

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Augustin Dumont, Aline Wiame (a cura di), *Image et philosophie. Les usages conceptuels de l'image*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2014, pp. 384

Il volume collettaneo a cura di Augustin Dumont e Aline Wiame raccoglie punti di vista diversi su un tema di attuale rilievo culturale e filosofico quale quello dell'immagine. Senza voler mettere capo all'elaborazione di una organica filosofia dell'immagine, i saggi che compongono il volume si interrogano sui cambiamenti teorici e pratici dello statuto dell'immagine nei differenti regimi concettuali della storia della filosofia, da Platone fino a Deleuze. Sia pure a partire dall'analisi di autori diversi, il minimo comune denominatore dei contributi, che costituisce anche il filo conduttore metodologico della raccolta, sta nel tentativo di enucleare dalla trattazione delle differenti funzioni dell'immagine molteplici modelli del pensiero. Il che consente di tenere insieme la riflessione su autori che consapevolmente fanno dell'immagine un oggetto della loro filosofia (si pensi a Platone, cui è dedicato il saggio d'apertura) e quella su autori nei quali l'immagine, ancorché non esplicitamente tematizzata, contribui-

sce proprio perciò ancor più significativamente alla *performance* del pensiero (si pensi a Descartes o a Spinoza, ai quali sono dedicati, rispettivamente, il terzo e il quarto capitolo).

Come si può comprendere, allora, il fatto che il volume non produca una tesi unitaria, cioè non intenda elaborare una vera e propria filosofia dell'immagine, non costituisce, in questo caso, un limite. I diversi capitoli hanno piuttosto il merito di evidenziare, in tutte le loro sfaccettature, la continuità e l'ineludibilità di una problematica che, potremmo dire, ha a che fare con lo schematismo nel senso kantiano del termine: in che modo il procedere disincarnato del pensiero ha bisogno e si confronta, *volens nolens*, con l'aspetto estetico dell'immagine per esercitare il suo stesso ufficio?

Se la problematica è organica, pare relativamente unitario anche l'orizzonte di riflessione che si dischiude. Proprio nel suo rapporto con l'immagine, infatti, emerge la pluralità di modelli attraverso i quali la filosofia valorizza, *malgré elle*, la tessitura estetica dell'immagine come momento centrale dell'attività del pensiero. Per questo motivo, rivelando una sorta di produttivo circolo ermeneutico, l'introduzione dei curatori mette in luce come quello tra l'immagine e il pensiero sia un "movimento di andata e ritorno".

Nel breve spazio di questa nota, si ricordino quindi alcuni dei percorsi di lettura presentati nel volume. Il saggio di Sophie Klimis, dopo aver messo in luce che, per Platone, non è l'immagine bensì il suo uso a poter essere buono o cattivo, si concentra sull'analisi del mito della biga alata, la cui costituzione è un'immagine che tuttavia

non può trovare figurazione mediante la visione, bensì attraverso il pensiero. Il coefficiente operativo di questa paradossale immagine, allora, serve a Platone per elaborare un'autentica concettualizzazione dell'anima, ove la dialettica del pensiero, che ricorre necessariamente alle immagini, procede di pari passo con l'idea di un'anima immortale e disincarnata che, per essere pensata, deve tuttavia essere colta nel suo rapporto costitutivo con il corpo (p. 45). Il capitolo redatto da Odile Gilon, che analizza la ricorrenza della metafora della luce e del sigillo di cera in Agostino, sottolinea come l'immagine e la spiegazione discorsiva si integrino a vicenda, ma in un modo tale che la concettualizzazione deve sempre tornare all'immagine in quanto *exemplum* del significato universale (p. 66). Augustin Dumont analizza gli effetti di verità prodotti dall'immagine nell'uso strategico che di essa fa il procedere argomentativo di Descartes, mentre Lorenzo Vinciguerra colloca il ruolo dell'immagine in quanto traccia entro la filosofia di Spinoza al centro dell'operazione tramite la quale questi scardina la tradizione di lunghissima durata che fa del pensare un fenomeno soggettivo che avrebbe luogo solo nella nostra mente (p. 93).

Il contributo di Nathanaël Masselot si concentra sul rapporto tra immagine e *Einbildungskraft* nella filosofia di Kant, insistendo, contro la lettura heideggeriana, sul momento costitutivo della sintesi prodotta dall'immaginazione (p. 133). Il sesto capitolo, redatto da Christoph Asmuth, si occupa della genesi e dello sviluppo di una teoria costruttivista dell'immagine in Fichte, ove il ruolo del *Bild* è tutt'altro che alieno dalla dimensione della *Bildung* (p. 149). Dopo il contributo di Charles Théret, che

mette in luce le implicazioni teologiche del rapporto tra il pensiero e l'immagine nella filosofia di Schelling, il saggio di Céline Denat mostra come Nietzsche, al di là della sua pretesa iconoclastia, faccia dell'immagine un dispositivo centrale (p. 181) che consente di pensare il fenomeno (*Erscheinung*) in quanto apparenza (*Schein*) e suggera dunque il modo in cui noi facciamo esperienza del mondo. L'immagine, pertanto, costituirebbe in Nietzsche un antidoto decisivo alla ricerca tradizionale di un ideale universale e di conseguenza conformista del vero (p. 195).

I restanti saggi, oltre che di Eugen Fink (Laurent van Eynde) e di Wittgenstein (Sabine Plaud), si occupano dello statuto dell'immagine nella filosofia francese, da Bergson (Ioulia Podoroga) a Deleuze (Aline Wiame), passando per Bachelard (Andrea Cavazzini), Sartre (Raphaël Gély), Merleau-Ponty (Emmanuel de Saint-Aubert), Castoriadis (Philippe Caumières) e Simondon (Ludovic Duhem), ove la ricostruzione dei numerosi rimandi storico-filosofici interni non impedisce l'emergere di altrettanti modelli speculativi. In particolare, dopo aver lasciato spazio all'analisi di come l'immagine, in Bergson, funzioni da dispositivo preparatorio alla tematizzazione concettuale e possa servire, sulla base dello sviluppo del pensiero di Bachelard, a riacordare l'epistemologia e la poetica propriamente detta, revocando il dualismo tra il punto di vista della scienza e quello dell'estetica, il volume si concentra sull'immagine in quanto parte dell'immaginario. Mediante la figura di Merleau-Ponty, il contributo di Emmanuel de Saint-Aubert traccia l'anello di mediazione tra la filosofia francese e la fenomenologia di matrice

husserliana, già trattata nel saggio su Eugen Fink e in quello su Sartre.

L'immagine in quanto declinazione dell'immaginario, infatti, attraversa già i manoscritti di Merleau-Ponty fin dagli anni '40, al contempo influenzati dalla prospettiva psicanalitica e onirica di Bachelard (p. 293). Il ruolo dell'immagine in quanto parte dell'immaginario, in questo senso, serve a controbilanciare l'interpretazione relativamente unilaterale, e relativamente diffusa nella letteratura secondaria, di un Merleau-Ponty per il quale la verità non sarebbe che verità della percezione. Di contro a Sartre, che assolutizza la distinzione tra reale e immaginario, Merleau-Ponty è invece interessato a indagare la significativa promiscuità che si dà tra quest'ultima dimensione e quella della *chair*. Con i corsi del 1954-1955 dedicati al problema della passività e dell'istituzione (comparsi presso Belin nel 2003 e ristampati in edizione tascabile a fine 2015) Merleau-Ponty si sforza di pensare un senso che, lungi dall'essere determinato esclusivamente dal carattere attivo del *logos*, è prodotto anche da una passività ove l'immaginario si sostituisce almeno in parte e in parte precede la percezione del reale. Di contro a una possibile deriva percettologica dell'estetica in particolare e del filosofare più in generale, Merleau-Ponty colloca la tessitura dell'immaginario tanto nel cuore dell'atto percettivo quanto al centro della ricostruzione discorsiva degli eventi praticata dal pensiero.

Anche se l'istanza dell'esaustività, denunciata dalla numerosità degli autori trattati, rischia di indebolire l'efficacia teorica del volume, l'omogeneità metodologica ha il pregio di rendere l'insieme dei saggi, anche indivi-

dualmente utili grazie alla loro puntualità esegetica, un'opportuna sollecitazione alla riflessione sul tema dell'immagine *del* pensiero. A conclusione di questa presentazione, valga la pena sottolineare l'elemento filosoficamente più problematico e insieme significativo, che non può sfuggire, di questa raccolta, cioè l'insieme di ragioni per cui i diversi percorsi mettono in luce la problematica duplicità di quel genitivo, sia oggettivo sia soggettivo.

Eleonora Caramelli

Recensione

Frank Grunert, Gideon Stiening (a cura di), *Georg Friedrich Meier (1718-1777). Philosophie als "wahre Weltweisheit"*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2015, pp. 418

While Baumgarten invented aesthetics as a scientific discipline – an old adagio of philosophical historiography says – Meier greatly contributed to the spreading of this science, at least in the German-speaking world, by translating Baumgarten's prickly Latin into a more comprehensible and readable German. The fame of being a populariser, however, is a double-edged sword: no wonder that Meier was soon accused of watering down Baumgarten's wine into a tasteless drink (Johann Matthias Gesner, *Primae Lineae Isagoges*, 1774²). His adversaries even went as further as calling him "Baumgarten's monkey", due to his seeming reluctance (or worse, inability) to present an aesthetic theory of his own.

Although this bad reputation still survives today, a first symptom of an inversion of tendency already occurred at the beginning of the last century with the work of Ernst Bergmann, who praised Meier's role for the birth of aesthetics even more than Baumgarten's (*Die Begründung der deutschen Ästhetik durch Alexander Gottlieb Baumgarten und Georg Friedrich Meier*, 1911). Not until the last decades, though, did a serious interest in Meier's philosophical work grow in all its breadth and depth. This historiographical delay was partially caught up by an articulated congress, held in Halle in 2013, whose proceedings have just been published under the supervision of Frank Grunert and Gideon Stiening. Already from their title, *Georg Friedrich Meier. (1718-1777). Philosophie als "wahre Weltweisheit"*, it is possible to grasp one of the pillars of Meier's thought, that is, the importance of philosophy not merely as a scholarly exercise, but rather as a path towards wisdom. Useless to say, aesthetics played a seminal role in such a change.

In their enticing introduction, Grunert and Stiening highlighted precisely this aspect, pointing to the fact that according to Meier philosophy cannot be reduced to a series of arid syllogisms, but has to be linked to what Husserl would call the *Lebenswelt*. In its necessary commitment to life and its needs, philosophy has to include an adequate theory and praxis of sensibility, if only because unbridled sensibility gives birth to monsters, that is, to macrocephalic beings absurdly engaged in getting rid of a part of themselves. Only by cultivating his whole soul, therefore, a philosopher can stay true to his name, thus becoming the model for a fully-fledged man, as ap-

parent in the booklet Meier devoted to the theme, the *Abbildung eines wahren Weltweisen* (1745).

The volume edited by Grunert and Stiening is rich and multifaceted, and tackles several aspects of Meier's production, like ontology and practical philosophy, which had hardly ever been dealt with before. As far as I am concerned, though, I will limit the scope of this review to the three essays regarding aesthetics.

The first one is authored by Stefanie Buchenau, who sets out to analyse in which sense Meier's position goes beyond Baumgarten's doctrine. Far from bolstering the old stereotype of an ungifted paraphraser, able only to restate his master's *dictata* in catchier terms, Buchenau quotes Meier's considerations about the genesis of aesthetics as a collective process, in which Baumgarten certainly played a prominent role, without thereby denying the efforts of other philosophers, poets, critics and rhetoricians. It is in this wider context that Meier's contribution finds its place. According to Buchenau, Meier's main merit consists in the way he has innovated the scientific prose. Precisely because philosophy deals with the highest truths, it cannot be expressed through an abstract and sterile style, but should be made "fruitful", thereby enabling the reader to infer more predicates and characters of a thing than is usually the case. To this aim, sensitive concepts are of the utmost importance, in that they enjoy a greater illustrative and motivational power. In this sense, the marriage of erudition and beauty is more than welcomed and allows Meier to pave the way for the so-called *Popularphilosophie* which takes hold in the late German Enlightenment.

Also Stiening is interested in better understanding the possible connections between Meier's aesthetics and other philosophical sciences like metaphysics, logic, anthropology and ethics. His starting point is Meier's comment on the pervasiveness of sensibility which requires being duly ruled, in order to prevent moral corruption. Aesthetics constitutes the best solution to such a problem, since this science contains the first principles of sensibility whose perfection is beauty. For this reason, aesthetics can be rightly considered as a sort of "metaphysics of all the fine arts and sciences", a phrase in which Baumgarten's cognitive definition of metaphysics and Wolff's attempt to view empirical psychology as a part of metaphysics converge and find a new synthesis. Moreover, aesthetics is also tightly connected with logic, which is nobler than aesthetics as for the kind of representations, but must acknowledge a priority to the latter as far as the systematic origin is concerned. If logic and aesthetics should be developed together, thus complying with our psychological duplicity, aesthetics is more necessary in a sense, both because it performs the delicate task to come to terms with our first concepts, therefore providing the stuff for later logical elaboration, and because his refining effect on sensibility lays the groundwork for sociality, that is, as all too well-known since Thomasiaus, for humanity itself. The difference between the *schöner Geist* and the philosopher is therefore more quantitative than qualitative, in that both of them must be first of all human.

In this perspective, Heinz investigates the meaning of taste in Meier's *Abbildung eines Kuntrichters* (1745), a

work which complements the *Abbildung eines wahren Weltweisen*, published in the same year. Also in this field, Heinz contends, praxis is the North Star of Meier's considerations, since taste is essential not only for the enjoyment of beauty, but also for everyday life. In this sense, it becomes apparent that the point at issue here is not the birth of modern art critique as a sophisticated practice for connoisseurs, but the analysis of an activity implying both superior and inferior faculties and concerning "the holistic judgment of the whole man on the whole world".

As it is evident, these three essays agree in recognising man as the overarching problem of Meier's thought, a problem that, despite a number of criticisms, successive philosophers will broadly discuss, although not always paying the due tribute to Meier. To be sure, much is still to be done to sketch a satisfying picture of the latter's multiple philosophical interests, but this challenging volume makes it now possible to outline a tentative map to take a step forward in this direction.

Alessandro Nannini

Recensione

Paul Guyer, *A history of modern aesthetics*, 3 voll., New York, Cambridge University Press, 2014

The three volumes of this work, with an extension of 1700 pages, a bibliography that counts over 60 pages, and over 70 pages of indexes, offer a coherent perspective on the history of modern aesthetics that goes be-

yond traditional chronological and thematic boundaries. This history leads the reader from Plato and Aristotle to the very recent, and actually still open, debate on aesthetic experience. These points of reference are undoubtedly far to each other. Nonetheless, the author connects them through focusing on the birth of some core ideas for aesthetic experience. Thus, he follows these ideas and builds an historical system upon them. This method gives coherence to the work. Above all, this method allows the author to give a unitary view overall the whole field of aesthetics, even before the discipline got its name. For him, *modernity* is not the mere name of an historical period. It denotes a methodological issue: this history is a history of ideas. In the modern age, these *aesthetic* ideas have been recognized as such, progressively. Therefore, they can work as interpretive criteria for both the past and the future of modernity. These ideas dialogue with their past and determine their future. In the *Introduction* to the first volume Paul Guyer explains why this is only *a* history of modern aesthetics. The ideas of "the cognitive value of aesthetic experience", "the emotional impact of aesthetic experience", "the free play of our distinctively human capacities" (V1, 9) constitute the core of the work. This history can be compared, in its method, to Tatarkiewicz's *History of six ideas*, even though the contents and their readings are different in many regards: the number and the kind of the *ideas*, the periodization, the distinction between *definition* and *theory*. The volumes aim to describe the historical development of the main forms of aesthetic experience. Philosophers, critics, and even artists, are part of this work inso-

far as they contribute to this objective. However, Guyer clearly points out that his history of philosophical aesthetics "is not a history of art or literary criticism or theory" (V1, 2-3). Works of this kind are, for him, René Wellek's *History of modern criticism* and *The Cambridge history of literary criticism*. The method is descriptive but not historiographic. Guyer divides the work into three volumes, one for each century, and the field of research into three different national traditions: Anglo-American, German, and French. These boundaries are not rigid; for example, the author does not consider twentieth-century French aesthetics, because of its unfruitful emphasis on linguistic models and textuality (V1, 1). These structural criteria are functional to give adequate expression to the purposes of the work: the only possible definition of the field of aesthetic experience is the one provided by its history.

The author states that the discipline of aesthetics "can be thought of as the collective response to Plato's criticism of many forms of art in his *Republic*" (V1, 9). He further argues that eighteenth-century aesthetics in its entirety represents a response to Plato, introducing the notions of an intrinsic positive value for emotions and of the free exercise of human capacities. If the philosophical discipline of aesthetics "arose long before it got its name" (V1, 15), then Baumgarten's *baptism* of the word *aesthetica* in 1735 was an adult one. Before that, the *Prologue* let the history of modern aesthetics begin with the cognitivist approaches of Shaftesbury and Wolff, between 1709 and 1720. Then, it introduces the ideas of play (Addison and Crousaz) and of the emotional impact

of art (Du Bos). Chapter II is dedicated to British aesthetics, from Hutcheson's non-cognitive pleasure in beauty to Hume's theory of imagination. More than seeking one of his three main ideas, the author is always discussing possible connections between them. After Hume, chapter III discusses Hogarth, Burke and Gerard as arguing about *Forms of feeling* and chapter IV presents some insights in the works of Kames and Stewart. In chapter V, the author sums up the mid-century French aesthetics from André to Rousseau, including Batteux and Diderot. The paragraph entitled *The encyclopedists* deals with the work of D'Alembert and his attempt "to balance Montesquieu's emphasis on the free play" (VI, 273) by strengthening the traditional value of truth in aesthetic experience. Particularly interesting are the references to Louis de Jaucourt and Étienne-Maurice Falconet, authors, respectively, of the entry on painting and sculpture in the *Encyclopédie*. In his Letter to D'Alembert, Rousseau considers art as a means for teaching or enlightening important moral truths. In chapter VI, we follow the development of the account of beauty as a sensitive cognition of perfection and gradually see how both Baumgarten and Meier introduce a particular emphasis on the arousal of emotions. Moses Mendelssohn, with his partially implicit claims about the engagement of our cognitive powers in the presentation of emotions in art, plays a prominent role in chapter VII, which also presents Winckelmann's works on ancient art and the anticipation, by Lessing, of the value of art for its own sake. Herder, Sulzer, Herz and Moritz (chapter VIII) complete the background of Kant's aesthetic theory, to which chapter IX is

dedicated. The author, a leading Kant scholar, delivers his insights with great precision regarding the tasks of aesthetics, the theory of free play and fine art, and finally the moral relevance of the concept of beauty. Kant connects the ideas of cognition and play, by excluding emotions. *After Kant* is the title of the last chapter, which proceeds to Heydendreich, Schiller, Goethe, Wilhelm von Humboldt, again Herder (specifically as a critic of Kant) and Herbart.

The first two chapters of the volume on nineteenth-century aesthetics are committed to describing Romanticism in both German and British authors, starting from Hölderlin and Friedrich Schlegel and proceeding with remarkable emphasis on Schelling's philosophy and its influence on Richter, Coleridge, Wordsworth, Shelley, Mill and Emerson. A different understanding on the relationship between art and philosophy leads from Romanticism into the *High tide of idealism* (chapter III). The author is aware of the difficulty in isolating Schopenhauer's aesthetics from the rest of his philosophy, and he presents a well-balanced analysis. The paragraph on Hegel is more specifically concerned with his conception of art, instead. Schleiermacher closes this chapter and introduces the next one, which deals with the Hegel reception of Solger, Vischer, Rosenkranz and Lotze. Guyer's conception of aesthetic experience considers, on the one hand, the interaction between the subject and the beautiful object and, on the other, does not reduce the meaning of the word *experience* to what the first does with and on the second. With few exceptions, namely Cousin, Gautier, and Baudelaire, the whole second part of this volume

deals only with English-speaking authors, including Poe and even Tolstoy (the focus is on the work *What is art?*, which appeared in English in 1898, see V2, 290-6). John Ruskin, with his own work on Turner's paintings, deserves chapter V in its entirety, while the sixth mainly analyzes the relationship between aesthetic experience and moral truth in the *Aestheticism*. In many cases Guyer connects, but avoids confusing, the aesthetical views of these authors with their own poetics. In chapter VII, Bosanquet takes an active part in this history of three ideas, with the attempt to integrate a cognitive approach with the emotional impact of art.

Afterwards, Tolstoy's theory of infection highlights the role of art in the communication of religious feelings. Friedrich Nietzsche, with his fragmentary aesthetic theory, built around *The birth of tragedy*, is the main character of chapter VIII. The following few pages briefly refer to the metaphysical aesthetics of Eduard Von Hartmann. The last two chapters are entitled *Neo-Kantian aesthetics* and *Psychological aesthetics*. In the former, the author compares Fechner, Cohen, Cohn, Münsterberg and Dilthey with Kant's perspective as *a* model but not *the* model, because of the lack of the emotional impact of art (when some author refers to Kant, Guyer let his competence emerge; he offers an explanation, rather than an interpretation, of these references, in order to make them clearer). In the latter, instead, the concept of empathy gives a new meaning to the idea of play, in order to explain a specific interaction between the body and the mind of the subject on the one hand, and the features of the perceived object on the other hand. The authors here

are Spencer, Robert Vischer, Lipps, Volkelt, Groos, Puffer and Lee.

If in the first volume the ideas of play and of the emotional impact are alternatives to the aesthetic of truth, in the second Guyer recognizes a prominent role for emotions, nonetheless related to a rejection of the theory of play. The third volume opens with this statement: in the twentieth century, "a comprehensive approach to aesthetics was not immediately pursued" (V3, 2). Chapter I presents Lukács' arguments concerning the relationship between modernity and the ancient Greek world and describes the idea, by Heidegger, of the revelation of the truth to us through the experience of art. In chapter II art represents a means for expressing its time (Gadamer, Adorno), and an element of social and political resonance (Benjamin, Marcuse). An extended discussion of Croce's aesthetics and of its influence on British authors is the core of the second part of the volume. Chapter III takes in exam, besides Croce, the so-called Bloomsbury group and the work of Bullough. Chapter IV examines some responses to Croce, presented by Carritt, Reid, Alexander, while the fifth chapter follows the development of Collingwood's aesthetics from the connection between cognition and play to its emphasis on the role of art for the clarification of the emotions. With George Santayana and his comprehensive approach to aesthetic experience and the concept and pleasure of beauty (chapter VI), Guyer begins the examination of American aesthetics. Chapters VII and IX consider the reception of the *Expression theory* from DeWitt Parker, who focuses on the role of emotions, to Ernst Cassirer's theory of

symbolic forms (even if German, Cassirer is part of American aesthetics because of his immediate influence on it, see V3, 335). Dewey's claim that art "offers the *consummatory fulfillment* or highest form of experience" (V3, 312) is discussed in chapter VIII. The works of Gotshalk, Isenberg, Beardsley and Nelson Goodman (chapter X) attest the influence of Dewey, Cassirer and Santayana and lead us to an "epochal event in the history of philosophy" (V3, 429): chapter XI is dedicated to Wittgenstein's innovations in the theory of language and his insights on the "cultural relativism of aesthetic preferences and judgments" (V3, 447). Chapter XII describes the impact of these theories, culminating with Danto and Dickie; chapter XIII deals with some intentional comprehensive approach to aesthetic experience (Wollheim, Scruton, and Cavell). In the *Epilogue*, the author recalls the beginning of the first volume in order to present the development of the ideas of cognition, emotional impact and play in recent American aesthetics until Alexander Nehamas' book *Only a promise of happiness. The place of beauty in a world of art* (2007).

Brief but thorough biographical and bibliographical notes introduce each author. Each chapter can be hardly isolated from the rest of the study: Guyer's main ideas determine the method of this history, which describes a voyage of discovery in its coherent progression. He appreciates all those works that try to develop more than a single approach and to integrate different principles of interpretation. On the last page, the author distinguishes between "centrifugal" and "centripetal" forces. With the first, he intends all attempts to identify one specific form

of aesthetic experience, thus separating cognition, emotions and play. Forces of the second kind are those which try to do the opposite, namely to link these ideas together. This also clarifies his own approach: a truly *aesthetic* experience has to deal with both forces, trying to balance them rather than suppressing and promoting only one of them. Thus, he concludes: "We can only surmise that in the continuing development of the discipline, a development that will continue as long as there are philosophers who are moved by art, which is to say, on both counts, as long as there are human beings, both centrifugal and centripetal approaches to aesthetics will take on new and interesting forms" (V3, 604). All new possible forms represent a possibility among others. In order to understand their value, it must be possible to compare them and let them communicate. Since the history of aesthetics is not going to finish, the field of aesthetic experience remains an open space. The main value of this work lies in its invitation to go further within it. An invitation to dialogue with other perspectives.

Luigi Filieri

Rassegna

La metafora

(A. Burkhardt, B. Nerlich (eds.) *Tropical truth(s). The epistemology of metaphor and other tropes*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2010; E. Gola, F. Ervas, *Metaphor in focus. Philosophical perspectives on metaphor use*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholar Publishing, 2013; T.G. Amin, F. Jeppsson, J. Haglund (eds.), *Conceptual metaphor and*

embodied cognition in science learning, "International Journal of Science Education", n. 5-6 (2015), pp. 745-991

Molte pubblicazioni sul tema della metafora degli ultimi anni hanno la forma della collettanea: facendo seguito a occasioni di incontro, confronto e condivisione della ricerca, sono stati raccolti contributi attorno a un interrogativo comune, affrontato da diverse prospettive teoriche e disciplinari. Questa modalità di diffusione degli studi sul tema della metafora, oltre a documentare l'interesse interdisciplinare verso questo argomento, sembra segnalare una fase di ricerca *in fieri*, dinamica, in cui viene rielaborata e approfondita l'eredità del passato e si propongono nuove tesi alla luce di nuove scoperte e tendenze. Le pubblicazioni internazionali che confrontiamo in questa rassegna sono testimoni di questa fase di elaborazione aperta: in ciascuna di esse emerge come la metafora sia non solo un oggetto di indagine condiviso da più discipline, ma anche un tema in cui si riflette la necessità di un dialogo tra i diversi saperi per ripensarne il significato e affrontarne gli interrogativi.

Citiamo per primo in ordine cronologico *Tropical truth(s). The epistemology of metaphor and other tropes*, pubblicato nel 2010 a cura dei linguisti Armin Burkhardt e Brigitte Nerlich. Il volume, risultato di un lavoro disseminato nel corso di oltre un decennio, raccoglie saggi di area filosofico-linguistica che propongono analisi originali e ricognizioni storiche, ponendo come questione di raccordo un interrogativo epistemologico: a partire dalla premessa per cui i tropi sono strumenti non solo retorici ma anche cognitivi, l'intento condiviso è quello di discu-

tere il loro valore di verità. Adottando inoltre la prospettiva di ispirazione nietzscheana per cui i tropi sono costitutivi dello stesso linguaggio ordinario come prospettiva sul mondo, il secondo intento è quello di dare nuova centralità in filosofia al tema del rapporto tra linguaggio e verità.

Il libro riserva alla metafora la prima e più ampia sezione, ma dedica spazio anche a figure meno discusse in letteratura, come l'antonomasia e l'iperbole: riguardo a queste figure, la tesi più discussa è quella dell'impossibilità di attribuire loro un valore di verità quanto di falsità.

Riguardo alla metafora, i contributi condividono generalmente l'approccio della linguistica cognitiva e il rifiuto di un concetto assoluto e univoco di verità, a favore di una sua diversa declinazione come "appropriatezza", "adeguatezza", "probabilità", a seconda dei contesti. Oosthuizen Mouton recupera a livello storico la possibilità di questa declinazione, facendo osservare come già l'empirismo di Locke valorizzava, accanto alla "conoscenza chiara e certa", l'aspetto del "probabile", condannando dunque non le metafore in sé per la loro pretesa di verità, ma il loro abuso (p. 34). Bazzanella e Morra danno seguito all'idea per cui le espressioni metaforiche devono essere valutate in quanto appropriate o inappropriate al loro oggetto in base a vari elementi contestuali, tra cui l'*input* globale e locale nel discorso. A questo approccio si ispira anche Norrick, il quale propone un'analisi dei composti comparativi nella lingua inglese che assumono un significato figurativo, facendo osservare che ricevono nella pratica della comunicazione una valutazione di appropriatezza.

Gli altri contributi di questa sezione mettono in relazione verità e metafora valorizzandone l'aspetto costruttivo, secondo l'assunto epistemologico di una verità relativa a strutture linguistiche e concettuali. Adottando un approccio olistico e una versione non-analogica dello schema *source-target*, Barnden e Wallington sostengono, ad esempio, che il valore di verità nella metafora non riguarda singole unità grammaticali, ma deve essere attribuito all'insieme delle inferenze (*scenario*) che possono essere derivate dal dominio di origine; è dunque il *source-domain scenario* che va a costituire l'autentico significato del *target* metaforico (p. 116). Mark Lee considera da parte sua la "mappatura" di significati disegnata dalla metafora come uno "spazio controfattuale", la cui verità dipende soltanto dalla sua coerenza interna. Meyer condivide la critica dell'attribuzione di verità a singoli segmenti del discorso, a favore di una visione olistica: in particolare, attraverso alcuni esempi mette in luce la specificità dei verbi polisemici, le cui condizioni di verità non possono essere stabilite senza tenere conto del significato complessivo del discorso, che è anche la condizione per stabilire se il loro uso sia letterale o metaforico.

Le analisi teoriche del volume sono sapientemente integrate ad alcune interessanti ricognizioni storiche. Nel suo contributo Danblon affronta il tema della metafora come costruzione della verità, seguendo il passaggio dalla mescolanza di verità e persuasione propria della cultura classica fino alla loro separazione stabilita dall'epistemologia moderna.

L'approccio storico, gli effetti persuasivi della metafora e la sua capacità di configurare nuove strutture di significato sono elementi che ritroviamo anche nella raccolta *Metaphor in focus. Philosophical perspectives on metaphor use*, pubblicata nel 2013 a cura di Elisabetta Gola e Francesca Ervas. Il titolo suggerisce però come qui venga in primo piano la relazione inversa, cioè il rapporto tra la metafora e il suo contesto di emergenza: la maggior parte dei contributi infatti svolge un'indagine sulla metafora a partire dalla sua condizione "situata", dal suo uso concreto, analizzato secondo parametri storici, sociologici e culturali. Ilardi e Ceccherelli, ad esempio, mostrano il carattere esemplare della metafora per la letteratura dell'Ottocento, come dispositivo cognitivo capace di anticipare la comprensione di un nuovo significato prima della sua compiuta istituzione. Altri contributi (Sobrino, Denti e Fodde) tornano invece, ancora analizzando contesti d'uso concreto, sulla capacità della metafora di condizionare la costruzione del discorso e i suoi effetti di verità: viene messo in evidenza come il dispositivo metaforico possa essere costitutivo sia della persuasione fuorviante della pubblicità sia della narrazione efficace di eventi complessi (come i meccanismi economico-finanziari), la quale possiede un effetto di ricaduta concreto sul loro stesso andamento.

Gli effetti cognitivi e reali dell'uso della metafora sono indagati anche da John Wade, che si ispira all'approccio concettuale di Lakoff per mostrare come le metafore di uso comune adottate per descrivere alcune esperienze (in questo caso, l'educazione pensata come "viaggio") influenzino la loro comprensione a livello subconscio e o-

rientino il modo in cui sono concettualizzate, decidendo cosa è possibile dire al loro riguardo, dunque anche come è possibile agire. Nel contributo di Galluzzo viene in luce, d'altra parte, una sorta di proprietà "transitiva", per cui una specifica metafora – nel suo caso, la "finestra", come dispositivo di interfaccia con la realtà virtuale – può costituire un nuovo spazio d'esperienza che a sua volta può valere come metafora e caso esemplare di una più generale visione del mondo.

Questi contributi sono introdotti dalla ricognizione storica di Fabio Tarzia, che tiene insieme entrambe le direzioni del rapporto tra metafora e contesto: in un percorso attraverso diverse culture religiose, Tarzia mostra il contributo della nozione figurativa di "spazio" per costruire un immaginario collettivo in cui si riflette e si modifica l'identità culturale di una comunità. Le sue conclusioni richiamano un aspetto già evocato in *Tropical truths*, cioè il carattere costitutivo della metafora per il linguaggio stesso. Il secondo capitolo recupera e sviluppa in senso teorico questa premessa, seguendo però una diversa direzione rispetto all'analisi concettuale della metafora. Ervas e Gola sostengono infatti la necessità di superare sia il riduzionismo attribuito al cognitivismo di Lakoff e Johnson sia quello linguistico, adottando la "teoria della pertinenza (*relevance theory*)" di Sperber e Wilson e facendo della metafora il risultato di un processo pragmatico di modulazione del significato. Viene così anche esplicitata l'impostazione teorica che fa da premessa alle indagini socio-culturali dei capitoli successivi, con le quali si intende raggiungere l'obiettivo dichiarato in introdu-

zione, colmare cioè la distanza tra la ricerca teoretica ed empirica sull'uso della metafora.

Il legame tra ricerca empirica e teorica e l'attenzione all'uso contestuale della metafora è centrale anche per la terza raccolta che proponiamo in questa rassegna. Si tratta del numero speciale della rivista "International Journal of Science Education", *Conceptual metaphor and embodied cognition in science learning*, pubblicato nel 2015 a cura di Tamer G. Amin, Fredrik Jeppsson e Jesper Haglund. Come suggerisce il titolo, i contributi del volume si collocano nell'ambito degli studi sull'apprendimento dei concetti scientifici (soprattutto della fisica, ma anche della biologia, della chimica, etc.) secondo la prospettiva della cognizione incarnata (*embodied cognition*) e attraverso l'uso di metafore concettuali. Obiettivo del volume è quello di offrire uno stato dell'arte per questo specifico settore di studi, presentando un *corpus* di contributi che corrispondono ad altrettanti programmi di ricerca e incoraggiando nuovi sviluppi.

I contributi condividono come premessa due assunti della teoria dell'*embodied cognition*, ciascuno integrato in un diverso indirizzo della linguistica cognitiva: da una parte, l'assunto per cui i processi mentali sono radicati in strutture che emergono dall'esperienza senso-corporea, che rinvia alle teorie linguistiche di Lakoff e Johnson; dall'altra, l'assunto per cui il processo cognitivo astratto può avere come supporto la struttura di oggetti fisici e/o simbolici, che svolgono secondo la *blending theory* di Fauconnier e Turner una funzione di semplificazione per l'apprendimento.

Il ruolo centrale attribuito alla metafora è un corollario di entrambe queste prospettive: secondo la teoria concettuale di Lakoff e Johnson, integrata agli studi di Raymond G. Gibbs, la metafora costituisce il risultato dell'applicazione di un *image-schema* (espressione di un'esperienza senso-motoria) al concetto astratto di cui si richiede la mediazione per l'apprendimento; secondo Fauconnier e Turner, la metafora è uno dei dispositivi che istituisce uno spazio di "integrazione", "miscela concettuale" che incorpora nessi impensabili nei due domini di partenza, permettendo un'innovazione cognitiva.

Nei contributi ospitati dal volume la metafora viene dunque analizzata come dispositivo cognitivo rivolto a specifiche esigenze di apprendimento nella didattica delle scienze. L'ambito educativo può rappresentare, in questo contesto, un luogo di mediazione tra l'approccio della prima colletanea che abbiamo presentato, in cui prevale l'analisi teorica cognitivista, e quello del secondo volume, che concentra l'attenzione sul contesto d'uso della metafora. Il problema teorico-filosofico torna centrale nel contributo di Amin – uno dei curatori dell'*issue* – che chiude il volume con una ricognizione degli studi più recenti sull'efficacia del dispositivo metaforico per l'apprendimento delle scienze: l'intento è quello di mettere in luce il contributo di questa ricerca allo studio del "cambiamento concettuale", ma anche di sollevare l'esigenza di istituire un'esplicita e condivisa nozione di "concetto" nell'ambito della ricerca sull'educazione scientifica.

Alice Giuliani

Rassegna

La rilevanza estetica della moda

(M.R. DeLong, *Biblio guides. Aesthetics of dress*, Berg Fashion Library, 2016, [http://www.bergfashionlibrary.com/page/Aesthetics\\$0020of\\$0020Dress/aesthetics-of-dress](http://www.bergfashionlibrary.com/page/Aesthetics$0020of$0020Dress/aesthetics-of-dress); G. Matteucci, *L'artificio estetico. Moda e bello naturale in Simmel e Adorno*, Milano-Udine, Mimesis, 2012; L. Svendsen, *Filosofia della moda*, Parma, Guanda, 2006; E. Wilson, *Vestirsi di sogni. Moda e modernità*, Milano, Franco Angeli, 2008)

Com'è stato notato, "malgrado il rapporto tra moda e modernità rappresenti, a ben vedere, un denso tema filosofico, è davvero scarso il numero dei filosofi importanti del Novecento che se ne sono occupati con significativa attenzione" (p. 11). Fino a poco tempo fa, in effetti, la letteratura filosofica sull'argomento risultava ancora un po' esigua, anche se è possibile notare come proprio negli ultimi anni sia emersa, in maniera forse ancora un po' timida ma nondimeno significativa, una certa tendenza a occuparsi seriamente di un fenomeno come la moda che, a prescindere dalle opinioni che ciascuno può legittimamente avere al riguardo, è in ogni caso rilevante per la comprensione della nostra epoca. Chiaramente, nel contesto di un'analisi filosofica della moda ad emergere è soprattutto l'aspetto estetico. Infatti, l'inerenza al campo della moda di questioni tipiche dell'estetica filosofica, come quelle della bellezza, del gusto, della raffinatezza, dello stile, dell'eleganza, della perfezione, della "sociabilità estetica" ma, al contempo, anche dell'eccentricità, dell'individualità, dell'originalità e della dialettica anti-

nomica conformismo/libertà, rende legittimo praticare un'"analisi della moda *come fenomeno estetico*" (Carchia e D'Angelo 1999: 185-6, corsivo mio). E, a testimonianza di quella che possiamo chiamare dunque la rilevanza estetica della moda, è possibile citare svariati lavori recenti, come quelli, ad esempio, riportati da una studiosa attiva in questo campo, Marilyn DeLong, in una sua utile rassegna *online* sull'argomento intitolata appunto *Aesthetics of Dress* (2016). Nel presente contributo, comunque, i libri su cui mi soffermerò sono *Filosofia della moda* di Lars Svendsen e *Vestirsi di sogni. Moda e modernità* di Elizabeth Wilson.

Il primo testo, la monografia *Filosofia della moda* (2006) del filosofo norvegese Lars Svendsen, ha come scopo fondamentale quello di lavorare soprattutto sul "*discorso sulla moda*" (p. 10). Come spiega lo stesso Svendsen, infatti, a contare realmente "in un'indagine filosofica sulla moda" è, più che l'analisi empirica di specifici stili o tendenze o più che l'indagine sulle implicazioni psicologiche o sociali della moda (che pure, chiaramente, possono essere di grande interesse), la ricerca del "suo senso" (p. 18). Nel porsi alla ricerca di quello che egli chiama appunto "il *concetto* di moda" (p. 9), Svendsen chiarisce di dubitare della proficuità di un approccio come quello basato sulla definizione tradizionale di un fenomeno in termini di condizioni necessarie e sufficienti, ovvero di identificazione di una specifica proprietà, non essendogli riuscito di trovare neanche "un solo tentativo convincente di individuare tale proprietà" nel caso della moda (p. 13). Per tale ragione, egli ritiene "più adatto al [suo] scopo studiare il termine in base a ciò che Ludwig

Wittgenstein denomina 'somiglianze di famiglia', ovvero sviluppare un inedito "approccio wittgensteiniano al concetto di moda" che, fra le altre cose, "rende necessario l'impiego di esempi" (p. 14) e che, per tale motivo, rende l'indagine di Svendsen decisamente ricca e per nulla disancorata dalla pratica effettiva della moda. Lo sviluppo di una tale ricerca del concetto o, se si vuole, dell'essenza della moda ha luogo principalmente nel secondo capitolo, intitolato *Il principio della moda: il nuovo* e interpretabile come la base teorica dell'intero libro, rispetto al quale i capitoli successivi rappresentano per così dire delle applicazioni riferite a diversi campi tematici, come quelli di moda e linguaggio, moda e corporeità, moda e arte, moda e consumo, o infine moda e ideali di vita. La tesi fondamentale di Svendsen è che "a un oggetto di moda *per principio* non si richiede alcuna caratteristica precisa oltre all'essere nuovo": nella moda è "sufficiente che qualcosa sia nuovo. Il nuovo si afferma come autofondante" (p. 28).

Ai fini del presente discorso sulla rilevanza della moda per l'estetica è soprattutto il sesto capitolo del libro, intitolato *La moda e l'arte*, ad apparire di un certo interesse. Qui, infatti, Svendsen si confronta con il tema, spesso al centro delle ricerche nel campo dei *fashion studies*, del rapporto tra queste due attività. In modo rapido ma non superficiale Svendsen ricostruisce le tappe fondamentali di tale rapporto, dall'emancipazione tardo-ottocentesca dell'*haute couture* dal mero artigianato sartoriale allo sviluppo delle prime ibridazioni fra i due campi con le collaborazioni fra stilisti e artisti per la produzione di abiti ispirati a precise correnti d'avanguardia, fino ad arrivare

allo stadio finale, per così dire, della promozione dell'arte contemporanea da parte delle "aziende di alta moda", con l'esposizione di abiti di moda "proprio in [...] istituzioni" come musei e gallerie d'arte. Istituzioni che, scrive Svendsen non senza un pizzico di ironia, "si suppone abbiano la capacità 'magica' di trasformare oggetti normali in qualcosa di più elevato: 'arte' appunto" (p. 104). Senza ricostruire qui l'intera trama delle relazioni fra arte e moda – che, spiega Svendsen, "nel corso del XX secolo [...] si sono comportate come due vicini che a volte vanno d'amore e d'accordo e altre volte non sopportano l'uno la vista dell'altro", o più precisamente hanno stabilito una "relazione di vicinato" caratterizzata da una notevole "asimmetria" (pp. 106-7) – l'aspetto da segnalare è che, per il filosofo norvegese, la moda oggi "sembra essere [...] in qualche misura costretta a fingere di essere un'avanguardia per potersi vendere alle masse" (pp. 112-3), mutuando ad esempio dal mondo dell'arte contemporanea strategie provocatorie e stilemi che, però, per Svendsen appaiono ormai irrimediabilmente invecchiati. "L'estetica trasgressiva è presente nell'arte da così lungo tempo che [certe] *performance*" giudicate scioccanti nel campo della moda "avrebbero a malapena provocato una qualche reazione in gran parte degli eventi artistici": ovvero, "in un contesto artistico [esse] risulterebbero alquanto inoffensive" (p. 112). In maniera molto netta Svendsen afferma quindi che "persino la moda più pionieristica e innovatrice è in ritardo rispetto all'arte [...]. Valutata come arte, la moda è senza mezzi termini molto poco alla moda. [...] A grandi linee la moda – se dobbiamo considerarla arte – è un'arte piuttosto poco significativa". Per dirla con una

formulazione paradossale, "l'arte ha continuato a essere di moda, mentre quest'ultima sembra sostanzialmente essere uscita di moda ogni volta che ha voluto essere considerata arte" (pp. 118, 120, 122).

Una visione più aperta e positiva si può trovare invece nel libro di Elizabeth Wilson *Vestirsi di sogni* (2008). A differenza di Svendsen, Wilson non adotta un metodo specificamente filosofico, bensì "un approccio intriso di estetica, teoria sociale e politica", dall'"evidente carattere interdisciplinare" (p. 293), in grado di attingere a risorse provenienti dalla storia, dai *cultural studies* e da varie scienze socio-umanistiche. Negli undici capitoli in cui si articola il libro (preceduti da una lunga e significativa introduzione) l'autrice si sofferma su numerosi argomenti, come le varie teorie dedite alla "giustificazione" dello studio se non dell'esistenza stessa della moda, o come i rapporti fra moda ed erotismo, fra moda, genere e identità, fra moda e vita urbana, fra moda e cultura popolare, fra moda e controcultura, fra moda e progetti utopici di riforma della società, fra moda e femminismo (argomento particolarmente caro a Wilson) o come, infine, certe problematiche attuali relative all'abbigliamento nel contesto della globalizzazione e dei rapporti fra civiltà diverse. Ai fini del presente discorso ciò che conta è soprattutto che, nel soffermarsi su tali e tanti argomenti diversi (seppure ovviamente collegati fra loro), Wilson sottolinei a più riprese la centralità della *dimensione estetica* ai fini di un'adeguata comprensione di ciò che rende la moda così significativa pur nella sua superficialità e futilità. Uno degli aspetti essenziali emersi nel XX secolo è infatti quello della "moda come arte" connessa "sia all'evoluzio-

ne degli stili [...] nell'arte 'elevata' e di avanguardia" che, al contempo, "alla cultura e al gusto popolari" (p. 22). La moda si configura allora per Wilson come "*una branca dell'estetica*, dell'arte della società moderna. [...] Correlata com'è sia alle belle arti, sia all'arte popolare, è una sorta di arte performativa" (p. 73, corsivo mio). La moda, leggiamo ancora in *Vestirsi di sogni*, "è una delle molte forme di creatività estetica che rendono possibile l'esplorazione di alternative": "è una forma d'arte e un sistema sociale simbolico" (p. 258). A suo giudizio, però, ciò sfugge a coloro che, ancora oggi, si sforzano di comprendere la moda secondo un'unica chiave di lettura psicologico-sociale, giacché questo li spinge a trascurare "la dimensione storica cruciale della moda" che è proprio quella condensata nel suo "elemento estetico vitale". L'abbigliamento, in questo senso, viene esaminato da Wilson soprattutto "come fenomeno culturale", come "un mezzo estetico per l'espressione di idee, desideri e credenze" (p. 22). Ovvero, come qualcosa che appartiene al "regno dell'estetica", come "un mezzo di espressione estetica serio" e rilevante (pp. 253, 282).

Questa idea, assumibile come una delle tesi fondamentali del progetto teorico di Wilson, viene quindi accennata o approfondita in diversi modi nel corso del libro. Così, ad esempio, nell'ottavo capitolo l'autrice sviluppa un'interessante analisi della moda in rapporto a branche dell'arte e della cultura di massa come la fotografia, il cinema, la *popular music* e il ballo, laddove nel nono capitolo si cimenta in un esame originale delle mode contro-culturali del Novecento (lette soprattutto in connessione a diversi stili musicali pop-rock) in relazione

all'archetipo estetico del dandy ottocentesco assunto come ambigua espressione "tanto [di] diversità e disimpegno quanto [di] ribellione" (p. 213). Altrove Wilson si sofferma poi, in maniera un po' fugace ma non per questo non significativa, sul rapporto moda/bellezza – scrivendo che, proprio come l'arte, la moda è soggetta all'"importanza dell'esagerazione e dell'estremo negli standard di bellezza contemporanei", con l'assunzione di un valore "fondamentale per la sensibilità moderna", nel Novecento, da parte dell'"estetica del brutto" (pp. 145-6) – e, ancora, sul rapporto moda/etica – affermando che, "come tutta quanta l'arte", anche la moda "ha una relazione difficile con la moralità e corre sempre il pericolo di essere denunciata come immorale. Tuttavia, come tutta quanta l'arte, è più probabile che diventi 'immorale' al massimo quando più si avvicina alla verità. [...] L'arte è sempre in cerca di nuovi modi per illuminare i nostri dilemmi; ed è ciò che fa anche l'abbigliamento" (p. 260). Di particolare importanza, comunque, sono alcune riflessioni di Wilson sul rapporto specifico tra moda e arte contemporanea. Con toni accostabili a quelli di Svendsen anche Wilson spiega infatti che "il destino di tutte le mode" sembra essere quello di "descrivere una traiettoria che parte dallo scandalo per finire nella banalità" (p. 128), in particolare nel caso dell'accoglimento di stilemi aggressivi mutuati dalle avanguardie artistiche. Tuttavia, nelle pagine finali di *Vestirsi di sogni*, affrontando la questione della "vaghezza dei confini tra arte e moda", Wilson ribalta l'idea dell'irrilevanza e insignificanza della moda dovute al suo "finto" carattere avanguardistico e afferma che, "invece di arrendersi al facile preconcetto

che preoccuparsi della moda sia per forza di cose indice di frivolezza", in un'epoca come la nostra, "ossessionata dall'immagine, dallo stile e dalla superficialità", proprio nel campo della moda "questi mezzi possono essere sovvertiti [...] per mettere in scena una critica dell'effimero che essi stessi contemporaneamente creano" (pp. 284-5). Ecco allora che, a suo giudizio (e, in qualche modo, a differenza di Svendsen), la moda, "nel riciclare gli stili, [...] *riscrive la storia esteticamente*", di modo che proprio essa, "la più emarginata fra le arti", si scopre situata "nel cuore della storia" al massimo grado. "Disprezzare la moda perché frivola", per Wilson, si rivela essere allora "l'atteggiamento in assoluto più frivolo" (p. 292, corsivo mio).

Stefano Marino