Baumgarten (per quanto la dipendenza da Cicerone appaia forse troppo unilaterale), le pagine sul rapporto tra estetica e antropologia sono tra le migliori del libro, il quale nel complesso riesce a prendere congedo in modo convincente da alcuni luoghi comuni che hanno spesso contrassegnato l’*Aufklärungsforschung*. Sotto il profilo prettamente teorico, Buchenau dimostra che il legame tra estetica e filosofia pratica, fondato sulla forza motivazionale delle rappresentazioni sensibili, non è il relitto di una teoria pre-moderna, come vorrebbero certe ricostruzioni semplicistiche dell’estetica del periodo, bensì il necessario presupposto di una filosofia che vede nell’educazione estetica la necessaria propedeutica per un’educazione morale. Trasferita su un piano più genuinamente storiografico, una simile considerazione consente di rifiutare l’afflato teleologico, a lungo presente nelle storie dell’illuminismo tedesco, che farebbe di Kant il culmine dell’estetica settecentesca. Benché Buchenau non rinunci a concludere il volume con un capitolo sul filosofo di Königsberg, infatti, lo scopo non è quello di mostrare l’esito ultimo degli sforzi della riflessione precedente, finalmente mondati dal brago dell’eteronomia, bensì quello di segnalare il profondo ripensamento cui va incontro il progetto logico (ed estetico) dell’*ars inveniendi* alla luce delle nuove coordinate kantiane. È in questo tentativo di restituire una legit-

timità *iuxta propria principia* a una fase della storia dell'estetica così cruciale e così spesso trattata con colpevole sufficienza che l'opera di Buchenau trova il proprio merito maggiore, proponendo all'attenzione degli studiosi un percorso ancora poco valorizzato, e dunque tanto più stimolante per le ricerche future.

Alessandro Nannini

Recensione

Paul Hegarty, *Rumour and radiation. Sound in video art*, London-New York, Bloomsbury, 2015, pp. 216

Hegarty's book focuses on the relationship between sound and moving images in the realm of video art, aiming to prove how sound, first entering the institutional artworld via the video art itself in the 1960s, has become a necessary element of the genre. The author argues that video installation has made listening in galleries normal: in works of video art, sound is taken as a given, to the extent that they are as much about hearing as they are about seeing.

Hegarty takes into account the work of a wide range of artists (such as Chris Marker, Bruce Nauman, Vito Acconci, Gary Hill, Dan Graham, Stan Douglas, Christian Marclay, Jane and Louise Wilson, to name only a few) and a vast bibliography (with special regard to contemporary sound studies and French Theory), proposing different theories according to the particular strategy of the artist under discussion. Every chapter has at its core the analysis of specific pieces in order to

develop theoretical models and to portray the way sound inhabits works of video art, interacting with its visual counterpart and the audience.

The first part of the book looks at wider questions at play in the earlier variants of video art, looking at the formative period of the 1960s and the 1970s. Hegarty argues that video did emerge from avant-garde music and sound use (as well as performance and conceptual art), with the connection between experimental music and music in experimental art contexts acting as a seeding ground. Music as well as sounds are "always present, from the start, in and around video art" (Hegarty 2015: 8) which is characterized not as a medium, but as a multimedia strategy. Video has a relational quality, reliant specifically on its crossings between audio and visual: as a combination of visual and auditory signals, it matches Higgins' original conception of "intermedia" as a type of medium that crosses between media rather than combining them into a new, resolved one.

Having identified ten characteristics of the genre of video art (cfr. Hegarty 2015: 16), Hegarty builds his own definition from a constellation of different elements: the processing of signals into display conditions, whereby representation is brought into video art as a problematic issue; the involvement of installation; the persistence of recording and playback; and, last but not least, the renewed perceptual mobility of the viewer, achieved primarily through and by sound. Sound further develops the idea of a relational grounding, where visuals, visitor, auditor, viewer and sound itself interact with each other and the art establishment. Referring to Steina Vasulka's dictum that video always came with an audio track, and you had to

explicitly ignore it not to have it, Hegarty's goal is to move sound "from being a given to see how it is a given, how it is and how it works in giving (itself)" (Hegarty 2015: 17).

The first chapter tries to identify the structural characteristic of video art in relation to cinema – drawing especially from Youngblood and Krauss' theories of expanded cinema and post medium. Specifically, the author claims that "the expansion or dispersion of cinema" (Hegarty 2015: 21), in its connection to other media, is what is retained in nascent video art: the postmedium is already underway in experimental cinema, which marks the beginning of the process of a developmental form. A few simple traits are described as characteristic of the new format: the concentration on images as images, the disdain of camera movement, the use of narrative as material for visual narration, the move towards intermediality and the use of sound as a narrative framing or a disrupting device.

Placing less emphasis on artists well covered as founders of video art (Fluxus, Nam June Paik) Hegarty shows how the works by Marker, Warhol and Snow mark the beginnings of how video art will work with sound and move towards installation objects. In their pieces, sound has a privileged relation to the real, as it connects to events beyond the room/screen/lens "in the most McLuhan-influenced terrains of video/film" (Hegarty 2015: 28).

Another crucial artist for the definition of video art is Bruce Nauman, whose early works (especially *Stamping in the studio*, 1968, *Playing a note on the violin while I walk around the studio*, 1967-1968) constructs a sequence of rhythms through sound that draws the viewer/listener towards a rhythmical

relation to the space and the piece. Nauman's video works of the late 1960s announce the settling into identity of sound and vision, as a result of their initial separation: sound is not independent, and it has to separate itself off in order to be heard. In the process of the auditor approaching the monitor and becoming a viewer, the sound may seem incidental, while it is instead "the deterritorializing force of the work bouncing off the gallery walls" (Hegarty 2015: 35). Once fixed by its connection to the visual, sound risks becoming secondary to it: but this is precisely where it settles as if it had never been separate. Hegarty states therefore that video art has got a "built-in exploration of deconstruction" (Hegarty 2015: 35), a built-in flow between identity and multiplicity.

After having pinpointed its defining elements and its relation to sound, Hegarty focuses on the issues that emerge in the development of video art from the 1980s to the present. Since it would be impossible to give a precise account of the multilayered analysis of the artists, works, and themes dealt with by the author, I'll focus on three main issues: the question of language, the role of sound in structuring a listening and spatial environment, and the new horizon of the digital technologies.

The question of the language is brought to the fore through the works of Gary Hill, who develops an audiovisual style that puts into questions how being, perception and language work together through voice, writing and the sound of language. *Electronic linguistics* (1977), a piece of amorphous images coming into being and disappearing in a musical fashion, becomes a guiding principle for Hill's explorations in sound and

image, employed as continual contributors to an intermedial horizon as opposed to merging in a sensorial unity. Therefore, Hill posits that language – or, better, writing – emerges visibly and audibly in the shape of coding and programming, on the basis of the linguistic that springs from human language. The speaking voice plays an important role (cfr. *Processual video*, 1980, *Happenstance*, 1982-1983) as it introduces the human body “as a vector for mimesis, representation, abstraction and meaning” (Hegarty 2015: 52), situating the artist and the viewers as embodied auditors. The voice, in his repetitiveness, suggests a speech that has lost all meaning: and the video becomes the stage where the reflection on such meaning, and on its mode of representation, transmission, combination and betrayal, takes place.

Christian Marclay, who has worked at a variety of media with a firm emphasis on sound, helps Hegarty to examine the relationship between the transmission of sound and its spatial environment, focusing again on the intermediality of video art. The starting point here is the artist’s refusal of the term “sound art”, a definition which fails to capture the role of sound in artistic practice, also imagining a world where listening can be kept clean of all other influences. On the contrary, the listening demanded by art that features sound structures a world whose audio perception connotes interaction and creative engagement. Analyzing Marclay’s work about the transmission methods of sound, Hegarty criticizes Krauss’ view of the post medium (fully examined in the introduction and in the first chapter), according to which the post medium is not able to reflect on its own production and the conditions of its making.

Where some of Marclay's sculptures freeze sound into its material form, his video works maintain sound as an essential driving force. The mobilization of sound and music makes explicit the intermedial nature of the video installation, while insisting on the presence of music both as a content and as a structural form. For Hegarty, Marclay stands as a paradoxical example of how "moving away from a sound-only focus enables a fuller, more engaged way of producing sound art" (Hegarty 2015: 89).

This immersion in sound, observed through the lens of Lyotard's idea of "libidinal economy" and McLuhan's "tactility" of the video image, is furthermore explored through the installations of Pipilotti Rist. If more traditional forms of art present themselves as complete, implying a position from which to view (or listen), video art's fragmented temporality opens space to speculation and reflection, as in Rist's immersive environments, where space becomes a dimension of the work, built by sound and by the elements that constitute the visual part (light, images, reflections). Both senses are "addressed temporally, as they operate as separate dimensions of a unified installation time-space" (Hegarty 2015: 91). In works such as *Selfless in the bath of lava* (1994) and *Pour your body out* (2008), music has a crucial role in determining moods, messages and ambience, recalling the "outside world" through the inclusion of the everyday culture of music while at the same time making explicit its exclusion by the "institutionalized" artworld. The artist's use of space and sound becomes therefore intermedial, heightening "the sense of 'a' medium (video art) that does not really hold with containment" (Hegarty 2015: 92).

Lastly, the final chapters of *Rumour and radiations* deal with the digital realm, focusing among others on the works of Ryoji Ikeda and Ryan Trecartin as two different models to look at it.

Drawing from Baudrillard's notion of "total reality", Hegarty reflects on the usage of the digital as material in the context of video art: "if all can be code, and all code put into perceivable form, maybe the digital is the signal of video art's perfecting" (Hegarty 2015: 126). The multisensorial, intermedial character of video installation is exaggerated by the digital technology, as it is paradigmatically represented by the works of Ikeda, massive displays of data processed to become image and sound in an overwhelming synaesthesia. His *datamatics* project brings the digital in sensual contact with the viewer, and the sound becomes essential for this effect, as it locates one's bodily presence inside a piece of the work. The "bifurcation" of data into visual and aural form creates their intermedial nature within an all-encompassing environment, where the listeners/viewers are brought in physically, perceptually and phenomenologically.

If Ryoji Ikeda opens up the digital through its hyperrealization, Ryan Trecartin's videowork considers the practical functionality of digital technology: recording, editing, manipulating, borrowing, producing and sharing. Many of these practices are explicitly illustrated by Trecartin's exclusive usage of the digital format: instead of exposing the way the digital works, he looks at its effects on culture, for which digital technology is a given. As Hegarty puts it, "Trecartin's videos are so immersed in the digital that they illustrate it, make a point of it, say nothing about it and almost let it fail – all at the same time" (Hegarty

2015: 136). The digital becomes a realm where “messiness” can be introduced, and sound plays as a consolidating device for the disrupted flow of the visuals: being edited and manipulated in a frenetic cut-up backdrop that is full of music, mostly occurring in very short, accelerated and/or pitchshifted blasts. Hegarty argues that the organizing (and disruptive) role of sound makes Trecartin’s videos an upgrade of McLuhan’s view of the tactility of the television image, to be intended as the proximity of the thing being sensed, such that it promotes a total involvement in an all-inclusive *nowness*. In the digital era, concludes the author, this *nowness* has been normalized “to the point of totality”, such as the only way to look at the totality “is to hear as well as see it, to allow it a power to overwhelm instead of controlling it for consumption” (Hegarty 2015: 143).

MariaLuisa Bonometti

Recensione

Elena Tavani, *L’immagine e la mimesis. Arte, tecnica, estetica in Theodor W. Adorno*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 194

“Nuova ecologia critica”: così Derrida definisce il pensiero di Adorno; ed è da questa formula che Tavani nel suo testo prende le mosse. Letteralmente, si intende per ecologia lo studio “di quella specifica forma di vita che riguarda i rapporti tra i viventi e l’ambiente circostante” (Tavani 2013: 7), nonché le strategie per limitare o eliminare i possibili effetti negativi del secondo sui primi. Nel contesto della filosofia di Adorno, il pen-

siero si caratterizza come ecologico nel suo dover *fare-ambiente* con le forme che pensiero non sono, senza perciò assoggettarle a un dominio filosofico, dialettico o capitalistico; un'indicazione che secondo Tavani si concretizza nel "comportamento mimetico, e vuole mitigare l'impulso a dominare gli oggetti, indurlo a un ascolto della 'natura'" (Tavani 2013: 8). Già in queste poche righe, tratte dalla premessa al volume, si prefigurano alcuni nodi fondamentali che saranno filo conduttore del percorso della studiosa nel pensiero estetico di Adorno: il riferimento alla *mimesis* e alla natura, costellazioni stratificate di significato, fa emergere il loro legame con il tentativo di definire un modello di razionalità che sappia evadere dalla gabbia dell'identità. Sono l'estetica e il linguaggio gli ambiti nei quali il pensiero può meglio indirizzarsi all'ascolto dell'Altro, correggendo l'attitudine "totalitaria" della ragione; e la *mimesis*, in particolare, svolge un ruolo fondamentale nell'entrare in relazione con l'ambiente circostante. Attraverso di essa, nella sua declinazione come tecnica e nel suo rapporto con l'orizzonte del vivente, l'esperienza estetica mostra il suo valore per una nuova "ecologia del pensiero" e cioè "il suo apporto specifico a una razionalità che ha mostrato, nella versione adorniana della teoria critica, di volersi riorientare in senso estetico" (Tavani 2013: 47).

Consapevole della vocazione "multidisciplinare" della riflessione adorniana – "tutta percorsa da costanti, linee che la attraversano per lo più creando reticoli molto densi, dove si incrociano piani che volutamente non vengono tenuti distinti" (Tavani 2013: 123) – la filosofa nota come, in un certo senso, sia una "forzatura" individuare in essa un vero e proprio svi-

luppo. D'altro canto, "tali ricorrenze tematiche e quella sorta di schema facilitato del pensiero di Adorno che esse rendevano disponibili *a partire* dalla *Dialettica dell'illuminismo*" (Tavani 2013: 125) non sempre si sono dimostrate utili alla piena comprensione dei testi adorniani. Al passaggio tra gli anni '40 e gli anni '60, la rielaborazione continua delle categorie della sua riflessione suggerisce prospettive diverse, come differente è la definizione dei suoi nuclei portanti. Tavani è ben attenta a non ricadere in semplificazioni; costante e preciso è il rimando ai testi, come il suo lavoro di contestualizzazione, in rapporto al *corpus* della produzione adorniana e in dialogo continuo con autori il cui pensiero è per Adorno un termine di confronto (Kant, Hegel, Nietzsche, Husserl, Benjamin, Heidegger); non dimenticando il riferimento alle riletture critiche (Habermas, Jameson, il già citato Derrida, Honneth) e alla letteratura secondaria. L'interpretazione del testo adorniano si presenta estremamente precisa: fedele al metodo dialettico del francofortese, ogni termine, categoria o costellazione di significati è affrontato nella sua genesi dinamica ed esplicito con chiarezza. Grazie all'apparato di note e alla corposa bibliografia, è svelato in un certo senso al lettore l'itinerario attraverso cui è giunta a compiersi la ricerca della studiosa, in una cornice utilissima a ulteriori approfondimenti. Cercando di presentare un'immagine d'insieme di questo testo, una premessa è dunque d'obbligo: data la sua ricchezza e complessità, in questa sede si potrà soltanto restituirne alcuni aspetti e linee argomentative.

Nella prima parte del volume, Tavani mostra secondo quali direttive può darsi una "determinazione" estetica della ragione,

a partire dalla categoria della non-identità, e con un'attenzione particolare per la questione della forma e dell'esperienza estetica intesa come esperienza di immagini. Anzitutto, la studiosa cerca di giungere a una definizione del non-identico, che si configura come testimonianza di una riduzione (del particolare all'universale, della cosa al concetto, dell'oggetto al soggetto) impossibile nella sua pretesa di totalità. Il non-identico è un resto, una latenza del pensiero; e il paradosso a esso sotteso è il suo dover aprire a uno sguardo "in un ordine del possibile" pur restando consapevole dell'impossibilità di conciliare immanenza e trascendenza. Le implicazioni della non-identità sono indagate a partire dalla ricostruzione della sua genesi: alle origini del non-identico è il riconoscimento della falsità potenziale di ogni identità, questione di cui Tavani mette in luce il legame con il pensiero di Husserl, oltre ai più "classici" riferimenti a Kierkegaard e Hegel.

Approfondendo le ramificazioni del non-identico con il linguaggio filosofico, e con la necessità di esaminarne in modo critico la tradizione per contrastare un modello di razionalità di derivazione cartesiana, Tavani giunge a dimostrare come esso trovi proprio in ambito estetico la sua specificazione più adatta; a partire dall'intreccio di impulsi mimetici, forma e immagine: "Adorno torna a ribadire la peculiarità dell'estetico rispetto al non-identico e al naturale: come portatore di forma l'estetico è capace di produrre relazioni, di costruire nessi, di esibire grammatiche sia pure stabilite ogni volta di nuovo, senza pianificazione né prevedibilità. [...] In quanto è manifestazione, in quanto trascende ogni sua utilizzabilità e ogni sua alterità strumentale, la natura è dono. E lo è anche la forma-immagine

prodotta dall'opera d'arte [...]. Non marginalmente, del resto, è proprio al 'senza scopo' della finalità estetica di matrice kantiana che occorre ricondurre la stessa assenza di immagine (*Bilderlosigkeit*) dell'immagine prodotta, secondo Adorno, dall'opera d'arte come apparenza. Il segreto del fatto che l'immagine estetica non sia immagine di qualcosa, ma appunto 'immagine senza immagini' [...] sta [...] nella sua 'ribellione estetica' rispetto alla determinatezza del concetto" (Tavani 2013: 30-1).

Dopo aver caratterizzato l'esperienza estetica come esperienza d'immagini in uno stringente confronto con Benjamin, Tavani si rivolge all'orizzonte artistico, nella sua capacità di configurare uno schema di conoscenza libero dal principio di dominio logico. I temi principali attraverso cui si svolge la sua indagine sono il rapporto con la finalità senza scopo kantiana, la specificazione della nozione di *mimesis* e il suo inscrivere nella questione della tecnica. Su di essi si concentra la seconda parte del volume, basata sugli scritti "tardi" di Adorno: *Teoria estetica, Parva aesthetica*, gli scritti musicali composti tra il 1955 e il 1965 di *Immagini dialettiche*.

Come riassume la studiosa stessa, "la principale acquisizione qui riguarda l'iscrizione del fattore mimetico espressivo all'interno della tecnica dell'opera, come suo principio di movimento (liberamente tratto dal principio della finalità senza scopo di Kant)" (Tavani 2013: 10). La *mimesis* artistica si configura come apertura al non-identico emerso nella forma, e precisamente nello scarto tra apparenza ed espressione; attraverso di essa si intravede la possibilità di un rapporto diverso con la natura, e in questo senso l'arte diventa una sorta di "laboratorio" in cui

sperimentare un modello di razionalità non totalitaria. Fondamentale a riguardo, come ben sottolinea Tavani, è la rilettura della kantiana finalità senza scopo: interpretata da Adorno come principio grazie al quale la ragione è “disposta mimeticamente” nei confronti della natura “nel suo uso riflettente ed estetico, di contro all’uso ‘determinante’ proprio del dominio conoscitivo della natura stessa” (Tavani 2013: 136). “Il peculiare ruolo della *mimesis* in vista di una nuova ecologia del pensiero non sta semplicemente nell’indicare il punto cieco prodotto dall’assolutismo della ragione rischiaratrice, ma nel proporsi in senso operativo e performativo. La *mimesis* deve distrarre la forma, il concetto, dall’attenzione esclusiva all’unità e alla sintesi, sviare la tecnica in direzione del rimosso, diffuso, instabile (Tavani 2013: 139).

Tavani aggiunge a questo punto un elemento ulteriore alla comprensione della complessa definizione di *mimesis*: il suo configurarsi come tecnica, modo del procedimento formativo che introduce una componente di alterità, di apertura, in grado di contrastare la tendenza della forma a chiudersi in un’articolazione compiuta. Su questo tema si concentra l’ultimo capitolo del libro, che apre al confronto con l’arte contemporanea e sottolinea il lato meno “apocalittico” del pensatore francofortese. Nonostante il riferimento a categorie hegeliane, Adorno evidenzia infatti come la tecnica, in quanto “mediazione che permette a forme e materiali di partecipare della costruzione dell’opera” (Tavani 2013: 152) sia propriamente anche il *medium*, e non solo il mezzo, della produzione artistica. Tale “sensibilità tecnologica”, per cui la tecnicità si identifica con la spiritualità dell’opera, porta il filosofo a intravedere un margine di

manovra anche per l'arte dell'epoca della riproducibilità: e di fronte a fenomeni artistici che in vario modo smentiscono le sue categorie di pensiero (limitandosi a elencare qualche esempio: *art brut*, astrattismo, *action painting* e musica aleatoria), egli è tuttavia in grado di riconoscere la possibilità che si diano "opere libere di muoversi, con estro tecnologico, nella tecnologia" (Tavani 2013: 174), rendendo la tecnica mimeticamente eloquente.

MariaLuisa Bonometti

"Studia Phaenomenologica", *Place, environment, atmosphere*, vol. XIV (2014), pp. 424

In the last three decades, the interest for environment has increased and this is certainly due to the cogent questions concerning global warming and climate change. Many areas of research and media are constantly focused on this issue, even though it is not always easy to understand what we mean with the terms "environment" and "nature". It is specifically at this stage that both ethics and aesthetics started to analyse different concept implied in this debate, such as: natural experience, environment, landscape, appreciation of nature, and so forth. Starting from the aesthetical question concerning nature and its value, many philosophers are investigating the spatiality of our experience of nature. In this light, and especially in the phenomenological areas, many philosophers have begun to focus on space and the qualitative aspects of our spatial experience. The new issue of "Studia Phaenomenologica" is dedi-

cated specifically to a triad of concepts: place, environment and atmosphere. This volume collects different papers more or less connected with the phenomenological thinking and interested in showing the relevance of the bodily experience in the definition of space. The common thread among the articles consists in highlighting how phenomenological analysis could help reintroduce the concept of nature at the level of non-objectively experienced space. Moreover, this methodology could describe the transformation – due to technology, architecture, and so on – in our inhabited spaces. The main aim of this volume is to stress that a phenomenological approach could better provide a new sense of lived space in which the qualitative aspects are fundamental.

Arnold Berleant, in his paper *Environmental sensibility*, stresses the need to view aesthetics as a theory of sensibility, in a Baumgartenian sense. This way it becomes possible to enlarge the field of aesthetics to everyday life and to the environmental field. Berleant suggests to consider sensibility not only as private but on the contrary as influenced by natural, social and cultural elements. According to this stratified conception of sensibility, Berleant argues that aesthetic appreciation is relevant for the fine arts but especially for the experience of the environment. As he puts it: "Understanding environment as a perceptual process is trans-formative. [...] We recognize that the human is an integral constituent of environment, acting and re-acting as part of its constant flux" (Berleant 2014: 22). This enlargement of aesthetics to the environment requires the investigation of a renewed aesthetics of natural engagement.

If Berleant clears the ground for an aesthetic appreciation of the environment and consequently for the centrality of our multi-sensorial experience, the two papers by Gernot Böhme and Tonino Griffero are drawing attention to the relevance of the tertiary qualities in our spatial experience. Indeed, in his paper *Atmosphäre als Begriff der Ästhetik*, Böhme provides the definition of an atmosphere as a tuned space. According to the author, this concept allows to deepen aesthetical analysis in different field of research such as design, architecture and performative arts. Tonino Griffero applies the concept of atmosphere elaborated by Böhme to the lived space. Griffero defines atmosphere as a quasi-thing characterized by the centrality of the felt body and the first impression; this re-habilitation of the first impression allows him to stress the emotional tone of the lived space. Integrating his conception of atmosphere with conceptual tools taken from Merleau-Ponty, Bachelard, Schmitz and Gibson, Griffero provides a conception of atmosphere as a form (in a Gestaltic sense) which integrates our perceptual activity. This link between space, mobility, perception and affordances allows Griffero to say that “they are pathic affordance responsible for our spontaneous-intuitive evaluations and aroused by accumulation centres that – in both a causal-topologic and an axiologic and motivational sense (salience, preferability, etc.) – fill the multidimensional sensory continuum which, properly, the world of experience consist of” (Griffero 2014: 47).

Anton Vydra, in his paper *Intimate and hostile places: a Bachelardian contribution to the architecture of lived space*, presents Bachelard’s investigation of space. Vydra stresses Bache-

lard's insistence on the constitution of space and provides a dynamic model of experience of spatiality in which negative and positive values are connected with our personal experiences. Finally, considering the phenomenology of hostile places, the authors suggests that the intimacy of spatial experience requires the experiential level of danger and openness.

Gunnar Declerk, in his paper *Des consequences parfois pénibles de prendre de la place*, provides another interesting point of view toward space by focusing his considerations on the concept of occupancy. Declerk differentiates *l'espace d'occupation*, characterized as a proximal space, from *l'espace du paysage*, characterized by its figurative and distant character. This dialectic between proximity and distance allows the author to highlight that "le champ d'occupation est traverse d'une reference *constitutive* aux possibilités qui régulent la compréhension que l'individu a de sa situation". (Declerk 2014: 88). Through the body, the subject constitutes his environment according to the dialectic between proximity and distance, and it becomes clear that embodied presence requires the occurrence of spatiality. As the author says, the space constitutes the *vacuum* that allows the positioning of our presence. Recalling the Heideggerian analysis of *Being and time*, Declerk stresses that the world is conceivable as an *Um-Welt* because we find an *In-Welt*. The world becomes so in virtue of our inherence to it.

In continuity with the application of phenomenological investigation to the concrete space, Jürgen Hasse offers a contribution entitled *Der Leib der Stadt*, where he considers the space of the city as an environment bodily felt. The city as an

environment of vitality becomes, in the perspective of the author, the place of performativity.

While previous articles were focused on classic authors from the phenomenological paradigm, Michael Lazarin presents a comparative contribute in his paper *Phaenomenology of Japanese architecture*. Emphasizing the attention for the transitional spaces in Japanese Architecture, Lazarin underlines the strong interconnection between different rooms of the same house, between buildings of the same city and between city and natural environment. Then, the author structures a phenomenological analysis of two Japanese bridging structures, namely the *engawa* (a veranda situated at the back of the house which allows to observe the garden connecting different rooms) and the *hashigakari* bridge of the Noh theater.

Abraham Akkerman analyses the connection between mood disorders and increasing urbanization in his paper *Towards a phenomenology of the winter-city: urbanization and mind through the little ice age and its sequels*. Considering the walking activity of Descartes, Kierkegaard, Nietzsche and others thinkers and writers, the author investigates the connection between mind and streetscapes in the context of winter-cities.

The paper presented by Patricia Limido-Heulot, entitled *Pour une phénoménologie des paysages*, analyses the concept of landscape as a phenomenological object. The aim of the author is to show that the analysis of landscape might be the field of interaction between different human sciences. Starting with the differentiation made by Erwin Straus between gnostic and pathetic moment in the perception and the corresponding differentiation between landscape and geography, Limido-

Heulot highlights two different modes of perceptual experience. As the author remarks, it is possible to find “une apprehension horizontale and qualitative dans le paysage et une apprehension vertical et quantitative dans la perception et la représentation géographique” (Limido-Heulot 2014: 198). This differentiation highlights two different concepts of space: on the one hand, the space of landscape that is concrete, qualitative and emotional; on the other hand, the geographical space that is abstract and based on the calculation of the relationship between bodies and things. As a consequence, the space of the landscape is characterized as a synthetic and sensible space, whereas the geographical space is described as analytic. The synthetic configuration of landscape space brings the author to consider the Husserlian notion of horizon, then developed by Merleau-Ponty. On this view, the spatiality of landscape includes both the primordial and non-objective primordial experience of space and the horizon of the world in its possibilities. Starting from this genetic level, Limido-Heulot underlines the dialectic between visible (bodily spatiality) and invisible (horizon of the possibilities of the world) described by Merleau-Ponty in his investigations on Cézanne’s paintings. In the conclusion of her paper and referring to Rosario Assunto’s conception of landscape as a form of a territory, she shows how landscape is the aesthetical object in which the interaction between nature, culture and human becomes possible. The richness of this peculiar aesthetical object needs an interdisciplinary investigation of all its layers and in its primordial spatiality, thereby connecting the aesthetic experience to the experience *tout court*.

If Limido-Heulot discusses the phenomenological background of Husserl, Merleau-Ponty and Erwin Straus, Vincent Blok – in his *Being-in-the-world as being in nature: an ecological perspective on being and time* – connects the Heideggerian conception of nature with Gibson's theory of affordances. More specifically, Blok highlights an ambiguity in Heidegger's conception of nature. On the one hand, it is possible to see that Heidegger extends his instrumental conception of being-in-the-world to nature; on the other hand, it seems that he does not consider nature as belonging to the world of practice. This ambiguity leads to the misunderstanding of the relationship between man and nature. In order to provide an ecological point of view toward this relationship, Blok introduces the concept of affordance elaborate by Gibson and specifies its ontological primacy. As Blok puts it: "The ontological status of the affordance is that it articulates a meaningful world for an organism and allow him to perform its specific behavior *as prey, as predator etc.*" (Blok 2014: 226). Despite Heidegger considered only humans as beings in the world and defines non-humans as beings which are world-poor, Gibson's connection of affordance opens up an ecological conception of being-in-the-world in which nature and humans re-connect. In the conclusion of his paper, Blok says: "Our being-in-the-world is not only an extension of our being-in-nature (unconcealment), but our being-in-nature is rooted in primordial nature as its infinite origin (concealment)" (Blok 2014: 232).

Elsa Ballanfat continues the investigation of space in Heidegger's thought. In her article *De lapensée de l'espace chez Heidegger à son expérience en chorégraphie*, Ballafant stresses

the existential dimension of *Dasein* and highlights Maldiney's analysis of empty space. Starting from this perspective, she proposes to consider dance as the artistic performance that in choreographies reveals space in its emptiness.

Dragoş Duicu presents a paper entitled *Le proto-structure spatialisante et dynamique: la solution patočkienne au problème de l'espace*. Here Duicu analyses Patočka's phenomenological conception of space as spatialisation and rehearses the twofold critique that Patočka moved to Heidegger regarding the concepts of earth and time. Firstly, if for Heidegger the earth is the invisible which becomes the obscurity as a limit of the unconcealed world, for Patočka the earth is the place in which bodily birth happens. Secondly, Heidegger reduced space to temporality. On the contrary, Duicu shows that, for Patočka, "l'espace est toujours l'espace d'un mouvement. Il est vrai aussi que le mouvement dépose un temps, come son nombre. Mais si le mouvement dépose l'espace et le temps comme ses extases, cela signifie qu'il est doublement irréductible: il ne sa laisse réduire ni au temps, ni à l'" (Duicu 2014: 281-2). In this dynamic spatial structure, emerges the definition of *Dasein* as movement.

This new volume of "Studia Phaenomenologica" has the advantage of presenting multiple approaches and analyses centered on the concept of space, and thus represents an interesting starting point for further phenomenological investigations on bodily experience of spatiality.

Carlo Guareschi

Rassegna

Estetica del pop, delle arti industriali e della moda

(E. Di Stefano, *Iperestetica. Arte, natura, vita quotidiana e nuove tecnologie*, Palermo, Aesthetica, 2012; G. Matteucci, (a cura di), *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design*, Milano-Udine, Mimesis, 2015; A. Mecacci, *L'estetica del pop*, Roma, Donzelli, 2011; M. Pedroni, P. Volonté (a cura di), *Moda e arte*, Milano, Franco Angeli, 2012; M. Vitta, *Il rifiuto degli dèi. Teoria delle belle arti industriali*, Torino, Einaudi, 2012)

Ormai da diversi anni "l'estetica ha superato i confini disciplinari" che erano stati fissati da dibattiti e dottrine fondamentali del passato, e si sente "il bisogno, avvertito [...] da più parti, di estendere la mappa teorica e metodologica" della disciplina (Di Stefano 2012: 10). In particolare, com'è stato recentemente notato, "i confini di pertinenza dell'estetica" vengono oggi "messi alla prova da fenomeni a lungo marginalizzati, se non addirittura esorcizzati, dal sistema culturale tradizionale": "fenomeni spesso contraddittori, che però incidono in maniera decisiva sulle attuali configurazioni del gusto", di modo che questo ruolo, "in passato assegnato in esclusiva all'arte", oggi è anche, se non perlopiù, "appannaggio di pratiche che si annidano nella vita quotidiana" (Matteucci 2015: 9). Scopo del presente contributo è esaminare rapidamente tre testi recenti che si inscrivono in quest'orizzonte tematico in maniera coerente, sistematica e senz'altro molto interessante.

Il primo testo su cui intendo soffermarmi è la monografia di Andrea Mecacci *L'estetica del pop* (2011). Si tratta di uno studio estremamente serio e documentato, dotato di una salda impo-

stazione teorica, di un approccio chiaro e coerente, e di una struttura organica e ben articolata, con una suddivisione del testo in tre capitoli, ciascuno a sua volta suddiviso in quattro paragrafi. Muovendo dalla premessa secondo cui “la connotazione originaria del termine ‘pop’ indica una particolare sensibilità estetica che, sviluppatasi all’interno della cultura di massa, ne ha elaborato le forme cercando, problematicamente, di emanciparne alcuni contenuti”, Mecacci fissa immediatamente i confini cronologici e geografico-culturali della propria analisi (“dalla metà degli anni cinquanta alla fine degli anni sessanta”, in un ambito che è “sostanzialmente quello anglosassone”); quindi, egli chiarisce che il pop, come fenomeno culturale, non va identificato esclusivamente con la “sua espressione più nota, la Pop Art”, ma va inteso in senso più ampio, come una tendenza “che ha investito contraddittoriamente ogni aspetto della vita del secondo Novecento, dal gusto estetico individuale all’immaginario collettivo di più generazioni, dagli oggetti quotidiani agli ambienti urbani” (Mecacci 2011: XII). L’argomento del libro viene affrontato dall’autore tentando di coglierne in primo luogo, ovviamente, i risvolti propriamente estetici (ma, accanto e insieme a essi, anche diversi aspetti sociali e politici), e prendendo in considerazione tanto le prospettive dischiuso dai vari teorici del pop quanto le realizzazioni concrete degli stessi artisti e le loro riflessioni sulle proprie produzioni. Il primo capitolo, intitolato *Il pop: un percorso filosofico*, prende le mosse dall’estetica della tarda modernità (§ 1), soffermandosi in maniera rapida ma efficace su autori come Tocqueville, Baudelaire, Benjamin e Adorno, e sulle loro tematizzazioni del rapporto tra arte, merce e massa: rapporto desti-

nato a costituire uno degli aspetti centrali di quel complesso e sfuggente fenomeno culturale chiamato pop. Quindi, nel § 2 vengono passati in rassegna alcuni fra i principali punti di vista teorici (Greenberg, MacDonald, Fiedler, Van den Haag, Eco) emersi a proposito della civiltà di massa, del kitsch e del rapporto fra *highbrow* e *lowbrow culture*, laddove i §§ 3-4 sono dedicati al nesso fra *popular culture* e Pop Art (con una meticolosa ricostruzione della storia del termine stesso "pop", a partire dalle sue primissime occorrenze e tenendo conto degli slittamenti semantici a cui esso è andato incontro nei vari autori che hanno tentato di definirlo: Alloway, Hamilton, McHale), al rapporto fra la "cultura visuale" tipica del mondo massmediatico e la cultura pop (con accenni soprattutto a McLuhan e Barthes) e, infine, al ruolo che il pop ha saputo svolgere anche come stimolo per il pensiero filosofico (Danto, Baudrillard). Se il primo capitolo del libro, dunque, si occupa principalmente di ricostruire la genealogia della riflessione teorica sviluppata a proposito dei succitati fenomeni culturali dagli anni trenta agli anni settanta e oltre, il secondo capitolo (*Il pop e le arti*) sposta il centro dell'attenzione dalla teoria alla pratica, per così dire, e si confronta direttamente con i modi in cui la cultura di massa, prima, e la vera e propria cultura pop, poi, hanno influito sulla determinazione di una sorta di "nuovo sistema delle arti" rispetto a quello tradizionale delle belle arti (§ 1). Nell'ambito dell'analisi di un tale "nuovo sistema delle arti *popular*" (Mecacci 2011: 58), Mecacci ricostruisce dapprima (§ 2) i complessi e anche tesi rapporti fra la stagione dell'espressionismo astratto (con significative digressioni sulla figura di Pollock) e quelle del New Dada (Rauschenberg, Johns) e della Pop Art (Lichten-

stein, Wesselmann, Rosenquist, Indiana, D'Arcangelo, Oldenburg e ovviamente Warhol, definito enfaticamente come colui che "rimarrà sempre il più grande interprete" di questo movimento. Cfr. Mecacci 2011: 80). Quindi, l'autore passa a confrontarsi in maniera ancora più diretta con singole, specifiche forme artistiche, nel loro rapporto con gli aspetti fondamentali del pop in quanto fenomeno culturale pervasivo. Così, nei §§ 3-4 del secondo capitolo Mecacci si sofferma sull'architettura (realizzando un'efficacissima sintesi delle posizioni dei coniugi Smithson, di Banham, di Venturi e Scott Brown, di Ruscha e ancora di altri autori) e, da ultimo, su design e moda, con un'analisi incentrata sostanzialmente su tratti essenziali del pop quali l'ostentato rapporto con la giovinezza ("forse tutta l'estetica pop è qui: *young [aimed at youth]*", scrive l'autore), la "consumabilità" come fattore che "definisce l'oggetto pop come oggetto 'usa e getta'", o il mero apparire come nuova dimensione fondamentale dell'esistenza (pop come teorizzazione e pratica di un'"ontologia dell'apparenza estetica" o, meglio ancora, di un'"estetica della superficie". Cfr. Mecacci 2011: 106, 108, 112). Infine, il terzo capitolo (*Il pop e l'immaginario*) prosegue il discorso sulle singole arti avviato negli ultimi paragrafi del capitolo precedente, prendendo però in considerazione forme espressive, come la letteratura e il cinema (§ 1), che "a uno sguardo attento sembra [...] non abbiano espresso un autentico linguaggio pop" (Mecacci 2011: 119) e, quindi, inoltrandosi nel prosieguo del capitolo sul terreno delle icone e degli archetipi di questo fenomeno culturale (§ 2), per andare a concludere con una puntuale ricognizione nel campo della musica pop di Beatles, Bob Dylan, Beach Boys, Who e altri ancora (§ 3),

e con un rapido sconfinamento in quello che viene definito dall'autore il "pop postmoderno" degli anni ottanta e oltre (§ 4). In sintesi, *L'estetica del pop* è uno studio molto interessante e ad ampio raggio, nel quale l'autore dimostra una notevole versatilità, spaziando da Baudelaire e Tolstoj a John Lennon e finanche Madonna (enfaticamente definita l'"unica e incontestabile erede" di Warhol. Cfr. Mecacci 2011: 55) ma tenendo sempre ferma l'attenzione sulle questioni estetiche fondamentali messe in gioco dal pop, senza che ciò, pertanto, si traduca mai in un divagare incostante o fine a se stesso su personaggi anche molto diversi fra loro, come quelli appena citati.

Strettamente collegata ad alcune delle problematiche affrontate in *L'estetica del pop* e certamente non meno interessante è anche la ricognizione sulle "belle arti industriali" del nostro tempo (architettura industriale, fotografia, design, cinema, televisione, arti elettroniche e digitali) offerta da Maurizio Vitta nel libro *Il rifiuto degli dèi* (2012). Articolata in sei capitoli, a loro volta suddivisi in diversi paragrafi, questa monografia (il cui titolo deriva da un'interpretazione e un rovesciamento del senso del racconto contenuto nel *De nuptiis Philologiae et Mercurii* di Marziano Capella) muove dall'interrogativo sul perché, ancora oggi, si faccia fatica "ad accettare le arti industriali come 'arte', ovvero come luoghi di elaborazione formale, produzione di senso, liberazione di sogni e fantasie" (Vitta 2012: 38). A partire da ciò, l'autore si sforza quindi di individuare sia i motivi sottostanti a un tale mancato riconoscimento (ancora persistente perlomeno in alcuni ambienti culturali) sia le ragioni per cui, viceversa, l'inclusione di tali forme espressive nel novero delle belle arti (seppure "industriali" e, dunque, con

uno statuto in un certo senso *sui generis*) è sensata e, anzi, dovuta. L'ipotesi di partenza di Vitta, e l'idea di fondo che egli analizza sotto molteplici aspetti nel corso dell'intero libro, è quella secondo cui delle "arti di massa, altamente tecnicizzate" e indubbiamente dotate di un carattere *popular*, "nelle quali s'incarna [...] il panorama di segni, forme, immagini, sensazioni, sentimenti che compone il nostro orizzonte quotidiano", è possibile "individuare uno statuto unitario, in grado di dar conto della loro complessiva pervasività". Con queste attività, spiega Vitta, ci collochiamo necessariamente "sul terreno dell'utile, della quotidianità, dell'economia", ma al contempo anche su "quello della sensibilità, del rapporto sensoriale con le cose, delle forme colte nella loro immediata concretezza e assaporate nella loro vaghezza: lo stesso, in fondo, sul quale si innestano, con altre modalità e lungo altri confini altrettanto porosi, le arti tradizionali, le 'belle arti'. Si potrebbe dire che siamo sul terreno dell'estetica" (Vitta 2012: 3-5). Un'estetica che Vitta, alla fine del complesso e sfaccettato, ma, al contempo, sempre lucido e coerente itinerario percorso nel suo libro, propone di declinare in un'originale chiave antropologica (Vitta 2012: 162 ss.), attenta a rivalutare soprattutto la dimensione esperienziale e finanche sensoriale della nostra esistenza a contatto con le arti, segnatamente con quelle "industriali" ma anche "belle". Ciò nella convinzione che queste ultime, lungi dal costituire un mero riflesso o prodotto della forma o struttura fondamentale della realtà sociale, abbiano rappresentato piuttosto negli ultimi due secoli le attività creative capaci "non solo di dar conto di un mondo nuovo, ma anche di contribuire alla sua messa in forma" (Vitta 2012: 6). Una convinzione, que-

st'ultima, che per certi versi può essere assunta come vero *Leitmotiv* del libro, ripetuto e variato ma, comunque, fondamentalmente ribadito numerose volte nel corso della trattazione, come quando si dice, ad esempio, che "le arti industriali [...] hanno modificato non solo le abitudini, le usanze, i comportamenti, ma anche i linguaggi, le modalità di comunicazione e rappresentazione, le forme dei rapporti sociali, le tendenze estetiche" della società tardo-moderna e postmoderna, al punto che "da esse dipende ormai la forma del mondo" (Vitta 2012: 55-6); o quando si afferma che è tramite tali arti che oggi si realizza, "in un modo o nell'altro, la *messa in forma del mondo*", nel senso che "le forme da esse continuamente prodotte disegnano l'orizzonte della nostra esperienza di vita [...], fino a proporsi come condizione irrinunciabile per il nostro stesso esistere" (Vitta 2012: 181-3). Con grande padronanza dell'argomento e competenza Vitta si addentra quindi nel territorio certamente non inesplorato, ma a suo giudizio ancora non sufficientemente compreso, di queste arti, soffermandosi con attenzione e dovizia di particolari, nel corso dei vari capitoli del libro, sul modo in cui esse impongono un ripensamento e una riconfigurazione di diversi termini e concetti fondamentali dell'estetica, come quelli relativi al rapporto tra fini e mezzi della produzione artistica, tra aspetto progettuale e sfera della rappresentazione, tra dimensione estetica e componente tecnica, tra autore e committente e tra autore e pubblico, tra godimento e consumo (come poli della dialettica in cui si realizza oggi la fruizione estetica), e infine tra arte e merce. È opportuno sottolineare che non rientra fra gli scopi di Vitta, comunque, quello di edificare un nuovo *sistema* delle arti (definito come

una vera e propria “trappola” in cui c’è sempre “il pericolo di ricadere”. Cfr. Vitta 2012: 159), intendendo con ciò che l’obiettivo della sua analisi non è l’individuazione di qualcosa come un’essenza fissa e immutabile delle belle arti industriali in grado di condurre a una definitiva unificazione di tali attività, bensì il rinvenimento di “una matrice sociale e culturale condivisa” fra queste arti, capace di dar luogo a “uno schema diversificato ma omogeneo” di esse (Vitta 2012: 4). Cosa che, in un certo senso, spinge a interpretare l’intrigante operazione teorica promossa da Vitta come costitutivamente “aperta”, riluttante per sua stessa natura a qualsivoglia ipotesi di chiusura sistematica e dogmatica, e per questa ragione eventualmente integrabile con stimoli e motivi provenienti anche da altri contesti “artistico-industriali”, come ad esempio la moda, alla quale, a mio giudizio, si potrebbero proficuamente applicare alcuni degli schemi delineati nel libro di Vitta.

Questo consente di stabilire un collegamento, ad esempio, con alcuni dei saggi raccolti nell’interessante volume *Moda e arte* (2012) curato da Marco Pedroni e Paolo Volonté. Bisogna precisare che quest’ultimo non è un libro dal taglio specificamente estetologico bensì semmai sociologico, basato in generale su un approccio istituzionale ai “mondi” o “campi” dell’arte e della moda che s’ispira largamente ai lavori di Howard Becker e Pierre Bourdieu. Tuttavia, pressoché tutti gli argomenti affrontati nel corso del libro sono di estremo interesse e di pertinenza anche per l’estetica e, oltre a ciò, va pure notato che, accanto ai riferimenti a sociologi, storici e critici d’arte, studiosi attivi nel campo dei *cultural studies* etc., non sono infrequenti nel corso del libro anche i riferimenti e talvolta i de-

biti teorici verso importanti filosofi dell'arte (un caso su tutti: quello della celebre dicotomia di Nelson Goodman fra arti autografiche e allografiche, ripresa da Lia Luchetti e Anna Lisa Tota e applicata alla moda nel saggio *Abiti che fanno opinione*). Fra gli altri contributi raccolti nel volume si segnalano soprattutto, in quanto particolarmente pertinenti rispetto al tema e agli scopi della presente rassegna, il capitolo *Creatore, artista o designer?* di Enrica Morini, estremamente efficace nella ricostruzione delle origini tardo-ottocentesche della questione relativa al rapporto arte/moda/design, nonché degli sviluppi che ha conosciuto tale rapporto nel tardo Novecento, nel contesto della cultura "estetizzata" del postmoderno; o, ancora, il saggio di Silvia Mazzucotelli Salice *Simbiosi: pratiche di collaborazione nella cultura urbana*, che offre una penetrante analisi dei fenomeni della "Warhol Economy" e delle "città creative"; il saggio di Maria Antonietta Trasforini *Abiti smodati. Dall'arte tessile alla clothes art*, focalizzato sui paradigmi fondamentali di *clothes art* "dello svuotamento e della deprivazione" (Christian Boltanski) e "del riempimento e della ricostruzione della soggettività" (Louise Bourgeois); e il saggio di Pamela Church Gibson *Nuove alleanze: case di moda, arte e celebrità*, in cui si traccia un originale confronto critico fra la tipologia ottocentesca dell'"artista a cui si può accordare [anche] lo status di *fashion leader*", incarnata secondo l'autrice da Lord Byron, a sua volta modello per eccellenza di artista "impegnato", e invece "gli artisti-celebrità [o] artisti alla moda" dei nostri giorni, "rimproverati perché il loro status", secondo molti, "li rende ciechi rispetto a qualsiasi cosa che non sia il mondo rarefatto che abitano". Infine, spiccano all'interno della raccolta, per il loro carattere

maggiormente teorico-concettuale e le importanti ripercussioni che possono avere sul dibattito estetico, il contributo di Diana Crane *L'artificazione parziale dei mondi della moda* – il quale muove dal concetto di “artificazione come ‘processo di trasformazione della non-arte in arte’ in grado d’aumentare il prestigio di una forma culturale” e, quindi, analizza le ragioni estetiche, economiche e sociali che, a giudizio dell’autrice, sono alla base del fatto che, nel caso della moda, un tale processo rimanga incompleto, parziale, incompiuto – e il saggio di Marco Pedroni *L’ispirazione industrializzata*, il quale, per la lucidità con cui riesce a mettere a fuoco la presenza, in “un’arte *sui generis*” come la moda, di componenti apparentemente opposte e inconciliabili, ma in realtà compresenti in essa, come la creatività, l’ispirazione e la bellezza, da un lato, e l’industrializzazione e il “legame imprescindibile con il mondo del consumo”, dall’altro, nel definire la moda come il frutto di un’“industrializzazione dell’ispirazione” appare accostabile alle summenzionate, approfondite riflessioni di Vittoria sulle “belle arti industriali” e la loro rilevanza per il panorama estetico della contemporaneità.

Stefano Marino

Autopresentazione

Maddalena Mazzocut-Mis, *Dal gusto al disgusto. L'estetica del pasto*, Cortina, Milano, 2015, pp. 206

Come scriveva Lessing, “vi è un tipo di terribile a cui il poeta ha accesso solo ed unicamente tramite il disgustoso. È il terribile

della fame". Il testo *Dal gusto al disgusto*, curato da Maddalena Mazzocut-Mis, prende avvio dal carattere polisemantico del concetto di gusto, che a partire dal Settecento si colloca tra il corporeo e il giudizio filosofico. Nel pensiero filosofico occidentale il senso del gusto è stato spesso relegato ai sensi inferiori, i più oscuri, a fronte di un interesse per i sensi più "nobili", la vista e l'udito, come privilegiate vie d'accesso alla conoscenza. Tra Seicento e Settecento, con la nascita dell'estetica in quanto disciplina autonoma, il gusto viene prelevato dall'oscurità in cui era stato confinato e ridefinito in senso filosofico, senza però perdere del tutto quel tratto di carnalità che lo lega essenzialmente alla dimensione sensoriale attivata con l'alimentazione. In questa particolare forma di riabilitazione del gusto, il suo contrario, il disgusto, diviene allora di particolare interesse per osservare gli aspetti più materiali che governano il senso estetico. È in questa prospettiva che Hume ricerca una regola del gusto, che individui un'uniformità laddove sembrerebbe impossibile trovarla. Coerentemente con l'ambiguità semantica che caratterizza il gusto, la ricerca di una sua regola filosofica corre parallelamente alla ricerca di una "regola del ventre", che si esprime all'inizio del XIX secolo con una rivalutazione del termine *gastronomia*. Come per la definizione dell'estetica, anche per i testi di cucina il secolo dei lumi è allora un vero e proprio laboratorio, in cui si vogliono anzitutto definire il linguaggio e i principi di una nuova disciplina, come mostrano nel testo Paola Vincenzi e Maddalena Mazzocut-Mis.

Allorché ci si addentra nella dimensione del piacere, che sia estetico oppure palatale, è inevitabile il confronto con la consapevolezza che il pericolo della trasgressione è sempre pre-

sente quando ci si muove nella sfera delle emozioni, da cui possono dipendere manifestazioni corporee. Nell'estetica moderna il disgusto si annida così nella definizione stessa del gusto e si appella a quell'oscurità a cui era stato relegato in quanto senso inferiore. L'elemento carnale, corporeo, materiale che inevitabilmente è legato al gusto e al piacere estetico è dunque anche ciò che genera il rovesciamento del piacere in dispiacere, del gusto in disgusto. Come si evince dal saggio di Serena Feloj, nel Settecento anche il disgusto viene a configurarsi come una sensazione fisica, estremamente forte, che scaturisce prima di tutto di fronte al cibo, provocando la nausea, e minacciando il piacere estetico. La svolta kantiana, così come esplicita il legame tra estetica e moralità, darà al disgusto una natura più nobile, delineando la possibilità che il disgusto possa insorgere anche di fronte ad azioni moralmente ingiuste.

Nella filosofia postkantiana il disgusto diviene ormai parte di una generale inclusione del brutto, del grottesco e del nauseante nell'estetica. È un esempio di questa svolta la descrizione della "disgustosa" razza di Chardin, riportata da Claudio Rozzoni: mentre per Diderot la tecnica della rappresentazione doveva salvare la fruizione dal disgusto, in Proust la rappresentazione deve invece costituire un itinerario iniziatico che permetta al fruitore di ritornare alla *percezione* reale scoprendone una bellezza insospettata, come quella che si può vedere in una banale tavola sparecchiata.

Nell'arte novecentesca la rappresentazione del disgusto e dell'abiezione ha trovato così una visibilità particolarmente significativa, contro gli interdetti dell'estetica settecentesca. Le ragioni dell'incontro tra arte e disgusto vanno indagate nelle

loro diverse declinazioni tematiche e concettuali. Attraverso la produzione artistica si è cercato quindi, nel lavoro di Michele Bertolini, di distinguere e precisare nozioni spesso sovrapposte fra loro, come quelle di disgusto, di informe e di abiezione. Specchio di questo tipo di produzione sono quelle riflessioni teoriche che, da Rosalind Krauss a Hal Foster, da Georges Didi-Huberman a Julia Kristeva, tematizzano non pochi interrogativi riguardo alle nuove modalità estreme di fruizione imposte allo spettatore contemporaneo. La problematica possibilità di un'estetica del disgusto, di una forma di godimento al tempo stesso attraente e violentemente repulsiva dell'arte, si rivela dunque una sfida particolarmente stringente per la riflessione filosofica, che ha dedicato negli ultimi anni un'attenzione crescente a questa sensazione. Il carattere innovativo della ricerca consiste nel restituire una definizione del rapporto tra gusto e disgusto che stia a cavallo tra estetica e alimentazione.