

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica. Lemmi*, postfazione di F. Carmagnola, Milano, Mimesis, 2015, pp. 182

Non esiste un'estetica in Lacan. Lo si ribadisce fin dall'introduzione di questo libro che possiamo considerare un testo *seminale*, vale a dire un contributo che, appunto, getta il seme di una futura discussione e inaugura una promettente linea di ricerca. Lacan non si è mai occupato direttamente di estetica nel corso del suo insegnamento, eppure dalla lettura degli undici lemmi scelti dagli autori per accostarsi a una teoria lacaniana del *sentire* e del *sentirsi*, si ricava che l'esperienza estetica è un'esperienza imprescindibile per cogliere il ritmo della vita psichica. Così Lacan, certamente distante dalla tradizione dell'estetica classica sia per i contenuti sia per le scelte di stile, mostra di leggere bene e di ereditare la lezione kantiana: una riflessione sull'esperienza estetica non ci chiude nella riserva protetta di una teoria dell'arte, ma ci offre la possibilità di interrogarci sulla natura di quel *sentire* che struttura nel profondo e articola qualsiasi nostra esperienza. Dunque la ricerca di Lacan, soprattutto nella seconda fase del suo insegnamento, quella che si riferisce al periodo degli anni Settanta, rivela un'e-

signenza prepotente di sviluppare “un’estetica trascendentale che convenga alla nostra esperienza” (*Seminario X*), che convenga cioè all’esperienza analitica e clinica.

Estetica e psicoanalisi, quindi. Rabbrividiscono tutti coloro che pensano si debba marcare molto attentamente la distanza tra la filosofia e una disciplina, come quella psicoanalitica, che naviga a stretto contatto con una pratica, vale a dire con la pratica clinica. Comincia, impensierito, a grattarsi la nuca chi sposa il sospetto, già freudiano, nei confronti di una contaminazione tra saperi troppo distanti. Eppure, a ben guardare, proprio se onoriamo l’incidenza della dimensione tecnico-pratica e clinica della psicoanalisi, incontriamo con molta naturalezza l’estetica, da sempre incaricata di scovare una forma di teoria prossima al *fare*, vicina alle pratiche, alla compromissione coi materiali, all’esperienza plastica e manipolatoria del sentire. Proviamo allora ad abbassare le difese, a essere meno preoccupati dei confini disciplinari e a seguire la proposta che Matteo Bonazzi e Daniele Tonazzo ci fanno in questo loro libro.

Undici lemmi, dicevamo. Linguaggio, desiderio, immaginario, artefatto, bellezza, tempo, sguardo, voce, corpo, stile, lettera. Sono tutte categorie che evocano subito il campo dell’esperienza estetica, e che contemporaneamente richiedono agli autori lo sforzo di ripercorrere e ricostruire ogni volta e per ciascuna di esse tutta l’intelaiatura del pensiero lacaniano, vista dalla prospettiva privilegiata del lemma in questione. Il lettore è preso per mano e condotto a ripetere, indossando occhiali sempre diversi, il cammino compiuto da Lacan nell’intero arco del suo insegnamento. Perché succede questo? Perché, lo ri-

badiamo, la riflessione sull'esperienza estetica non è relegata in un'isola felice o infelice che dir si voglia, ma contribuisce dall'interno a tessere la trama del discorso dello psicoanalista. È per questo motivo che possiamo considerare il libro che stiamo recensendo non solo come un viaggio nell'"estetica" lacaniana, ma anche come un'introduzione al pensiero di Lacan nel suo complesso.

A quale estetica ci introduce la psicoanalisi? A un'estetica fondata su una doppia sovversione: "la prima ci permette con Lacan di riconquistare la scoperta freudiana dell'inconscio e lascia cadere lo spazio narcisistico e immaginario dell'io, la seconda sovversione è quella che lascia cadere anche il senso, la storia e l'articolazione significante con cui il soggetto costruisce *après coup* il proprio poema" (p. 9). Dunque grazie alla prima sovversione impariamo a liberarci dell'idea che l'esperienza estetica sia il luogo elettivo dell'espressività soggettiva, che in essa l'uomo trovi la possibilità di manifestare la propria libertà attraverso la creazione di immagini e simboli in cui rispecchiarsi narcisisticamente. La seconda sovversione sottrae la soggettività all'ipertrofia della cultura, ovvero alla proliferazione del senso e della sua storia. L'esperienza estetica si affaccia così come una ritrazione, un passo indietro nella vita, un esodo, una ritrosia: una ritrosia feconda, si intende, che mentre rinuncia a installarsi lungo il cammino del senso e delle sue esibizioni trova l'unica risposta possibile; mentre sembra fare, e in un certo senso fa realmente, un passo indietro, scopre le condizioni di un autentico avanzamento. È così che in ognuna delle undici voci si sente nitidamente l'articolazione di un ritmo scandito in due pulsazioni: una pulsazione che spinge in avanti,

reattiva, orizzontale, potremmo dire, simpatica, e una di arresto e regressione, diciamo così, collassante, parasimpatica, vagale. Facciamo due esempi.

Il lemma *linguaggio*. È senza dubbio vero che Lacan ha per lungo tempo inseguito le risorse della parola nel segno di una proliferazione orizzontale del senso il cui motore è la relazione con l'Altro e le cui figure sono le forme simboliche. Potremmo chiamare questo piano l'orizzonte della vita, del movimento in avanti, del dinamismo, dello slancio del senso. Tuttavia, mentre scopriva e articolava le risorse di questa catena significante, *contemporaneamente* ne avvertiva il pericolo, la sentiva vacillare sotto le sue stesse mani. Solo su un piano orizzontale, la vita psichica non si lascia afferrare. Il pericolo è quello di una ipertrofia del senso e dei suoi rinvii, una ipertrofia della cultura. E allora, poiché il pensiero lacaniano ha un andamento ritmico che coincide col suo stesso stile, egli comprende subito che è necessario cogliere con altrettanta sensibilità la dimensione verticale, *in caduta*, dell'esperienza psichica. Una dimensione che segue a un arresto, che segna una regressione feconda. E allora emerge una zona rimossa dalla linguistica, quella del corpo in caduta, che è un altro modo di parlare del godimento e che segna in Lacan il passaggio dal discorso sul linguaggio della linguistica al discorso sulla *lalingua*, sulla lettera, ovvero sulla parola come lingua materna del corpo. Chiamo *estetico* questo movimento, perché mi pare che il tema della bellezza si affacci, nel discorso di Lacan, ogni volta che irrompe un bisogno di verticalità, di abbandono, di caduta. L'esperienza estetica, se è tale quando si contrappone alla ripetizione stereotipa-

ta, lo è perché mentre lo stereotipo è *l'impossibilità nauseante di morire*, l'esperienza estetica si concede il lusso di morire.

Il lemma *sguardo*: lo stesso andamento ritmico lo troviamo anche a proposito dello sguardo. L'atto del guardare è assai più complesso di come sembra, essendo strutturato intorno a quella che Lacan chiama, nel *Seminario XI*, la schisi tra occhio e sguardo. Ecco la doppia pulsazione ritmica; l'occhio vede a partire dalla posizione prospettica del soggetto, per cui vediamo sempre le cose come se fossero il segno di qualcos'altro perché le inquadrriamo dentro la nostra cornice di senso, ma nello stesso tempo questo nostro modo di vedere poggia e si aggancia a un dettaglio invisibile e intoccabile, il *punctum* di Roland Barthes, a partire dal quale siamo guardati e in cui sprofondiamo, ci abbandoniamo, cadiamo. C'è qualcosa di invisibile che ci aspetta come un incavo, che ci risucchia, proprio come accade nella macchia-osso del quadro anamorfico di Holbein. Ecco qui di nuovo i due tempi: il tempo del vedere come proliferazione orizzontale del senso e il tempo dello sguardo come caduta nell'oggetto-macchia.

Quelli che abbiamo fatto sono solo alcuni esempi, ma sarebbe possibile estendere agevolmente il discorso agli altri lemmi e mostrare all'opera la stessa pulsazione ritmica. D'altra parte, si tratta del battito dell'inconscio. I testi e i seminari di Lacan, come ci ricorda Bonazzi, sono una palestra di stile, una palestra in cui si impara a emulare la pulsazione dell'inconscio. Lo stesso stile di Lacan è l'imitazione di questo battito. Ma è importante rilevare, a questo punto, che in tale articolazione ritmica e pulsatile della vita psichica l'esperienza estetica si colloca, per Lacan, nella postura regressiva, nel secondo tempo

della caduta, benché si tratti di una felice regressione, di una frustrazione che cova l'istanza di un risveglio, di una ritrosia fertile.

Silvia Vizzardelli

Recensione

Rüdiger Campe, Anselm Haverkamp, Christoph Menke, *Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik*, Berlin, August Verlag, 2014, pp. 258

Gli "studi baumgarteniani" qui proposti costituiscono una densa raccolta di saggi (tre saggi rispettivamente per Campe e Haverkamp; due per Menke), capaci di coprire una vasta serie di temi relativi alle origini dell'estetica scientifica, ma ben ancorati a una base condivisa che consente di dare omogeneità al volume.

Il comune punto di partenza consiste nell'aspra polemica contro l'atteggiamento antiquario che ha colpito fino a pochi anni fa un filosofo come Baumgarten, al quale poteva essere tutt'al più rivolto un cenno di formale riverenza per aver coniato il termine "estetica", senza che questo implicasse poi la necessità di un qualche approfondimento della sua prospettiva teorica. La situazione è parzialmente mutata negli ultimi lustri, quando un maggiore interesse per il pensiero di Baumgarten ha portato ad articolare ricerche più attente a rispettare la ricchezza della sua tavolozza filosofica. E tuttavia – argomentano gli Autori nella nota preliminare – un tale ritrovato impulso nella *Baumgarten-Forschung* non sembra aver spostato di mol-

to l'*opinio communis*, che continua a vedere in Baumgarten un pensatore superato già nella sua stessa epoca, per poi essere definitivamente oscurato dall'*aetas* kantiana.

Di contro a questa vulgata, fortunatamente sempre meno popolare, la tesi che incornicia il volume è che proprio tale "eccentricità" rispetto alla disciplina che ha tenuto a battesimo potrebbe costituire paradossalmente un punto a favore di Baumgarten, nella misura in cui essa è capace di agglutinare attorno a sé una serie di nomi e tematiche esiliati dalla storia ufficiale, ma che potrebbero acquisire nuova attualità proprio in un'epoca come quella odierna, dove il modello storiografico e teorico dominante è andato incontro a una crisi irreversibile. Alla base di questa storia "altra" sta l'importanza della dimensione retorica, intesa non come un relitto dell'antichità di cui Baumgarten sarebbe un anacronistico interprete, ma come un ambito di studi che proietta nel futuro otto-novecentesco la stessa proposta estetologica baumgarteniana. Per dare corpo a un simile progetto, viene convocato un ricco consesso di pensatori e artisti – da Leonardo a Vico, da Opitz a Cassirer – che nel dialogo con la filosofia di Baumgarten acquistano sfumature feconde e inattese.

Non è possibile offrire un'analisi dettagliata dei diversi articoli – ciascuno indipendente dagli altri e al contempo unito da richiami tematici e bibliografici che consentono al lettore di muoversi liberamente all'interno del volume. Tra i vari temi ricorrenti, ad ogni modo, merita particolare attenzione la questione dell'evidenza, sviluppata in particolare dai saggi di Campe, in cui il confronto con D'Alembert e Pascal permette di comprendere la rilevanza del problema nella modernità ben al

di là degli stessi limiti retorici. Proprio l'evidenza, accanto a una rilettura della questione dei tropi come *figurae crypticae* e abbreviate, analizzata sia da Campe sia da Haverkamp, consente di valorizzare finalmente la seconda parte dell'*Aesthetica* di Baumgarten, la quale, anche a causa della sua incompiutezza, non è quasi mai stata oggetto di studi specifici. In un tale ampliamento di prospettiva, un posto di rilievo spetta alla questione della forza, tanto perché la latenza dell'implicazione tropica nasconde una cruciale dimensione performativa che Haverkamp valorizza in dialogo con la teoria linguistica di Em-
p-son, quanto perché la forza – come dimostra Menke – costituisce una dimensione antropologica fondamentale. In questo caso l'interlocutore è Herder, il quale intende rifondare l'estetica a partire da quella oscura forza che costituisce l'uomo dall'interno e che tuttavia resta pre-soggettiva, pur mediando il sorgere della stessa soggettività grazie a un'*askesis* socializzante che ne "disciplina" l'espressione in senso foucaultiano. Non stupisce che l'indagine sulla genesi dell'estetica moderna proposta dagli Autori sia attraversata da una filigrana più propriamente politica, la quale risuona come un'eco nell'ultima parola dell'*Aesthetica* di Baumgarten, *parrhesia*.

Nel complesso, la raccolta ha certamente numerosi pregi, offrendo un quadro interpretativo che, senza nascondere la propria angolatura teorica parziale, consente di illuminare diversi con i d'ombra dell'analisi recente. Ma il merito maggiore di questo volume è forse quello di non trattare Baumgarten con l'ostentato rispetto che si deve a un generale in congedo, presentandolo piuttosto come un autore vitale, con cui confrontarsi senza timore di restare impaniati nel brago di una

pre-modernità ormai priva di ogni mordente sul contemporaneo. L'auspicio è che i sondaggi qui proposti possano rilanciare la ricerca in questa direzione, portando infine alla luce tutta la serie di percorsi carsici che costellano l'opera di Baumgarten, e che ne fanno una miniera spesso ancora inesplorata per il dibattito attuale.

Alessandro Nannini

Rassegna

Everyday aesthetics: istituzionalizzazione e "svolta normativa"

(Y. Saito, *Aesthetics of everyday life*, in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-of-everyday/>, pubblicato per la prima volta il 30 settembre 2015. Una versione più breve della medesima voce è: Y. Saito, *Everyday aesthetics*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, 2014, pp. 525-9; C. Dowling, *The aesthetics of daily life*, "British Journal of Aesthetics", n. 3/50 (2010), pp. 225-42; D.E. Ratiu, *Remapping the realm of aesthetics: on recent controversies about the aesthetic and aesthetic experience in everyday life*, "Estetika, The Central European Journal of Aesthetics", n. 1/L, VI (2013), pp. 3-26; J. Forsey, *The promise, the challenge of everyday aesthetics*, "Aisthesis. Rivista di Estetica Online", n. 1 (2014), <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14608>; G. Matteucci, *Pratiche estetiche come design del quotidiano*, in G. Matteucci (a cura di), *Estetica e pratica del quotidiano. Oggetto, esperienza, design*, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 9-24).

Il contributo di Yuriko Saito in analisi è una delle prime voci enciclopediche apertamente dedicate a una linea di ricerca paradigmatica nell'ambito dei dibattiti accademici sull'esteticità diffusa: l'*everyday aesthetics*. In quanto tale esso risulta emblematico poiché ne decreta l'istituzionalizzazione, nonostante l'esordio di tale processo risalga a circa un decennio fa, con la pubblicazione dei primi testi incentrati sull'argomento.

Attraverso una breve *overview* contestualizzante, la filosofa colloca l'*everyday aesthetics* in linea di continuità con i tentativi, avviati nella seconda metà del XX secolo, di ampliare il campo di pertinenza dell'estetica afferente in particolare alla tradizione anglo-americana, dal discorso limitato alle belle arti al multi-sfaccettato *pattern* esperienziale che prende corpo con le pratiche e gli oggetti che costellano in modo pervasivo la vita quotidiana.

L'autrice continua la panoramica sull'argomento indicando come specifico dell'*everyday aesthetics* anche il tentativo di affrancare l'indagine estetica da un focus esclusivo sul bello e il sublime, riconoscendo, invece, la pregnanza di una serie di qualità meno eclatanti, ma che pervadono l'esperienza (estetica) quotidiana di chiunque.

In conclusione alla parte introduttiva, Saito sottolinea la natura non meramente estensiva e tendente all'inclusione di nuovi elementi e qualità che sembrerebbe caratterizzare l'*everyday aesthetics*, ma ne indica anche la forza teoretica in grado di fare emergere questioni alle quali l'estetica *mainstream* non ha riservato adeguata attenzione.

Virando dunque nella direzione dei contenuti e dei paradigmi dell'*everyday aesthetics*, Saito affronta la questione della

sua indefinitezza, o meglio – in quanto disciplina nata per ovviare alle limitazioni della cosiddetta estetica arte-centrica – del suo “raggio d’azione”, descritto unicamente nei termini di un’inclusione di tutti quegli elementi esteticamente pregnanti trascurati dalla tradizione. L’autrice introduce allora il conseguente dibattito concernente la definizione dei concetti di “quotidiano” e di “estetica”, centrale nel contesto di una tale ampiezza speculativa apparentemente illimitata.

Da un lato il “quotidiano” copre un *range* di attività che vanno dall’ordinario in senso stretto (mangiare, vestire, pulire, cura del sé...) all’occasionale (festeggiare, viaggiare, eventi sportivi, culturali...), e tale inclusività mette in discussione la validità di un’interpretazione letterale del suo significato: la quotidianità ha una qualità precipuamente contestuale, e ciò che risulta del tutto ordinario per qualcuno potrebbe rivelarsi un evento raro per qualcun altro. Strategia risolutiva di fronte a questa *impasse* è la collocazione delle caratteristiche intrinseche della quotidianità nell’attitudine che assumiamo verso, e dell’esperienza che facciamo di, oggetti e attività quotidiane, piuttosto che tentare di reperirle attraverso un “mero inventario” di questi ultimi.

Dall’altro lato la nozione di “estetica” assume almeno due connotazioni principali nel dominio dell’estetica del quotidiano: in quanto relativa a percezioni corporee derivate da stimolazioni sensoriali e attività fisiche di varia natura, e in quanto oggetto di distinzione tra l’uso onorifico e l’uso classificatorio che se ne compie, il primo orientato alla considerazione prettamente positiva e gratificante dell’esperienza estetica, il se-

condo aperto anche alla considerazione di fattori negativi che possono caratterizzarla.

Ed è esattamente questo dualismo tra uso onorifico e classificatorio che detta lo svolgimento del terzo e quarto paragrafo del testo in analisi: "Defamiliarization of the familiar" e "Negative aesthetics", a partire dai quali Saito avvia un'analisi del recente "fenomeno filosofico" in questione marcatamente orientata al rilievo del connubio tra estetico ed etico. Con "defamiliarizzazione del familiare" ci si riferisce a un'elevazione del materiale esperienziale quotidiano a condizione auratica, o di straordinarietà, che ne svela il potenziale estetico celato dalla sua costitutiva ordinarietà. Accogliendo una tale interpretazione, sottolinea Saito, il rischio che si corre è che a una eccessiva enfattizzazione della de-familiarizzazione come pre-condizione necessaria all'estetica del quotidiano, corrisponda poi l'impossibilità di esperire ed elaborare considerazioni sull'ordinario in quanto ordinario; precisamente in tale difficoltà di definire un'esperienza estetica del quotidiano che ne preservi la cosiddetta *everydayness* risiede, per l'autrice, una delle sfide più complesse cui l'*everyday aesthetics* deve rispondere. E ciò accade o mediante il riconoscimento di un merito estetico insito in qualità a "basso contenuto" di eclatanza, e che dunque producono sensazioni di calma, quiete, sicurezza, stabilità e domesticità, oppure attraverso il disconoscimento di qualsiasi valenza estetica positiva nella monotonia e banalità del quotidiano, definito in alcuni casi, addirittura "anestetico". Tuttavia, continua Saito, se intendiamo l'estetico in senso classificatorio, e non onorifico, la presenza di qualità estetiche negative capillarizzate nel quotidiano non sarà sinonimo di assenza di quali-

tà estetiche *in toto*, ma confermerà, piuttosto, la pervasività di una *texture* estetica del e nell'ordinario, seppur in senso negativo.

L'estetica negativa è, per Saito, centrale nel discorso sull'estetica del quotidiano in quanto ne configura la dimensione "attiva" e "attivista", contrastando il paradigma spettatoriale tipico dell'estetica arte-centrica: di fronte all'esperienza di qualità estetiche negative, reagiamo concretamente, o ragioniamo su come poter reagire per "eliminarle, ridurle o trasformarle" sia sul piano personale, ma anche, e soprattutto a livello sociale.

In altri termini, che siano "sottotraccia", poco sofisticate o negative, le qualità estetiche che esperiamo diffusamente nel quotidiano, "grazie alla loro preponderanza e relativamente facile riconoscibilità", esercitano un potere notevole sulle pratiche decisionali di ogni giorno.

Facendo poi riferimento all'eccessivo soggettivismo e relativismo, e quindi alla conseguente impossibilità di discussione intersoggettiva (spesso risolta nei termini della distinzione kantiana tra bello e piacevole) che alcuni teorici imputano alla considerazione di esperienze estetiche in cui la responsività corporea a stimolazioni è centrale, ma che altri contrastano, sostenendo invece la loro complessità multisensoriale, contestualità e capacità di contribuire positivamente o negativamente alla creazione di una particolare atmosfera, Saito illustra i contenuti di tre indirizzi di ricerca rilevabili all'interno dell'*everyday aesthetics*: *ambiance aesthetics*, *social aesthetics* e *action-oriented aesthetics*. Queste sono accomunate, per grandi linee, da un'essenziale dimensione interattiva (con risvolti etici) e dal-

la mancanza di una definizione chiara e condivisa dell'“oggetto” dell'esperienza estetica che considerano (ci si confronta spesso, in questi casi, con la concezione deweyana di ciò che costituisce “un'esperienza”), nonché, ancora una volta, dalla difficoltà di comunicare intersoggettivamente il giudizio che su quest'ultima potrebbe essere formulato.

L'autrice attribuisce la “diffidenza” nei confronti di tali sottocategorie dell'estetica alla tendenza, tipica dell'indagine estetica occidentale moderna, a considerare esteticamente rilevanti solo quelle esperienze condivisibili, valutabili o giudicabili oggettivamente. Una volta superata questa limitazione, che rischia di impoverire la complessità e proficuità dell'estetico e dell'estetica, e compresa l'origine sociale – e dunque condivisibile – delle svariate attività che rientrano nel novero dell'*everyday aesthetics* (in particolare nelle sue declinazioni menzionate poco sopra), afferma Saito, quest'ultima potrà finalmente essere legittimata. Ciò che tuttavia appare contraddittorio nella sua argomentazione è la risoluzione dei “limiti intersoggettivisti” posti dalla tradizione estetologica occidentale, con l'ammissione di una dimensione comunitaria e condivisibile – dunque intersoggettiva – dell'estetica del quotidiano (critica che le muovono, in particolare, anche Dowling e Ratiu).

Dopo un breve accenno al rapporto tra arte e vita quotidiana, al tentativo tutto occidentale di superare la dicotomia e ai rischi insiti nell'estetizzazione sconsiderata, nella mercificazione e nell'obsolescenza programmata di alcuni aspetti del quotidiano, che può essere contrastata solo da pratiche incentrate sulla sostenibilità e sulla relativa adozione di nuovi paradigmi estetici, la trattazione si avvia verso le conclusioni.

Costruite interamente attorno al rapporto tra estetico ed etico, queste ultime ribadiscono l'essenzialità dello sviluppo di una sensibilità e di un'alfabetizzazione estetica – valori di cui l'*everyday aesthetics* sarebbe portatrice privilegiata – le quali permetterebbero un incremento qualitativo della vita non solo nella nostra quotidianità, ma anche a livello globale.

È indubbio e comprensibile che il contributo di Saito non prenda in considerazione la totalità degli aspetti costitutivi dell'*everyday aesthetics*. Inoltre, pur adoperandosi per garantire l'obiettività e l'aggiornatezza della trattazione, palese è la sua propensione per una lettura etico-sociale dell'argomento e per un'interpretazione dell'estetico in quanto *open concept*, che non richiede necessariamente un impegno volto alla comunicazione intersoggettiva. Da tali considerazioni è emersa la volontà di effettuare un tentativo di compensazione di alcune mancanze constatate personalmente in *Aesthetics of everyday life* attraverso una breve rassegna comparativa di saggi pubblicati tra il 2010 e il 2015 focalizzata su due aspetti fondamentali: l'emergenza di una precisa volontà di sistematizzare i vari orientamenti interni all'*everyday aesthetics* (di qui in poi EA) – per mezzo, tra l'altro, di una nomenclatura ben identificabile – e di una "svolta normativa" per ovviare al rischio di una trivializzazione dell'estetico, in cui "la ricerca abbandona la sfera dell'ontologia e si sviluppa nella direzione del tema dei predcati e dei giudizi" (Matteucci 2015: 15), che Saito trascura quasi del tutto, ad esclusione di alcuni accenni di carattere generale, e non intenzionalmente riferiti a questo recente e significativo *trend* critico.

A fare da "apripista" è il saggio di Chris Dowling *The aesthetics of daily life* (2010), nel quale viene utilizzata una terminologia e formulata una proposta operativa di tipo normativo che saranno poi riprese, condivise, riviste o ampliate nella saggistica più recente presa in esame. Con "Formulazione Debole" e "Formulazione Forte" dell'*aesthetics of daily life intuition*, l'autore si riferisce rispettivamente ai tentativi di definire la stringenza estetica del quotidiano mediante un'estensione del concetto di estetico impiegato nelle discussioni relative al valore artistico, che giunge a includere esperienze tipicamente quotidiane e a quelli, dall'altro lato, di dimostrare come esperienze del tutto ordinarie possano produrre istanze paradigmatiche dell'esperienza estetica in modo del tutto svincolato dalle limitazioni e dalle convenzioni che caratterizzano, nella filosofia dell'arte, i dibattiti sul valore estetico. Dowling, nell'ottica di ridurre il rischio di cadere nel poco soddisfacente, ma soprattutto inconsistente, *anything goes* sostiene principalmente una "Formulazione Debole" dell'estetica del quotidiano, poiché essa generalmente riconosce e rende esplicita la distinzione, di chiara matrice kantiana, tra mere considerazioni soggettive e giudizi dall'aspetto normativo. Risiede insomma nell'appropriatezza, correggibilità, condivisibilità, eventuale consenso o critica, o appunto, nell'aspetto normativo di un giudizio di gusto la possibilità di preservare la cifra specifica dell'estetico, e di distinguerla, dunque, da giudizi "trincerati" in un piacere prettamente soggettivo.

Dan Eugen Ratiu in *Remapping the realm of aesthetics: on recent controversies about the aesthetic and aesthetic experience in everyday life* (2013) rileva una tensione metodologica tra

un "Polo Debole" e un "Polo Forte" interna all'EA. Supportando anch'egli la proficuità di una posizione "Debole", l'autore sostiene un modello "normativo ma aperto" dell'estetico che include oggetti e fenomeni sia artistici sia quotidiani, e che inserisce in un quadro analitico costituito da tre elementi implicati nel concetto di estetico: il sé, l'intersoggettività e il quotidiano. Questi sono poi sviluppati in tre tesi principali: 1) esiste un aspetto normativo dell'esperienza e del giudizio estetico comune all'arte e alla quotidianità, e tale normatività risiede in un impegno intersoggettivo che garantisca la non-banalizzazione dell'estetico "in modalità quotidiana"; 2) il concetto di arte è un "concetto aperto" (ma che richiede comunque una certa stringenza), ed è necessario distinguere le applicazioni attualmente in uso (improntate all'eliminazione del dualismo tra arte e quotidianità) e quelle invece tipiche della modernità (improntate sulla nozione convenzionale di "belle arti"); 3) l'arte e la vita quotidiana sono interdipendenti e interagenti "nel continuo flusso esperienziale" di un cosiddetto *embodied self*: alle premesse monadiche-isolazioniste del "Polo Forte", Ratiu contrappone quelle moniste del "Polo Debole".

The promise, the challenge of everyday aesthetics (2014) di Jane Forsey, il cui focus tematico è sul rapporto tra oggetti d'uso e individui nel quotidiano, ha come obiettivo principale l'individuazione di un compromesso tra due posizioni rilevabili nell'EA: una "Straordinarista" e una incentrata sulla nozione di "Familiarità". Nella *pars destruens* del proprio contributo Forsey evidenzia un errore categoriale commesso dai fautori della prima posizione. Affermando, infatti, che un'esperienza estetica possa scaturire soltanto da un oggetto che si distingue, in

quanto inusuale, dal flusso della nostra percezione ordinaria, catalizzando così la nostra attenzione su di esso, e che il giudizio estetico relativo debba seguire il modello "arte-centrico", essi attribuiscono agli oggetti quotidiani una significatività (che richiede interpretazione) non necessaria, sostiene l'autrice, per coglierne l'esteticità. Contro tale inesattezza, Forsey introduce la distinzione tra "valore estetico" (potenzialmente ovunque) e "valore artistico" (specifico delle opere d'arte) che le permette di intraprendere la *pars costruens* del discorso. Quest'ultima esordisce con la constatazione di un certo potenziale della "Familiarity Stance", la quale mira alla costruzione di un apparato teorico basato sulla rilevanza estetica del quotidiano *per se*, ma che tuttavia presenta delle criticità, in quanto, per non cadere nelle prescrizioni dell'estetica arte-centrica, presuppone un'attentività estetica nei confronti di tutto ciò che genera sensazioni di quiete e domesticità, e che dunque, quasi paradossalmente, non richiede particolare ricettività. Così anche l'approccio straordinarista, che quanto meno implica il riconoscimento positivo di un merito e non la sua presenza "per sottrazione", mostra una certa proficuità. Elaborando infine una versione "mitigata" degli aspetti positivi delle metodologie esaminate, Forsey propone un modello teorico che coinvolge due concetti fondamentali: radicamento nel quotidiano e funzionalità. Quest'ultima, in particolare, risulta vantaggiosa poiché, sostituendo la più problematica nozione di significato, sembra, tra l'altro, garantire la possibilità di comunicare intersoggettivamente il nostro giudizio di gusto.

L'ultimo testo in rassegna è *Pratiche estetiche come design del quotidiano* (2015) di Giovanni Matteucci. L'autore sviluppa la questione dei due principali fulcri tematici e metodologici dell'EA enfatizzando, nella nomenclatura prescelta, "la riconsiderazione della relazione di continuità o discontinuità che vige, all'interno del dominio estetico, tra vita quotidiana e arte" (p. 12). A una "Soluzione Discontinuista", viene opposta una "Soluzione Continuista", in cui sono reperibili due opzioni operative: l'estetismo, nel suo tentativo di rendere opera d'arte la vita stessa, che dunque non contribuisce al proposito dell'EA di considerare la specificità estetica del quotidiano in quanto tale, e una lettura dell'arte come intensificazione di elementi estetici tipicamente attivi nel quotidiano. Tale seconda opzione, sostiene l'autore, sembra più fruttuosa nel suo rilevare la distinzione tra un livello "iper-estetico", con tendenze estetizzanti, e un livello "ipo-estetico", dalla forte valenza antropologica. In quest'ultimo sembra allora risiedere la possibilità di individuare un qualche aspetto normativo che scongiuri il rischio di "lassismo" insito nella "tendenza all'inclusione" in cui cade spesso l'EA, restia a eventuali forme di prescrittivismismo. A tale normatività dell'estetico corrisponderebbe la possibilità di dialogo intersoggettivo in merito a una preferenza di gusto effettuata, la quale è estetica se "impegnata nell'ambito dell'apparenza" (p. 16) e ha un carattere peculiare poichè il criterio che la determina non è facilmente identificabile, ma non per questo avulso da tentativi di giustificarne razionalmente, espressivamente e attivamente la validità.

Gioia Laura Iannilli

Rassegna

La città a-venire: topologia della modernità

(V. Trione, *Effetto città. Arte, cinema, modernità*, Milano, Bompiani, 2014; R. Milani, *L'arte della città. Filosofia, natura, architettura*, Bologna, Il Mulino, 2015; P. De Luca (a cura di), *L'abitare possibile. Estetica, architettura e new media*, Milano-Torino, Bruno Mondadori, 2015)

Le superfici urbane post-metropolitane sono un luogo virtualmente planetario, privo di confini e frontiere, incartografabili. Esse tendono a indicare la propria scomparsa reale e a incitare la fuga in un a-venire nel quale rifugiarsi per acquietare il continuo senso di smarrimento che la contemporanea mania urbanistica contribuisce ad acuire. La loro peculiare natura modifica il processo analitico dell'estetica che dovrà attrezzarsi di nuovi strumenti per indagare e decifrare questo "corpo che tende a violare ogni pianificazione", ogni mappatura, che si disloca, disintegrando il concetto stesso di luogo, e che si radica in una rete spaziale che individua la sua identità nella sola, e instabile, relazione istituita con luoghi altri e ad esso estranei. Un valido aiuto per orientarsi in quest'"opera dell'assurdo" ci viene offerto da tre recenti volumi dedicati alle forme, agli effetti ed all'arte dell'abitare metropolitano: *Effetto città. Arte, cinema, modernità* di Vincenzo Trione, *L'arte della città. Filosofia, natura, architettura* di Raffaele Milani, *L'abitare possibile. Estetica, architettura e new media* a cura di Pina De Luca.

Il lavoro di Vincenzo Trione offre al lettore la possibilità di intraprendere un personale viaggio vagabondando tra gli otto capitoli *passages* in cui viene messa in scena la città. Una visio-

naria passeggiata intorno all'eccedenza e al pluralismo degli *shock* metropolitani, scandita a ogni cambio di direzione da uno scatto, riportato a doppia pagina, realizzato da Gabriele Basilico per immortalare uno scenario urbano.

Svariate sono le forme espressive che mostrano la metropoli contemporanea, cucendole addosso diversi abiti per renderne effettiva la spettacolarizzazione. Prima tra tutte quella del cinema, che Trione sceglie per introdurre la sua indagine¹. Eppure, l'autore scelto ad avviare il tragitto divulga un nostalgico controcanto urbano: l'elogio della borgata. È Pierpaolo Pasolini che celebra la "grande città" attraverso il suo contrario, la periferia fagocitata dal peso dell'assenza d'interesse e di palcoscenico. Il suo è un "addolorato canto alla città. La quale, al di là delle tante mutazioni che ne hanno alterato il volto e l'anima, rimane una tra le nostre più alte e inalienabili creazioni".

E, così, di *passages* nel *passage* (di *street* ad *avenue*) arretriamo metaforicamente alle opere di Charles Baudelaire, nelle quali ci pare di poter individuare la creazione della moderna Parigi, il suo farsi città. Padre della modernità, Baudelaire dà conto dell'innescò di quel meccanismo che farà del mondo interno lo spazio urbano, "spazio smontabile e rovesciabile", "accumulo di tessere lontane ed eterogenee", dal quale scaturiscono "inediti rapporti in costante sfida al senso comune". Il visionario dispositivo della *flânerie* diviene un appropriato criterio di conoscenza dell'intorno, meccanismo di collegamento

¹ L'intero libro di Vincenzo Trione potrebbe dirsi "dedicato" o, meglio, ispirato alla modalità cinematografica di mettere in scena la città. Basti pensare all'omaggio che l'autore fa a Truffaut nel titolo stesso del volume (la traduzione italiana di uno dei suoi capolavori è *Effetto notte*, 1973).

tra gli stati d'eccezione del caos metropolitano, lamento in versi che in un "ahimé" condensa ed invoca l'archeologia futurista del "nuovo che avanza" lasciando crepe ed inquietudini.

Vincenzo Trione agevola il godimento del volume da lui realizzato per mezzo di un esperto montaggio dei capitoli che, a mo' di una pellicola, assembla e rende seducentemente visibili gli inediti effetti della contemporaneità. Cinema, architettura, pittura, urbanistica, filosofia: opere e pensiero dialogano incessantemente nel comune intento di disegnare e dar voce al corpo informe del progresso urbano che sfugge al controllo di una singola disciplina.

Numerose le esemplarità, le argomentazioni ed i nomi riportati dall'autore: Mondrian, Rothko, Fontana, de Chirico e Warhol per l'arte contemporanea; Antonioni, Wenders, Argento, Scorsese e Scott per il cinema; Balzac, Baudelaire, Woolf e Calvino per la letteratura; Simmel, Benjamin, Kracauer e Nietzsche per la filosofia. E tanti altri ancora potrebbero essere ricordati correndo, però, il rischio di ridurre ad un misero elenco quella che invece è l'esauriente (ed inesauribile) mappa della metropolitana "bellezza inintenzionale".

Il secondo volume che ci immette e trasmette i misteri della città è *L'arte della città. Filosofia, natura, architettura* di Raffaele Milani. Anche a esso va il merito di fornirci preziosi spunti e intuizioni sulla "nuova" bellezza delle metropoli. Proprio la bellezza, nella sua specifica accezione di categoria estetica, è il grimaldello utilizzato dall'autore per decifrare la metaforica simbologia della città metropolitana e postmetropolitana.

Le forme delle contemporanee megalopoli mettono in crisi l'efficacia dei consueti interrogativi sul senso della bellezza

(territoriale e non); osa l'autore: se considerassimo la città stessa a mo' di un'opera d'arte, essa continuerebbe a produrre e diffondere bellezza? Sì! "Segno della comunità e dell'appartenenza", spazio collettivo paragonabile ad un'invenzione grafica², *code inconnu* di viaggi e vite, il territorio urbano – nel suo farsi creativamente "poetica dello spazio abitato" – è la "fertile area di speranza offerta da un'arte", che accoglie e costruisce un ordine umano.

La città è, dunque, un'opera d'arte, che comprende "l'intervento di categorie etiche, estetiche, affettive contenute in un piano antropologico del luogo vissuto". E, di nuovo, ci troviamo a vagabondare tra gli intrichi metropolitani, tra architettura, antropologia, arte e filosofia.

I percorsi pedonali fanno segno alle figure verbali, "la gestualità e la corporeità degli spostamenti" assumono un valore allusivo. Torna l'immagine della baudelairiana *flânerie* ma corredata di attributi *cyborg*. La tipica figura del passeggiatore moderno, difatti, non è più adatta a descrivere le peculiarità del *flâneur post-metropolitano*, imprigionato nel suo *iPhone*. L'individuo post-moderno è distratto e assente, non più avvezzo al piacere del vedere e immaginare i luoghi, non più malinconicamente solitario, ma brutalmente solo. "Straniero a casa" e "familiare agli estranei", egli pratica, forse, "una *flânerie* del pensiero, in un gioco delirante di proiezioni antropomorfe, passeggiando tra vie che gli sembrano arterie e vecchie mura che gli sembrano enormi spalle".

² L'analogia tra la città e la lingua fu individuata da Ludwig Wittgenstein.

Perduto il piacere della sosta e dell'intrattenimento, il cittadino metropolitano trova corpo nei luoghi che abita e, poieticamente, ne progetta e crea di più confortevoli e utili a soddisfare le proprie esigenze, senza smarrire per questo il senso del suo esser "arte bella", che continua a risiedere nell'espressione ideale e pratica dell'abitare la città-mondo.

Anche Raffaele Milani esibisce, a sostegno delle tesi argomentate nel suo lavoro, numerose "prove testimoniali" che spaziano dall'arte urbana all'architettura, dalla fotografia al cinema. Immaneabili ed essenziali, inoltre, le immagini di vedute urbane di cui è corredato il testo.

Il terzo lavoro dedicato alle forme della contemporanea metropoli è il volume antologico, curato da Pina De Luca, *L'Abitare possibile. Estetica, architettura, new media*. Fedele ai propositi dell'omonimo convegno internazionale³, da cui prende le mosse raccogliendone gli atti, esso si assume il compito di sperimentare saperi mobili e flessibili, contaminati tra loro nel comune intento di dar ragione alle trasformazioni radicali del nostro tempo.

Promettentemente si susseguono i saggi contenuti nel volume, che tra gli autori annoverano eminenti nomi del pensiero internazionale, tra cui Marc Augé, Giovanna Borradori, Bernard Stiegler, Francesco Casetti, Giuliana Bruno e Giacomo Marra-mao. A Pina De Luca va il merito di aver strutturato la complessità degli argomenti, mettendo in mostra nuovi orizzonti di

³ Tenutosi presso l'auditorium Oscar Niemeyer di Ravello dal 28 al 30 maggio 2013.

senso attraverso l'analisi delle originali realtà che ridisegnano le coordinate e la fisionomia della metropoli.

L'“abitare possibile”, difatti, non risiede nell'indagare programmaticamente le nuove possibilità dell'abitare, quanto nell'esplorarne ed interrogarne la riconfigurazione, lasciando dialogare ipotesi e teorie capaci di contemplare, soprattutto, l'inedita pervasività delle nuove tecnologie, le conseguenti modifiche delle sfere del sensorio e le particolari forme che va assumendo la relazionalità legata ad una creatività radicalmente interattiva.

Volgendo l'attenzione ai radicali mutamenti che la post-metropoli ha apportato, appare evidente come nell'ambito rappresentazionale avvenga solo la loro più evidente ricaduta; essi afferiscono senza alcun dubbio anche alla capacità di creare (e interpretare) strategicamente delle metafore o, per dirla politicamente, all'assetto stesso delle “nuove” città (Borradori).

Inoltre, l'evidente sparizione di ogni frontiera tra spazio pubblico e privato conferma l'ipotesi che non sia più l'individuo a costruire lo spazio, ma lo spazio a costruire e costituire l'individuo. Va, dunque, contemplata l'insorgenza di un valido *spatial turn*: la svolta spaziale ci fornisce la sola chiave di accesso all'ironico contrappasso della globalizzazione (Marramao).

Nuovi orizzonti di senso vanno poi ricercati all'interno della città, attraverso l'analisi delle nuove modalità di allestimento del centro: è quello che ad esempio accade nelle grandi città “trafite” al cuore dalla copiosa presenza di mega schermi.

Uno schermo ha la capacità di rendere praticabile un luogo, trasformandolo in vero e proprio spazio della visione. Dà senso allo spazio ed allo sguardo del passante che vi rivolge la pro-

pria attenzione per scoprirvi qualcosa che accade in uno spazio che non occupa, ma che sottoforma d'immagine gli viene incontro: "Non un 'qui' che si apre ad un 'altrove', ma un 'altrove' che arriva 'qui'" (Casetti), attestazione dell'avvenuto passaggio dall'eterotopia, annunciata da Foucault, all'ipertopia.

Lo schermo è diventato una vera e propria condizione materiale del nostro abitare. Esso è spazio e superficie sulla quale si intessono trasformazioni e forme di relazione: è un "involucro", una "membrana", piano di mediazione e proiezione (Bruno).

L'attenzione del volume si sofferma, infine, sugli effetti destrutturanti che le nuove tecnologie e l'avvento della rete hanno prodotto sui termini e sui concetti sinora menzionati: l'abitare, lo spazio, la città, il confine, la superficie, lo schermo.

Suggellato l'avvenuto passaggio dall'era digitale a quella della connessione continua alla rete, del "senza fili", dall'era del visibile all'era del tattile, è necessario indagare le esclusive qualità del corpo che abita la rete. Esso è dotato di una mente interconnessa munita di un'intelligenza connettiva che è, in prima istanza, una condizione mentale supportata e rivelata dalla rete. A sua volta, la mente interconnessa diviene ipertuale ed abita la rete attraverso una presenza fluida del proprio sé.

La questione del sé richiama immediatamente la nostra attenzione alla questione della peculiare identità della "persona digitale" che, senza soluzione di continuità, proietta la propria identità in rete rendendola pubblica e vulnerabilmente esposta all'indebita appropriazione. L'espropriazione del sé è condizionata dal capitalistico appannaggio del linguaggio della rete

perpetrata a mezzo di un'urbanizzazione digitale, un'"urbanizzazione automatica". Ma se proprio l'alfabetizzazione e la scrittura perimetrano e sanciscono l'esistenza della *polis* e se la digitalizzazione altro non è che una forma di scrittura, allora di questa scrittura (che in quanto "testo scritto" fu definita da Platone nel Fedro *pharmakon*: rimedio e veleno) va stilata una farmacologia che ne contempi la tossicità e ne prescriva le terapie (Stiegler).

I tre volumi commentati sostengono, in conclusione, che per indagare la complessità della contemporanea metropoli sia necessario attrezzarsi di uno sguardo pluridirezionato, uno sguardo *altro*, capace di intercettare gli intrecci e le forme di ibridazione che da essa provengono, capace di distinguere e seguire i differenti movimenti che in essa si agitano e confondono.

Sara Matetich

Rassegna

La filosofia della musica e le sue diverse cause

(A. Arbo, M. Ruta (sous la direction de), *Ontologie musicale. Perspectives et débats*, Paris, Hermann, 2014 ; F. Wolff, *Pourquoi la musique?*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2015 ; M. La Matina, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*, Macerata, Le Ossa, 2014)

Negli ultimi anni gli studi filosofici intorno alla musica si sono sempre più emancipati dalla tradizionale questione estetica del bello musicale, non limitandosi a fornire una teoria della per-

cezione sonora ma proponendo un'ampia e articolata riflessione sugli aspetti simbolici, antropologici e ontologici del fenomeno musicale. Costituendosi come un *sapere per cause*, la filosofia della musica affronta il proprio oggetto di studio da diverse prospettive, indagando le motivazioni profonde di una pratica tipicamente umana e al contempo enigmatica. In questa direzione si muovono tre volumi, pubblicati di recente in Francia e in Italia: la raccolta di saggi *Ontologie musicale. Perspectives et débats* a cura di Alessandro Arbo e Marcello Ruta, *Pourquoi la musique?* di Francis Wolff e *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita* di Marcello La Matina.

L'ontologia musicale è un ambito di ricerca relativamente nuovo, nato in seno all'estetica anglo-americana negli anni Ottanta e successivamente sviluppatosi in contesti segnati da tradizioni filosofiche differenti. Il volume a cura di Arbo e Ruta costituisce un'importante testimonianza della penetrazione in ambito francofono del dibattito sulle modalità di esistenza dell'opera musicale. Nella prima delle quattro sezioni in cui si articola la raccolta, trovano spazio contributi dedicati alla riflessione ontologica sull'oggetto musicale, considerato come esempio di entità concreta non materiale (R. Pouivet) o, in altri termini, di esistenza virtuale (F. Bisson). Nella seconda parte vengono pubblicati, per la prima volta in traduzione francese, tre articoli di Peter Kivy, Jerrold Levinson e Stephen Davies, studiosi che hanno contribuito a porre la questione di un'ontologia applicata alla musica. La terza sezione ospita saggi dedicati al tema della registrazione, banco di prova per un approccio ontologico all'arte dei suoni e fonte di ulteriori quesiti filosofici. L'ultima parte è dedicata al tema dell'improvvisazione, fe-

nomeno tipicamente musicale che sembra mettere in discussione alcune tra le più consolidate categorie dell'ontologia della musica, come ad esempio la coppia *type/token*, modello/occorrenza (A. Bertinetto). I diversi contributi sono accomunati da una duplice domanda, al contempo essenziale ed esistenziale: che cos'è un oggetto musicale e, in seconda battuta, qual è la sua modalità di esistenza? Le risposte, varie ed articolate, si concentrano sul polo oggettuale del fenomeno musicale, sulla struttura sonora considerata come virtualità che si instanzia in esecuzioni, registrazioni, *performance* particolari.

Il caso della *performance*, e ancor di più quello della *performance* improvvisativa, pone problemi che non possono essere risolti all'interno di un'indagine ontologica, interpellando saperi diversi come la fenomenologia, la psicologia, la filosofia del linguaggio. In questa direzione si sviluppano le *Note sul suono* di La Matina, ampio resoconto di un ciclo di lezioni tenuto a Macerata nel 2013. L'idea centrale che anima la riflessione di La Matina è che per parlare del suono musicale sia necessario interrogarsi non solo sulle opere, ma anche sulle pratiche e sulle forme di vita coinvolte nell'esperienza del fare e ascoltare musica. Adottando categorie proprie della filosofia del linguaggio, e considerando la musica una forma espressiva potentemente simbolica, il suono viene considerato sotto due aspetti: come crocevia di significato e significante, vale a dire come enunciato e manifestazione di un atto di enunciazione. In primo luogo, il suono è il prodotto di un atto intenzionale; in secondo luogo, in esso ha luogo una sorpresa che sorpassa le aspettative del soggetto. Utilizzando la felice espressione di Elisabeth Anscombe, il suono è ciò che accade quando "I do

what happens" (p. 13), ma l'attesa del suono desiderato, per via della sua stessa concretezza percettiva, viene per così dire oltrepassata. Ciò che viene in primo piano nell'esperienza musicale è dunque il significante, l'aspetto sonoro del simbolo, non riducibile all'inessenziale aspetto materiale del segno. La pratica musicale diviene così il terreno su cui rimettere in discussione alcuni pregiudizi della filosofia del linguaggio occidentale ormai sedimentati: il suono, in quanto forma simbolica, mostra come la significazione non sia semplicemente denotazione, riferimento, rappresentazione di stati di cose, ma possa e debba essere esemplificazione di una razionalità relazionale. Il suono musicale apre uno spazio di enunciazione in cui vengono convocati un io e un tu: "Il suono si manifesta all'uomo come richiamo: come significante che esprime il soggetto dell'enunciazione" (p. 200).

Anche Wolff, in *Purquoi la musique?*, prende le mosse dal confronto tra linguaggio e musica: se a livello linguistico si possono distinguere elementi diversi (come sostantivi e verbi) connessi con entità extra-linguistiche distinte (oggetti ed eventi), nel "linguaggio musicale" non si hanno poli sostanziali ma solamente processi dinamici; la musica pertanto va considerata come una immaginaria "lingua" di soli verbi. Partendo da questa constatazione, interrogarsi sul perché della musica equivale a chiedersi che cosa essa sia in grado di esprimere, in quanto forma simbolica *sui generis*, e in che modo essa possa produrre effetti psicologici, fisici e cognitivi nell'ascoltatore. I diversi quesiti vengono affrontati nelle quattro parti del volume, dedicate rispettivamente alla definizione dell'arte dei suoni, agli effetti della musica sull'ascoltatore, al rapporto simbolico ed e-

spressivo tra musica e mondo e al rapporto tra la musica e le altre forme artistiche. La risposta alla domanda sul perché, che si propone come obiettivo quello di spiegare la diffusione pressoché universale dell'attività musicale presso le diverse culture umane, trova il proprio punto di svolta nel concetto di *comprensione*. In ambito musicale, comprendere vuol dire essere in grado di cogliere la causalità interna che muove un flusso di eventi sonori. Una simile comprensione, basata sulla familiarità con i *pattern* melodici e ritmici e sulla possibilità di prevedere (o essere sorpresi da) gli sviluppi della trama musicale, dà luogo a un piacere di tipo particolare: il godimento proveniente dalla sensazione di padroneggiare la causalità che regge lo sviluppo di un mondo immaginario di puri eventi. In un simile sentimento di padronanza, assai raro di fronte al decorso dei fatti nella realtà quotidiana, starebbe il segreto del piacere musicale e la sua stessa finalità.

I volumi passati in rassegna illustrano da diverse angolazioni il fenomeno musicale, rispondendo – per usare uno schema classico della filosofia – ai requisiti stabiliti dalla quattro cause aristoteliche: l'indagine ontologica si interroga sull'aspetto materiale della musica, sulla modalità d'esistenza del suono, non trascurando una considerazione formale, legata all'identità dell'opera e alle differenti occorrenze di essa, attuate nell'esecuzione, nella registrazione, nella partitura; l'identificazione del suono musicale come luogo dell'enunciazione in cui prendono forma un io e un tu mette in luce quella che potremmo definire la causa efficiente della musica, l'essere umano coinvolto nell'attività di produzione sonora e di ascolto; la più diretta tematizzazione della domanda "perché?" si dirige infine verso

la causa finale della pratica musicale, che nel sentimento di padronanza trova il proprio *telos*. Pur nella diversità delle prospettive, i tre volumi mostrano l'avanzato stato della riflessione filosofica sulla musica, non relegando l'arte dei suoni alle idiosincrasie dei critici e degli ascoltatori, ma conferendole lo statuto di un oggetto di studio degno di analisi specifiche e puntuali. A partire da qui, sarà necessario in futuro giungere a una sintesi, proponendo una visione d'insieme che sappia compendiare e bilanciare le quattro cause della filosofia della musica.

Stefano Oliva

Nota

John McDowell: la percezione come capacità conoscitiva

Incluso nel campo problematico dell'estetica fin dalle origini, ma poi escluso per lungo tempo da tale ambito in seguito all'identificazione dell'estetica con la dottrina filosofica relativa all'arte e al bello, ormai da diversi decenni lo studio della sensibilità e della percezione è stato stabilmente riacquisito fra i temi di specifica pertinenza dell'estetica. Fra gli autori che hanno fornito un contributo importante al dibattito attuale sulla percezione figura senz'altro John McDowell, esponente di spicco della cosiddetta "Pittsburgh School of Philosophy", unanimemente considerato uno dei filosofi contemporanei più influenti.

All'interno della filosofia di McDowell la questione relativa alla percezione gioca in effetti un ruolo di primo piano, a parti-

re dal suo capolavoro *Mind and world* (1994), in particolare per i primi tre capitoli del libro incentrati sul rapporto tra concetti e intuizioni e sullo statuto e la portata del concettuale. Altri testi importanti in cui McDowell ha presentato la sua teoria dell'esperienza percettiva sono poi i saggi *The content of perceptual experience*, *The disjunctive conception of experience as material for a transcendental argument*, *Conceptual capacities in perception* e, da ultimo, *Perception as a capacity for knowledge*, sul quale mi soffermerò brevemente.

Perception as a capacity for knowledge (Milwaukee, Marquette University Press, 2011) deriva da una conferenza tenuta il 27 febbraio 2011 a Milwaukee nel contesto delle Aquinas Lectures. Si tratta di un testo breve ma estremamente denso e complesso sul piano teorico, nonché strutturato in maniera chiara e rigorosa. McDowell prende le mosse da una concezione della conoscenza – ispirata da *Empirismo e filosofia della mente* di Sellars – come collocamento di qualcosa nello *spazio logico delle ragioni* in cui si è in grado di giustificare ciò che si dice, e, in maniera analoga a quanto già proposto in *Mind and world*, collega tale idea al possesso dell'*autocoscienza* e, soprattutto, del *linguaggio*. Da ciò, egli ricava una concezione dell'essere umano che, nella misura in cui è un "animale razionale", è evidentemente anche un "animale dotato di linguaggio" (p. 10).

All'interno di questo quadro generale, la *percezione* si viene a configurare come "un tipo specifico di capacità conoscitiva", come "una capacità adatta a una forma di conoscenza specificamente razionale" (pp. 9, 26): ovvero, come una capacità conoscitiva che, nel caso di animali dotati di una "seconda natu-

ra" quali noi siamo, assume caratteristiche particolari. Da una concezione di questo tipo, infatti, ne consegue che "ogni esempio di conoscenza con cui ho a che fare" nel caso degli animali umani va inteso come "un potenziale collocarsi in maniera autocosciente all'interno dello spazio delle ragioni" (pp. 16-7). L'idea, dunque, è quella secondo cui "vi è un tipo di conoscenza percettiva che è specifico dei soggetti razionali, una conoscenza percettiva i cui esempi sono posizioni nello spazio delle ragioni": "quando le cose funzionano bene nelle operazioni di una capacità percettiva del tipo appartenente alla razionalità del suo possessore, allora il soggetto percipiente ha a disposizione uno stato percettivo nel quale un certo aspetto del suo ambiente è lì per lui, *presente* a livello percettivo alla sua consapevolezza razionalmente autocosciente. Tale presenza", spiega McDowell, "costituisce un'attualizzazione di una capacità che appartiene alla ragione del soggetto. La ragione, cioè, è in azione nella presenza percettiva, da parte di soggetti razionali, di aspetti del loro ambiente" (pp. 30-1).

In altre parole, la *percezione*, nel dischiuderci certi aspetti del mondo, non si trova affatto svincolata dalla *ragione* (e, dunque, dagli strumenti propri di quest'ultima: i *concetti*), bensì costantemente unita a essa. Nel caso degli animali umani si può dunque legittimamente parlare, per McDowell, di una "capacità percettiva razionale", di un tipo specifico di "conoscenza percettiva che è razionalità in azione" (pp. 33-4). Emerge così una distinzione piuttosto netta fra il modo di approcciare ed esperire il reale dei soggetti razionali (grosso modo: gli animali umani adulti) e quello dei soggetti non razionali o non concettuali (nel senso esigente di "razionale" e "concettuale" che è

proprio di McDowell), come ad esempio gli animali non umani e i bambini piccoli, definiti "pre-razionali e pre-linguistici". Si tratta di una distinzione che era già apparsa nel sesto capitolo di *Mind and world* – là dove egli, mutuando da Gadamer la distinzione fra i concetti di *ambiente* e *mondo*, aveva riferito al primo concetto la modalità animale di accesso al reale e al secondo la modalità specificamente umana, dunque razionale e linguistica, di esperienza – e che viene ripresa in *Perception as a capacity for knowledge*.

Tuttavia, una tale concezione – che McDowell ritiene essere del tutto coerente con la nostra idea comune, abituale, per così dire intuitiva, del percepire (p. 31) – è andata incontro a vari tipi di critiche, suscitando ad esempio obiezioni di "sciovinismo umano" ed "eccessivo intellettualismo". Si tratta di obiezioni sollevate contro McDowell, fra gli altri, da MacIntyre in *Animali razionali dipendenti* e da Putnam in *Mente, corpo, mondo*, nonostante il ripetuto apprezzamento di quest'ultimo, nel medesimo libro, per la difesa del realismo diretto operata da McDowell e per la sua concezione della mente come "sistema di capacità". A tal proposito, è interessante notare come McDowell, pur ribadendo in *Perception as a capacity for knowledge* la distinzione fra il modo umano e quello animale di esperire il reale, in alcuni passaggi del testo sembri dare l'impressione di voler attenuare un po' la nettezza di tale distinzione rispetto a *Mind and world*. Così, egli sottolinea che "fornire un resoconto specifico della conoscenza percettiva propria degli animali razionali" a suo giudizio non è affatto incompatibile con il "considerare la conoscenza percettiva negli animali razionali come una specie sofisticata di un genere che si trova anche esempli-

ficato, in una maniera più primitiva, negli animali non razionali e nei bambini pre-razionali" (p. 20). Il che può essere interpretato come il tentativo di enfatizzare l'esistenza di una *discontinuità* (rappresentata da determinate capacità distintivamente umane) ma sullo sfondo di una più generale *continuità* fra animali umani e non umani. Secondo McDowell, anzi, una concezione come quella da lui proposta è utile proprio per "integrare razionalità e animalità. Non vi è alcuna difficoltà in tal senso", a suo giudizio, "se concepiamo le capacità appartenenti alla ragione come operative già nella nostra forma di reattività, mediata dai sensi, ad aspetti del nostro ambiente. La percezione come operazione della razionalità rappresenta la nostra modalità distintiva di qualcosa che è genericamente animale" (pp. 56-7).

Una parte non indifferente di *Perception as a capacity for knowledge* è occupata poi da un'analisi critica del saggio di Tyler Burge *Perceptual entitlement*. I punti fondamentali contestati da McDowell a Burge (in risposta, a sua volta, alle obiezioni mossegli da quest'ultimo) riguardano il fraintendimento del senso e della portata dell'internalismo di Sellars, l'infondatezza della succitata accusa di "inverosimile intellettualismo" e, soprattutto, il rapporto problematico con "il fatto innegabile che ogni capacità percettiva sia fallibile" (pp. 34-5). Il punto essenziale è che, per McDowell, l'incapacità di accettare la *fallibilità*, o meglio di concepirla in maniera corretta, lungi dal rappresentare "un errore specifico di Burge", costituisce piuttosto un aspetto esemplare di "una tendenza ampiamente diffusa nel pensiero filosofico sulla percezione" (p. 37). L'accusa di McDowell all'epistemologia tradizionale è di basarsi su "una

concezione completamente astratta della fallibilità", la quale spinge a identificare la fallibilità delle nostre capacità percettive con una loro presunta difettosità, cioè con un'impossibilità di "distinguere fra esercizi difettosi e non-difettosi" di tali capacità (pp 37, 39).

A una tale visione, a suo avviso divenuta persino "pervasiva in epistemologia" (p. 36), egli contrappone l'idea che la possibilità di cadere alcune volte in un errore percettivo non sia in alcun modo incompatibile con la realtà di fatto, nella maggior parte dei casi, della correttezza (per non dire certezza) percettiva. Volendo azzardare qui un accostamento a una tematica non dissimile tipica del pensiero ermeneutico, così come si dà certamente qualcosa come il fraintendersi ma solo sullo sfondo più ampio dell'intendersi nella maggior parte dei casi (seppur in modo incompleto, parziale, umanamente fallibile), allo stesso modo è solo perché la percezione abitualmente non inganna che diventa possibile prendere coscienza dei casi in cui essa invece genera errori e illusioni, ed eventualmente approfondire questi ultimi con studi specifici.

Da tutto ciò, McDowell trae quindi la conclusione più generale secondo cui il mancato riconoscimento del senso autentico della fallibilità umana avrebbe rappresentato una vera e propria catastrofe per la filosofia moderna. Proprio per questo motivo, infatti, essa si sarebbe trovata fatalmente sospesa fra le opzioni contrapposte, ma egualmente unilaterali e insoddisfacenti, dello *scetticismo* e del *dogmatismo* (p. 54). Ciò che, chiaramente, riecheggia alcune delle tesi fondamentali di *Mind and world*, a testimonianza della lucidità e coerenza del progetto filosofico portato avanti da McDowell (pur con alcune

modifiche e declinazioni parzialmente diverse di certi temi) anche nei suoi contributi più recenti.

Stefano Marino