

## Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

### Recensione

Andrea Allerkamp, Dagmar Mirbach (a cura di), *Schönes Denken. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik*, fascicolo speciale n. 15 della "Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft", Hamburg, Felix Meiner Verlag, 2016

La ricerca baumgarteniana, in questi anni molto prolifica, si è di recente arricchita degli atti del convegno dedicato al filosofo tedesco per i 300 anni dalla nascita (1714-2014). Il simposio è stato organizzato da Andrea Allerkamp e Dagmar Mirbach all'Università di Francoforte sull'Oder, Ateneo nel quale Baumgarten ha ricoperto l'incarico di professore ordinario di Filosofia per più di un ventennio (1740-1762).

Il congresso ha inteso interrogare quella soglia epocale che è la metà del diciottesimo secolo alla luce del pensiero di Baumgarten, e in particolare dell'*Aesthetica*, di cui proprio nel 1750 veniva pubblicato il primo volume. In effetti, la costituzione di una scienza estetica si inserisce in quella *Sattelzeit*, in quel tempo assiale individuato da Koselleck, che mobilita l'orizzonte dell'esperienza, innescando un rinnovamento della stessa terminologia filosofica. Cruciale in questo contesto di grandi mutamenti sarà dunque il tentativo di delineare nel modo più accurato possibile tanto la relazione instaurata dal-

l'estetica con le discipline da cui ha maggiormente attinto, *in primis* poetica e retorica, quanto il rinnovamento che ha apportato in seno alla filosofia razionalistica. Proprio da una feconda interazione tra queste cornici epistemologiche scaturisce il senso più profondo dello *Schönes Denken* ricordato nel titolo, dove il bello è al contempo un oggetto del pensiero e la sua possibile cifra costitutiva, di cui l'estetica si propone come *ars*.

Per articolare una simile problematica, Allerkamp e Mirbach convocano una ricca assemblea di esperti baumgartenisti, i cui contributi vengono organizzati in quattro sezioni: 1) estetica, sistematica ed *episteme*; 2) retorica e poetica; 3) etica e diritto di natura; 4) orizzonti e risonanze. Data la ricchezza e la quantità degli interventi presentati, il punto sarà in questa sede solo quello di offrire qualche spunto per un ulteriore approfondimento, in particolare per quanto riguarda l'estetica. Diversi elementi significativi emergono già nel primo saggio, firmato da Haverkamp: questi vede in Baumgarten l'ultimo rappresentante della poetica latina del Rinascimento, il quale, facendosi erede di una millenaria tradizione, riesce a fondare una disciplina che esorbita dai canali retorico-poetici di pertinenza, senza reciderne peraltro i molteplici legami.

Fulcro di tale disciplina sarà il riconoscimento di un peculiare regime di verità – la verità estetica – che l'articolo di Adler aiuta a comprendere nei suoi rapporti con la verità metafisica e la verità logica. Particolarmente rilevante a questo proposito è il testo di Raulet, che rilegge l'opera di quel "rivoluzionario silenzioso" che è Baumgarten dal punto di vista della *logica inventionis* – argomento su cui aveva insistito di recente anche Stefanie Buchenau nel suo eccellente volume sulla fondazione della scienza estetica in Germania. Raulet mette in luce l'in-

treccio costitutivo di questioni retoriche e questioni gnoseologiche relative alla *cognitio sensitiva*, un intreccio che consente di mostrare ad un tempo i motivi che legano Baumgarten con una tradizione moderna dell'*inventio* derivante da Bacone e l'originalità del suo progetto filosofico. È da basi simili che parte anche l'intervento di Campe, il quale sottolinea il nesso, presente in Baumgarten, tra la *techne* retorica e la *techne* in accezione moderna, la tecnica, che ha nell'esperimento scientifico il proprio centro di gravitazione. Fondamentali in tal senso sono gli esercizi estetici, a cui Frey dedica il proprio contributo, con specifico riguardo alla questione dell'improvvisazione e al diverso uso che Baumgarten ne fa rispetto a Quintiliano.

È in particolare Constanze Peres ad approfondire il duplice volto dell'estetica di Baumgarten, ad un tempo filosofia dell'arte e *ars empirica*, capace dunque di fungere da fondamento teorico non solo per l'azione creativa del genio, ma anche per la riflessione dello scienziato naturale, come dimostra l'importante analisi sulla mantica. La versatilità di Baumgarten viene messa in luce anche dal doppio articolo di Allerkamp e Mirbach sulla rivista pubblicata da Baumgarten all'inizio degli anni quaranta, i "Philosophische Briefe von Aletheophilus": mentre la prima studiosa si occupa in particolare del motivo della fonte della verità nello scritto baumgarteniano, Mirbach fornisce un'analisi volta a situare la rivista nel suo proprio contesto di riferimento e alle possibili suggestioni che hanno spinto Baumgarten ad adottare quel peculiare pseudonimo.

L'attenzione al contesto in cui Baumgarten matura il proprio pensiero è senz'altro presente nell'ottimo articolo di Clemens Schwaiger, il quale esamina i *Prolegomena* dell'*Ethica philosophica*, dove Baumgarten difende l'idea di un'etica spe-

cificamente filosofica contro le possibili obiezioni di stampo teologico, lasciando emergere in controluce la propria posizione, che trova il proprio cardine nella coltivazione di una conoscenza viva ed efficace memore della lezione pietista. Gli influssi teologici sulla filosofia di Baumgarten ritornano nell'articolo di Simon Grote, il quale tematizza in particolare la questione del gusto. Evitando di cadere nella trappola della narrazione monocausale che vorrebbe vedere nel gusto estetico il prodotto o la secolarizzazione del gusto spirituale, Grote mostra piuttosto la complessità dei rapporti tra i due piani: il progetto baumgarteniano di una scienza estetica consente in questa chiave di legittimare su nuove basi la dimensione estetico-emozionale difesa dal Pietismo, di contro alle radicalizzazioni dell'intellettualismo wolffiano.

Le sollecitazioni che derivano da questa importante raccolta sono immense sia per la qualità dei contributi sia per la varietà dei temi, fornendo un ritratto a tutto tondo di un autore fondamentale dell'estetica illuminista e al contempo un trampolino imprescindibile per le ricerche future.

Alessandro Nannini

### Recensione

**Nickolas Pappas, *The philosopher's new clothes. The Theaetetus, the Academy, and philosophy's turn against fashion*, London-New York, Routledge, 2016**

This is an important book. The author, the American philosopher Nickolas Pappas, is professor of Philosophy at the City College and the Graduate Center, at The City University of New York. Pappas is mainly active in the fields of ancient phi-

losophy, aesthetics, and nineteenth- and twentieth-century thought, with a particular focus on, respectively, Plato's philosophy, the aesthetics of fashion, and also such thinkers as Kierkegaard, Nietzsche, and Freud. Among the author's most representative publications in these fields one may mention the books *Politics and philosophy in Plato's Menexenus. Education and rhetoric, myth and history* (with Mark Zelcer, 2015) and *Guidebook to Plato and the Republic* (1995<sup>1</sup>, 2004<sup>2</sup>, 2013<sup>3</sup>) with regard to his work in the field of ancient philosophy, and then his contributions in "The British Journal of Aesthetics" (48/1, 2008) and in the collection *Fashion statements* (ed. by R. Scapp and B. Seitz: 2010) as far as his interest in the philosophy of fashion is concerned. Now, the abovementioned research areas might perhaps appear at first sight as absolutely heterogeneous, and thus also hardly addressable, or even unaddressable, in a single book. In a word, incompatible. However, the challenge that Pappas takes on, so to speak, in *The philosopher's new clothes* (whose title clearly alludes to Andersen's short tale *The emperor's new clothes*) is to show that such topics as ancient philosophy and aesthetics of fashion are actually compatible. The book, in fact, masterfully shows that these subjects may be connected to each other in very intriguing and theoretically fruitful ways.

As the author explains at the beginning of the book, inquiring into fashion gradually led him "to the problem of Greek nudity. You would expect one *sine qua non* in fashion, that it includes clothing", Pappas explains, "but here were the Greeks, naked in every museum as no one else was in comparably ancient images. It was as if they had found a way to enact the pressures of fashion without a stitch". The question of nudity and fashion, then, leads Pappas to turn his attention to

Plato – whose character Pausanias in the *Symposium* “distinguishes Greek from barbarian by three signs: naked exercise, homosexuality, and philosophy” – and, in particular, to the *Theaetetus*, understood by Pappas as “a meditation on the philosopher’s place in the world”. More precisely, in this Platonic dialogue “the problem of how a philosopher appears emerges from considerations of philosophical schools” after the death of Socrates (for example, the Academia vs. the philosophical example of the Cynics: or, more ironically, “madmen like Diogenes” vs. “gentlemen like Plato”). The focus on Plato, and especially on the role of nudity in his work and, more generally, in ancient Greek culture, allows then the author to connect this topic back to the problem of fashion: namely, of “nudity understood as a fashion” and, moving from this, of how one should exactly conceive of *anti-fashion* as something that, quite paradoxically but also intriguingly, “is of the fashion world but not in it”. Pappas’ idea, in the final analysis, is that, although antiquity “lacks many elements of modern fashion, yet does contain the social fashion pressures that give the modern debate a meaningful ancient application”. This consideration somehow represents the condition of possibility (to express the concept in quasi-Kantian terms) for Pappas’ attempt to establish a clear connection between ancient and strictly contemporary problems – such as that of fashion, often limited by various scholars in this field to the context of modernity but, as Pappas successfully shows in this book, in principle not inapplicable to certain phenomena which are typical of the ancient times (X-XI, 9-10). As the author explains at the beginning of the fourth chapter, of his guiding theses indeed concerns the fact that “questions about fashion are not as out of place in antiquity as a historically minded conscience

might incline someone to say” (111; see also pp. 156-7 and 186).

Having said all this as a preliminary remark on the author and the book’s fundamental approach and objectives, let us take a look now at its structure and main contents. *The philosopher’s new clothes* presents a systematic structure: it is divided into three parts (*Socrates in the Theaetetus*; *Philosophy regarding fashion*; *The philosopher’s new clothes*), which are in turn articulated in various chapters (three for the first part, three for the second part, two for the third part) and several sections. The book structure and conceptual development is very clear, and the experience of the reader is similar to that of being progressively guided by a trustworthy mentor through the various moments and passages of a stimulating and enriching journey. The author’s expertise and, so to speak, manifold competences fully emerge in his undeniable mastery of Plato’s dialogues and all kind of sources concerning ancient Greece (Greek philosophers, historians, tragedians, poets, etc.), and then in his original way of intersecting different authors, concepts, perspectives etc. in order to interpret a phenomenon (or, in quasi-Simmelian terms, a social form or even form of life) like fashion from a strictly speaking philosophical point of view.

The starting point of Pappas’ investigation coincides with a general contextualization of the *Theaetetus*: its setting and frame, the role of Plato’s Academy as reflected by this very work, the main characters of this dialogue, the famous metaphor of Socrates as a midwife and the teacher/student relationship deriving from it. As Pappas explains, the *Theaetetus* “contains, as [...] no other work of Plato’s does, signs and remnants of Plato’s movement toward the institutionalization of

philosophy”; but the “new philosophical type that the *Theaetetus* introduces to its readers will leave us wondering where Socrates” (“normally depicted as at all aristocratic, sometimes not even presentable”, as Pappas recalls) “belongs in the new world of philosophical schools”. For this reason, the aim of the first part of the book (which, as previously mentioned, is articulated into three chapters) is to provide sharp images of “the reality of the philosopher” but also a “less-studied adjunct to this reality”, represented by “the philosophical appearance: what you might have to look like to resemble a philosopher” (15-6). Pappas, then, focuses particularly on a few places of the *Theaetetus* where the “dialogue’s participants refer to its setting in a gymnasium with a comparison between philosophical dialectic and naked wrestling” (74). This gives him the occasion to extensively deal with the fascinating theme of “the athletic metaphors that Plato uses for philosophy”, of “philosophizing [seen] as the extension and completion of physical exercise rather than as its rival”, of “competitive struggle [as] the feature common to wrestling and philosophical exchange”: “Win or lose but get in there and philosophize”, to summarize Socrates’ way of rebuking every conception of philosophy as merely standing and watching, without taking actively part to “those activities in which human beings can entangle themselves” (76-7).

From stripping naked to wrestle to the dressed body/nudity relationship, from Socrates’ way of dressing, “if not like a poor man, then certainly without fuss and formality”, to the more general examination of “some form of dress and uniformity [that] connote standardness and indistinction, functioning in this respect like the naked body taken alone”, it is but a short step. This paves the way to the subsequent devel-



opment of Pappas' argumentation, now explicitly focused on the philosophy of fashion. The connection is clearly emphasized by the author in the last section of the third chapter, as he argues that "the question of Socrates is the question about a natural versus an institutional understanding of philosophical activity. What makes the examples about dress matter is that they too force the question of the natural as opposed to the institutional". For Pappas, "dress is the best way [...] to inquire into that very issue. Dress brings us to the matter of fashion, and fashion forces us to consider how we live uncertainly between nature and human institutions". "To speak of dress", Pappas argues, "is to speak of fashion, and the question now for philosophers becomes how they might present themselves given the fact of fashion. How will they avoid fashionable dress", given their well-known "hostility toward fashion" that sometimes even led philosophers to "think of fashion as the antipodes to their profession" (101, 113)?

Pappas starts from a reconstruction of the problematic relationship between fashion and philosophy in the Western tradition, identifying its ground in "philosophy's need for an enemy opposite" (125) and, in turn, detecting the reason why philosophers often identified fashion as their enemy opposite in the deeply-rooted tendency to reduce fashion to mere "*human imitativeness*. Imitativeness is not the whole story of fashion", Pappas explains, "but it has been true enough to be taken as fashion's fundamental characteristic, and surprisingly often has been the basis for a philosopher's antipathy" (117). Understanding fashion as mere imitativeness and passivity actually leads philosophers to consider the latter as "a threat to autonomy" and thus to seize upon the "phenomenon now known as anti-fashion" (130, 133). Pappas interprets such an

impulse toward anti-fashion as a sort of manifestation, in Nietzsche's terms, of the philosophers' fundamental tendency to priesthood and ascetism. Then, under the rubric "Anti-fashion today" he takes into examination some "examples of clothing" that "during the last century or two (in some cases longer)" have appeared "not [to] follow the vagaries of fashion" (136): the suit, denim jeans, some kinds of body art, the color black, etc. As a result, certain features of anti-fashion seem to emerge: among them, anti-fashion as something resisting fashion's tendency to change, but at the same time anti-fashion also as a socially recognized mode of dress (even resembling a species of fashion sometimes), and most of all anti-fashion as something that, in taking a critical stance against change in dress, eventually "evokes the natural and naked human body" (150).

On this basis, in the third and last part of the book "the question of what nudity can mean" – investigated in an accurate way, by paying attention to the nature/culture dialectic involved in dress as well as to the different significance of nudity for Greeks and non-Greeks – "returns the argument to the first part of [the] book", thus testifying its systematic thematic structure. Here, mostly with specific reference to Plato – who, for Pappas, "sensed the anti-fashion in his culture's uses of nudity and therefore appropriated nudity for use by philosophy. [...] Platonic philosophy seeks to be an anti-fashion of human discourse" –, we encounter evocative and penetrating observations like: "Understanding the soul entails an undressing that philosophy is best able, or possibly alone is able, to administer"; "Philosophy is the naked body of thought"; and, in the last sections on Thoreau and Kierkegaard that mark the book's final transition from antiquity to modernity: "The phi-

osopher is a man who might well put on nothing at all" (218, 221-2). In fact, Pappas eventually relies on Thoreau's emphasis on the shirt as a sort of "generic clothing, clothing as such", a sort of "universal or standard [dress], growing on human bodies naturally, like bark on a tree – therefore *true*, true to the human". On this basis, he establishes "a close relation" between "the shirt [and] the unclothed body" that leads him to speak of the "essential, universal garment and instrument of self-knowledge [as] what a philosopher wears. [...] My point", Pappas concludes, "has been to observe one impulse within fashion that opposed fashion not by urging its eradication but by aspiring to transcend fashion" (222-3).

As I said at the beginning, this is an important book. It contains a great variety of contents and original ideas, each autonomously developed in detail but without losing sight of the basic question concerning the problematic relationship of philosophy with the domain of clothing, in general, and fashion, in particular, from antiquity to today. Hence Pappas succeeds in never giving the reader the impression of a multifaceted investigation made up of unrelated elements; he rather keeps together, so to speak, unity and plurality in an understandable way. The author's style is clear, always avoiding useless technical terms that may easily degenerate into a mere jargon, but also very clever in the use of the specific philosophical terminology when the latter is required: for instance, in the case of Pappas' extremely precise analyses of Plato's philosophy, confirming his ability, as an expert interpreter of Greek philosophy, to fruitfully "contaminate" the latter with issues and problems of our time. In the end, what makes this book an important book, in my view, is its capacity to provide an extremely original contribution to a field, such as that of the phi-

losophy of fashion, that until recent times has been quite underdeveloped but appears today as a very promising field of inquiry. This is testified by other recent publications on fashion specifically conceived from a philosophical perspective (rather than, say, from a sociological, psychological or cultural-studies-influenced perspective), and *The philosopher's new clothes* must be definitely ranked among the most original ones.

Stefano Marino

### Recensione

**Patricia M. Locke and Rachel McCann (ed. by), *Merleau-Ponty, place, space and architecture*, Athens, Ohio University Press, 2016**

Space is a fundamental element in Merleau-Ponty's phenomenology, the intersection between spatiality, body and depth assumes not only a central role within the analysis of *Phenomenology of perception*, but also in the later works of Merleau-Ponty. The point is clear: in assuming the centrality of both our bodily experience and our perceptual activity and their position within the texture of the world, it becomes phenomenologically necessary to consider the genesis of space and its philosophical implications. However, it is necessary to stress that the relationship between bodily experience and space remains tied to a formulation of an indirect ontology and no further implications are drawn within Merleau-Ponty's texts. In *The visible and invisible* Merleau-Ponty proposes his conception of intercorporeality based on the idea of chiasm and in the *Notes de course 1959-61* the French philosopher underlines the meaning of *Indeinander* for his ontological elaboration. With

this conceptual framework what emerges is the philosophical necessity to go further in our consideration of space. Starting from this perspective, Casey proposes a phenomenological differentiation between place and space. Place is seen as a first and fundamental instantiation of body within the world; space is conceived as an objective system of correspondences. If the place is bodily defined, space might be theoretically analyzed in mathematical terms and consequently might become an abstract space. Casey's underlining of the dialectic between spaces and places allows the posing of some fundamental questions regarding the possible implications borne within Merleau-Ponty's investigation of space: what is the relationship between space and dwelling? Can we phenomenologically investigate the dangers of certain kinds of place such as prisons? Is it possible to start from Merleau-Ponty in order to provide an organic and dynamic conception of architecture? The volume *Merleau-Ponty, place, space and architecture* is meant to draw possible applications of Merleau-Pontian heritage concerning spatiality.

Spatiality of body is what allows perceiving ourselves as a part of the world, it is from this intuition that Merleau-Ponty elaborates his idea of flesh. The idea of flesh leads to an enlargement of the common conception of intersubjectivity because it conduces to the formulation of the idea of intercorporeality. In his contribution to the volume, Casey starts from this meaning of flesh and considers the role of architecture. Instead of considering architecture as a mere product of human activity, Casey proposes to analyze it in its being part of the flesh of the world. In considering the concrete presence of building within our experience of dwelling, Casey claims that "such structures are not merely external but are lodged in the

world's flesh – flesh of its flesh – and are part of our own flesh” (87). Architectural structures are not considered by Casey in their mere presence but instead in their motivational affordance to act and explore their presence bodily. As Casey suggests, there is an interviewing between subjects and buildings, but there is also an interviewing between building with their parts and other buildings. The complexity of this interviewing does not pertain then only to subjectivity but it is proper of things in themselves. This richness of interviewing is expressed clearly by edges: “edges are present in the intercalation of the integral parts of buildings [...] and in the intersection of buildings themselves in entire building complexes (neighborhoods, cities); they are continuous as well with such larger dimensions as earth, sky and world. Between all these edge situations there is a profound ‘interviewing’ (enterlacs), in Merleau-Ponty’s word: an intricate enmeshment” (87).

Casey suggests considering the complexity and richness of the intercorporeal situation that intimately connects subjects, world, and things. Assuming this intimacy as fundamental, David Morris considers the relationship between the spatiality of place and memory. In cashing out this relationship, Morris specifies that he starts from Casey’s differentiation between space and place – space as extensive and place as intensive – which links memory with place. Recalling Merleau-Ponty’s lectures on institution and passivity Morris provides a conception of memory conceived not as a mere passive activity but rather as something between passivism and activism: “Merleau-Ponty’s analysis of memory thus returns on linking the past and passivity, in light of his ongoing critique of presence-absence dualism” (113). This accent on passivity, especially in memory, shows a conception of a passive being that is not

merely conceived as coincident with itself and then open to past, future and otherness. Consequently, this active passivity starts with the bodily situation and finds expression in other levels such as memory. In virtue of its being primarily an “I can” and then non self-coincident in its place, the body is what opens the experience of interrelation between place and space, past and future. For Morris, this primary situation facilitates the emergence of the significance of places and buildings in our experience: to remember is to move in ways that reanimate and expressively articulate this “past in the present”.

Casey and Morris both stress the centrality of the relationship between place and body and the positive contribution of architecture in enriching our experience. However, what happens when this fundamental condition is restricted? What happens exactly when the “I can” of our body is coerced and our perceptual dynamic restricted? Following this line, Lisa Gunther phenomenologically analyses the peculiar lived experience of prisoners in supermax prisons, where they are coerced to live in extreme isolation for 22-24 hours a day. Lisa Gunther compares the possible experience of pure depth delineated by Merleau-Ponty as a “depth without an object” with the experience of night in which there is not experience of delineated profiles. Gunther stresses how in Merleau-Ponty this specific kind of experience is in contact with the primitive situation in which our body starts to be individuated, and consequently the author asks the interesting question: “is supermax confinement an experience of pure depth, or is it an experience of space deprived of depth?” (158). In claiming for the second option, Lisa Gunther very interestingly compares the spatial dimension of schizophrenia delineated by Merleau-Ponty with the schizophrenic situation of the prisoners in the

supermax prisons and assume that this coercion to re-organize bodily spatiality – cells are extremely small and prisoners are subjected daily to artificial lights – brings on forms of mental illness. As Gunther clearly shows, “if schizophrenia is a pathology of space in which the world shrinks to the limits of my own private experience, and so destabilizes my sense of reality to the point where ‘the world is not self evident’, then prolonged solitary confinement amounts to a production of something like schizophrenia in the prisoner” (160). The article written by Lisa Gunther provides interesting stimuli not only to think about the dangers and risks of spatiality, but also to understand political and ethical issues that emerge directly from it. The bottom line of the various contributions to this volume is the investigation of the fundamental and generative meaning of our interrelation with spatiality. Furthermore, the general investigation is not intended in an aesthetical acceptation but rather in an accurate description of different layers intersected between them. Space is connected with place, place requires an accurate investigation of the bodily presence of the lived bodies, from its behalf this specific condition leads to the consideration of our connection with architecture in virtue of its being part of the perceptual texture. In addition, considering spatiality and architecture implies not only the analysis of different modes of givenness of space, place and bodily experiences, but also the accurate philosophical investigation of the ethical implications present in our living space. Following this ethical dimension of spatiality, Kukul analyses the peculiar experience of bodily space in tortures. Granting the correlation between body and world, the author highlights how in the extreme experiences of torture the bodily space is lived as objective and alien. Recalling the differentiation operated by Mer-



leau-Ponty between the body for itself and the body in itself, Kukal analyses how the torturer takes advantages of this ambiguity of the body. As Kukal claims, “in the torture situation, the point of attempting to make a lived body less a subject and more a mere object is to render it vulnerable in an alien world” (177). According to the author, in the case of torture the body loses the contact with the world in virtue of the extreme accentuation of its own ambiguity. In the conclusion of this paper, Kukal underlines how the mechanism of torture is instantiated by the architects of torture, who not only make proper buildings for this execution but are also creating a violation of the intersubjective interviewing in which we are all interwoven. As Kukal puts it, “far from being an architecture that spatially enriches the world we inhabit, through a terrifying ontological violation of living spatiality it steals space at the level of the individual and puts the intersubjective dynamic into which we are all thrown on a tenuous ground, which can only endanger the social fabric into which we are all woven” (182).

The intention of this review is not to provide and exhaustive account of the numerous papers collected in this volume. However, it is necessary to stress that *Merleau-Ponty, place, space and architecture* provides stimuli to re-think the heritage of Merleau-Ponty in a contemporary and interdisciplinary direction. The merit of this publication is not only to provide a new understanding of place and space starting from Merleau-Ponty’s work, but it also has the virtue of providing a rich picture of the possible phenomenological implications that this theoretical framework displays in relation to other practices related to spatiality.

Carlo Guareschi

## Rassegna

### Estetica del design (1)

(M.N. Folkmann, *Aesthetics*, in *The aesthetics of imagination in design*, Cambridge, The MIT Press, 2013, pp. 25-66; J. Forsey, *The aesthetics of design*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2013)

Che l'estetica, in tempi recenti, abbia accolto nel novero degli ambiti degni della sua attenzione teoretica fenomeni non necessariamente afferenti al consolidato dominio dell'arte e della natura è ormai innegabile. La presente rassegna propone una ricognizione che, nello specifico, ambisce a far emergere il progressivo interesse che un fenomeno tipicamente tardo-moderno e contemporaneo come il design sta destando nel campo dell'estetica. Ciascuna delle analisi effettuate per i testi in esame si concentra, in particolare, su tratti distintivi che li connotano e che possono essere così riassunti: estetizzazione e *ubiquitous computing* (M.N. Folkmann), estetica kantiana ed *everyday aesthetics* (J. Forsey), estetica (S. Vial) e bellezza funzionale (G. Parsons).

In questa prima rassegna ci si occuperà dei primi due testi, ossia quelli di Folkmann e Forsey. In una seconda rassegna, invece, si affronteranno gli ultimi due contributi, ossia quelli di Vial e Parsons.

I cardini concettuali attorno cui ruota il contributo del danese Mads Nygaard Folkmann sono tre: possibile, immaginazione ed estetica. Essi, crucialmente intrecciati tra loro, dettano lo svolgimento del testo in tutta la sua lunghezza. Tuttavia, ciò che risulta più proficuo per la presente rassegna, sia per affinità disciplinare sia per ampiezza e varietà delle tematiche affrontate nel volume, è circoscrivere l'analisi al terzo capitolo di

quest'ultimo, dedicato, per l'appunto, alla dimensione estetica del design.

Quest'ultima (in cui il termine "design" è inteso dall'autore come *medium* in grado di innescare processi immaginativi che evocano ed eventualmente concretizzano nuove possibilità) è discussa da tre punti di vista ben distinti, ciascuno dei quali si estrinseca in due livelli: da un lato, in relazione a una concezione del design in quanto panorama oggettuale (non necessariamente materiale) con un determinato *appeal* e impatto estetico e, dall'altro, in relazione alle modalità in cui opera l'immaginazione. I tre punti sono articolati come segue:

- 1) sensibile-fenomenologico: qui vengono enfatizzati gli aspetti comunicativi del design e, più nello specifico, l'impegno immaginativo innescato dalla dimensione sensibile per la creazione di nuove soluzioni (fondamentale, in questo contesto o "piattaforma" analitica, è il nesso tra apparenza sensibile e contenuto concettuale, o significato);
- 2) concettuale-ermeneutico: qui si estrinseca la comprensione dei modi e delle strutture di "codifica estetica" nel design (fondamentale, in questo contesto, è l'impegno critico-costruttivo dell'immaginazione nell'evocare possibilità attraverso simboli);
- 3) contestuale-discorsivo: il paradigma a cui l'autore fa appello in questo contesto è l'estetizzazione intesa come una modalità di mettere in scena (*staging*) e distribuire (*distributing*) sensibilmente un significato. La prospettiva adottata da Folkmann è qui orientata in senso "postfenomenologico" (che tuttavia ambisce a estendere e non a superare la prospettiva fenomenologica merleaupontiana). Il focus, infatti, non è più unicamente sulle condizioni dell'esperienza stessa, ma ciò che entra in gioco è l'analisi della capacità dell'oggetto di design di strutturare l'esperienza diffusamente e in continuo dialogo con il soggetto

esperiente. Aspetto peculiare, rispetto ad altre ricerche sull'estetica del design finora sviluppate, è, inoltre, l'interesse di Folkmann sulla "creation and distribution of the aesthetic on the level of the generalized object" (54). Introducendo la nozione di "generalized object", egli porta infatti la discussione sul livello immateriale del design, e nello specifico, dell'*ubiquitous computing*. Unendo la nozione rancieriana di "distribuzione del sensibile", dalla connotazione di tipo politico con un'attenzione alle relazioni di potere (accentuando tuttavia la dimensione sia fisica sia digitale dell'interazione nei processi di distribuzione della conoscenza attraverso la sensibilità ed emendando la concezione prettamente artistica del processo, formulata in origine da Rancière, nella direzione del design, in quanto più immediatamente incisivo sui nostri apparati cognitivi e sensibili), e le prospettive sviluppate da Wolfgang Iser in merito ai livelli di estetizzazione e anestetizzazione egli afferma: "Design embodies the principle of distributing the sensible through means of aesthetically appealing artifacts. Through their appeal to the senses and their potential challenge to our understanding, design objects operate as media for staging indirect models as well as immediate and direct sensual and cognitive impact" (56). E conclude: "My point is that there is a spectrum of material and immaterial structures of sensual appearance and discursive, informational knowledge that influences the ways in which design stages and has an impact on experience. Depending on type and material extension, design can enter the field of the aesthetic in several ways; a general typology, however, is the spectrum of the material and the immaterial. [...] Next, the dichotomy of material and immaterial can be set in relation to the dichotomies regarding reflection and representation. [...] All design objects

partake in aestheticization [...]. Design with a low degree of reflection has a tendency towards realism, that is, towards confirming the natural and given condition of the existing reality, while design with a high (and even artistic-like) degree of self-reflective bias may open the realm and the boundaries of reality to investigation and exploration in a process of stimulating new possibilities of the design" (62-3).

Il volume di Jane Forsey è l'unico, tra i testi presi in considerazione nella presente rassegna, intitolato complessivamente ed esplicitamente all'estetica del design. Esso è articolato in quattro capitoli: "The ontology of design", "Locating the aesthetic: beauty and judgments of taste", "Design and dependent beauty" ed "Everyday aesthetics and design". La definizione che la studiosa canadese fornisce di design è chiaramente anti-essenzialista e attenta alle specificità del fenomeno in analisi (in cui la tradizionale coppia "forma-funzione" gioca un ruolo essenziale) rispetto a quelle dell'arte (in cui invece vige la dialettica tra forma e contenuto), da un lato, e dell'artigianato (connotato dalla dicotomia tra forma e materia) dall'altro. Forsey connota in modo ben preciso l'*oggetto* di design: esso è funzionale, immanente, prodotto in massa e non-comunicativo, e per essere un candidato di un eventuale giudizio estetico deve possedere delle caratteristiche percepibili, e in quanto tale deve essere un "manufactured product of some kind rather than a proposal or sketch" (69). La natura estetica peculiare del design si deve pertanto alla sua sospensione tra realismo e soggettivismo estetico, ed è a partire da qui che Forsey introduce la questione fondamentale della normatività che sarebbe intrinseca all'estetico e, dunque, anche all'esperienza del design. Questo carattere normativo viene esaminato facendo ricorso alla nozione kantiana di bellezza

aderente, e di conseguenza viene ricondotto alla specificità della facoltà di giudizio estetico. “For design, I have sought a way out of this impasse by locating beauty in the faculty of aesthetic judgement itself. [...] One of the benefits of an account that locates beauty in our responses to the world is that it does not privilege one kind of object over another as meriting our aesthetic attention. If anything at all can be beautiful, we can also claim that the aesthetic is more closely interwoven with our day-to-day lives than theories that focus on fine art can suggest” (247-9).

Di qui l’approdo, da parte della studiosa canadese, all’*everyday aesthetics*. Affrontando, nello specifico, le posizioni di Yuriko Saito e di Arto Haapala, Forse rimprovera al “movimento” di aver enfatizzato, per mancanza di fondamenti sufficientemente legittimanti, aspetti etico-moral-esistenziali a detrimento della cifra specificamente estetica del quotidiano. Con il riscatto di quest’ultima le conclusioni a cui si giunge risultano evidentemente orientate da un approccio di tipo antropologico, poiché, come Forse afferma, “alongside but not inferior to judgment of fact, of the good, of the necessary and the pragmatic, lie judgments of beauty, and together they form a picture of what it means to be a human being in the world” (250-1).

Gioia Laura Iannilli

## Rassegna

### Estetica del design (2)

(S. Vial, *Le geste de design et son effet: vers une philosophie du design* in B. Lafargue, S. Cardoso (a cura di), *Philosophie du design*, “Figures de l’art, revue d’études esthétiques”, n. 25, Pau,

PUPPA, 2013; G. Parsons, *Function, form and aesthetics*, in *The philosophy of design*, Cambridge-Malden, Polity Press, 2016)

A completamento della rassegna sul panorama relativo al tema del design all'interno dell'attuale dibattito estetico, avviata precedentemente con la presentazione dei contributi di Folkmann e Forsey, verranno ora analizzati i testi di Stéphane Vial e Glenn Parsons. In essi emergono in particolare le nozioni di "estesica" e "bellezza funzionale".

Il contributo di Stéphane Vial è uno dei saggi contenuti in *Philosophie du design*, numero monografico di "Figures de l'art, revue d'études esthétiques", e tra le varie prospettive proposte in quest'ultimo sembra essere il più stringente dal punto di vista teoretico, mirando a fornire un punto di vista originale sull'argomento.

La domanda fondamentale che viene posta da Vial è la seguente: proprio come si parla di "gesto artistico" o di "gesto architettonico", è possibile parlare di "gesto di design"? La risposta preliminare, che detta lo svolgimento del saggio, è positiva, ed è basata sull'assunzione che un "gesto di design" generi un "effetto di design".

A supporto di questa tesi l'autore compie un doppio emendamento di nozioni filosofiche tradizionali: da un lato, combinando le prospettive suggerite da Paul Valéry e René Passeron, la "poetica" è sostituita dalla "poietica", in quanto disciplina che si occupa dello studio dei fenomeni di creazione e produzione. Dall'altro, all'accezione comune di estetica in quanto "scienza del bello", "scienza dell'arte" o ancora "scienza della sensazione e della percezione", Vial preferisce la formulazione semiotica di Jean-Jacques Nattiez orientata a una distinzione tra processi poietici e processi "estesici". L'adozio-

ne del termine estetica (peraltro derivato egualmente da Valéry) permette dunque a Vial, da un lato di mantenere la specificità della poietica all'interno del più ampio campo dell'estetica, e, dall'altro, di enfatizzare l'aspetto prettamente percettivo, e dunque non necessariamente vincolato alla questione del bello, che connota quest'ultima. L'estetica, infatti, si occuperebbe dello studio dei fenomeni in quanto "fenomeni-del-mondo". Poietica ed estetica sarebbero, dunque, le due componenti costitutive della più ampia "filosofia del design", della quale, dunque, delimitano il possibile perimetro di pertinenza.

Ecco come l'autore applica tale schema alle produzioni di design. Da un lato, l'oggetto della poietica del design sarebbe "le projet en train de se faire" (95), di cui viene analizzata la funzione cognitiva e affettiva per quanto concerne la figura del designer, senza trascurare la dimensione collettiva, dunque autoriale, che connota ogni progetto. Dall'altro, e questa è la prospettiva che sembra imporsi come maggiormente interessante e sulla quale, pertanto, ci si soffermerà, l'oggetto dell'estetica del design sarebbe "le projet en train de se vivre" (95), di cui si enfatizza la dimensione percettiva e socio-culturale del design in quanto, per l'appunto, fenomeno-del-mondo. Tale livello fenomenologico del design, che l'autore sussume sotto l'etichetta "effetto di design", è caratterizzata da tre dimensioni: ontofanica, callimorfica e socioplastica. È interessante notare come l'esplicazione di quest'ultima dimensione avvenga in termini antropologici da parte dell'autore: a differenza dell'arte, nella sua dimensione di straordinarietà, il design opera quotidianamente, e in quanto tale dovrebbe sortire un effetto di riforma sociale ("les formes qui naissent du projet s'invitent dans les pratiques quotidiennes et modifient, au jour le jour, les procédures, les comportements, les modes de



vie. [...] Sur ce point art et design se séparent radicalement. Là où l'art naît de l'expression de soi et tend aujourd'hui vers le geste critique, le design naît du besoin [...] de résoudre des problèmes, de simplifier les choses, de proposer de nouvelles solutions et tend vers le désir du désir de l'autre. Certes, l'art peut aussi avoir une visée sociale, mais cela est *contingent*. Tandis que le design, lui, est toujours social, cela est *nécessaire*" (101).

Il contributo di Glenn Parsons è il più recente tra i quattro presi in considerazione. Anche in questo caso, siamo alle prese con un volume intitolato alla "filosofia del design", e in quanto tale copre diversi ambiti di interesse filosofico. Coerentemente con il tipo di approccio finora adottato per l'analisi dei testi in rassegna, di questo testo verrà esaminato specificamente il capitolo che maggiormente tratta temi di tipo estetologico. Il capitolo in questione è il sesto: "Function, form and aesthetics". Sin dai suoi esordi, il testo pone una serie di questioni orientate, anche in modo critico, dalla teoria del design elaborata dal Modernismo, e nel capitolo in analisi (che tratta anche la questione del buono e cattivo gusto nel design), a partire dalla celeberrima formula *form follows function*, l'autore propone un'estetica del design (quest'ultimo inteso in quanto pratica sociale focalizzata su *problem solving* e progettazione) che trascende la mera funzionalità, incentrandola sulla più soddisfacente, a suo avviso, nozione di *functional beauty*, di cui propone una versione originale. Prima di approdare alla propria idea di bellezza funzionale, l'autore effettua una panoramica su diversi appelli alla nozione kantiana di bellezza aderente, compiuti di recente da vari filosofi che si sono misurati con la coppia "forma-funzione" che ancora oggi, per certi versi sterilmente, sembra alimentare dibattiti intorno al design. In

particolare, Parsons affronta principalmente la posizione di Robert Wicks (mutuata da Jane Forsey nel volume precedentemente esaminato), secondo il quale nell'eleganza e nella semplicità di un oggetto risiederebbe la sua esteticità. Considerando tale proposta eccessivamente austera, l'autore tenta di fornire una concezione più ampia dell'estetica del design. Come anticipato, la soluzione corrisponderebbe alla formulazione, sviluppata già altrove da Parsons con Allen Carlsons (2008), di una *functional beauty*. Precisando che tale formulazione prende le mosse da un adattamento di una terminologia impiegata da Kendall Walton e che prevede una distinzione tra caratteristiche *standard* (alle quali Walton ascrive un senso di ordine, inevitabilità, stabilità e correttezza, che sarebbero sintomo di qualità estetica dell'oggetto stesso), *contra-standard* e *variabili* che un oggetto funzionale può possedere in rapporto alla categoria a cui appartiene, l'autore esplicita la propria concezione di bellezza funzionale nei termini di un *looking fit*, di un apparire "adatto", o per così dire "in forma" da parte di un oggetto, nei confronti della funzione che ci si aspetta esso espleti.

Tuttavia, l'idea di bellezza funzionale, che d'altronde coincide con la tipologia di estetica del design proposta da Parsons è "more than function": "[T]his aesthetic quality [looking fit] is not merely a matter of how functional things are, but a matter of how they look. Things will tend to have this quality when they have features that indicate their functionality. So the mere fact that a given Design is functional will not make it beautiful. [...] On this view, the pursuit of functionality will not always produce this sort of beauty, but there are instances in which it will. The functional beauty account does emphasize the variety of ways function can affect our perception of the

object's form, and hence, its aesthetic value. What is distinctive about the aesthetics of Design, on this view, is not merely a quest for simplicity or elegance: rather, Design involves a multiplicity of ways in which form and function can relate to each other" (120).

Gioia Laura Iannilli

## Rassegna

### Gesto artistico e improvvisazione musicale

(L. Angelino, sous la direction de, *Quand le geste fait sens*, Milano-Paris, Éditions Mimésis, 2015; A. Bertinetto, *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Roma, Il glifo, 2016)

Secondo la nota definizione formulata da Luigi Pareyson, l'attività artistica presenta i caratteri distintivi della formatività, intesa come "un tal 'fare' che, mentre fa, inventa il 'modo di fare'". Il caposaldo della teoria pareysoniana può essere considerato il punto di partenza comune di due recenti volumi, dedicati rispettivamente al ruolo del gesto nelle diverse pratiche artistiche e all'ontologia dell'improvvisazione musicale. I saggi raccolti nel volume *Quand le geste fait sens*, a cura di Lucia Angelino, si concentrano sulla dimensione gestuale delle diverse forme artistiche – musica e danza *in primis*, ma anche pittura e letteratura – cercando di cogliere il processo formativo nel quale movimento e senso, tradizionalmente considerati separati ed eterogenei, emergono simultaneamente in una coappartenenza costitutiva. La significatività del gesto non va dunque rintracciata al di fuori dell'azione ma nel suo "disegno", vale a dire nel suo stesso farsi, nella "forma in formazio-

ne". La coincidenza di processo e prodotto appare in maniera esemplare nelle arti performative e, in particolare, in quel tipo di *performance* che chiamiamo "improvvisazione": partendo da questa considerazione, nel saggio *Eseguire l'inatteso. Ontologia della musica e improvvisazione*, Alessandro Bertinetto propone una serrata analisi della pratica improvvisativa, illuminando le diverse questioni (estetiche, epistemiche, ontologiche ma anche etiche) che essa suscita e impostando un complessivo ripensamento dell'ontologia musicale a partire dalla messa in crisi del concetto di opera.

I saggi raccolti nel volume *Quand le geste fait sens* sono concordi nel sostenere due tesi di fondo: in primo luogo, all'origine di ogni forma artistica (e non solamente delle arti performative) vi è un gesto inaugurale e primordiale che *fait sens* (calco dall'inglese *to make sense*), un movimento, proveniente dal fondo prelinguistico delle sensazioni e dei vissuti, capace di esprimerne le dinamiche profonde; in secondo luogo, il senso è radicato tanto nell'interiorità dell'esecutore del gesto quanto nella sensibilità di colui che assiste allo svolgersi della pratica artistica. La prima tesi, come sottolinea Jean-Marc Chauvel nel suo contributo, consegna un'immagine dell'arte in generale (e della musica in particolare) come interiorizzazione del gesto compiuto dall'artista e, allo stesso tempo, come espressione di un movimento interiore originario. Nella ricostruzione del pensiero di Alfred Schütz offerta da Laurent Perreau, inoltre, questo gesto interiore mostra il suo profilo sociale e la sua natura già da sempre condivisa: il senso da esso veicolato non è infatti proprietà privata delle singole menti ma può essere inteso solo poiché radicato in una relazione originaria di "sintonia" tra l'*ego* e l'*alter ego*, riconosciuto come tale in virtù della sua natura temporale. Sulla base di una concezione di

matrice bergsoniana, il gesto artistico rivela infatti l'interiorità dell'io come durata e l'autocoscienza dell'altro come flusso temporale coordinato mediante l'azione stessa. Sulla base di questa sintonizzazione, il gesto musicale fornisce un modello generale di interazione sociale, basato sull'attivazione empatica dei soggetti coinvolti nella pratica artistica. Riprendendo la riflessione di Giselle Brelet, l'articolo di Angelino mostra come l'improvvisazione musicale offra un esempio paradigmatico di coincidenza tra creazione e interpretazione basato sull'immediatezza del gesto: emerge in tal modo la strutturale duplicità di vissuto e azione – o anche di sensibilità e intenzionalità – che contraddistingue le arti performative.

Ed è proprio sulla coincidenza di processo e prodotto che Bertinetto incentra la sua indagine sull'improvvisazione musicale e la sua complessiva messa in discussione dell'ontologia della musica di matrice analitica. Il saggio *Esequire l'inatteso* può infatti esser letto sia come una dettagliata riflessione sulla pratica improvvisativa, sia – più ambiziosamente – come una messa in mora dello schema *type/token* (modello/occorrenza) attraverso cui le ontologie della "fedeltà all'opera" hanno pensato la relazione tra il lavoro del compositore e quello dell'interprete. Rispetto al rigido modello che relega l'opera (scritta, uguale a se stessa e riconoscibile nelle sue diverse concretizzazioni) in un universo atemporale e l'esecuzione (concreta e volatile sonorizzazione della struttura indicata dalla partitura) nel mondo della contingenza, l'improvvisazione rappresenta un *experimentum crucis*: non riuscendo adeguatamente a spiegare la pratica musicale in cui invenzione e realizzazione coincidono in presa diretta, il tradizionale approccio ontologico alla musica tradisce il proprio limite, offrendo spiegazioni che trascurano aspetti vitali dell'attività musicale. Più promettente,

secondo Bertinetto, è considerare l'opera un concetto finzionale, vale a dire una costruzione culturalmente connotata (legata, ad esempio, all'invenzione della notazione musicale e della stampa a caratteri mobili, così come al concetto di diritto d'autore ecc.) dotata di un singolare potere normativo. L'opera, infatti, va considerata come regola di esecuzione, come insieme di istruzioni per il musicista, non dimenticando tuttavia che la musica è, per sua stessa natura, arte dei suoni, concatenazione ordinata di eventi acustici. Attraverso il caso dell'improvvisazione è possibile dunque restituire alla concretezza materiale del suono il suo primato in campo musicale, contro tutte quelle tendenze, più o meno intellettualistiche, che nel corso degli ultimi decenni hanno progressivamente assegnato alla struttura e alla costruzione (e dunque alla pagina scritta e all'intenzione del compositore) un'indebita posizione di privilegio.

Il volume a cura di Lucia Angelino e il saggio di Alessandro Bertinetto costituiscono così due importanti contributi allo studio del gesto artistico e consentono di rilanciare la riflessione sul concetto di interpretazione, inteso in due accezioni fondamentali. Il gesto che "produce senso" – o, per meglio dire, che si presenta come immediatamente espressivo – mostra come la significatività non sia sempre e necessariamente connessa con la ricerca di contenuti nascosti dietro la superficie delle opere: il concetto di interpretazione, inteso come divinazione di un significato celato, si situa agli antipodi del gesto, in cui il senso si costruisce nel processo che si svolge proprio sotto gli occhi di coloro che agiscono e assistono. Ma ciò che viene messo in discussione è anche il riferimento all'interpretazione intesa come esecuzione e sonorizzazione di una struttura musicale identica a se stessa: rovesciando il tradizionale

dualismo tra composizione ed esecuzione, è possibile pensare – e torniamo così alla lezione di Pareyson – che l'opera viva solamente nelle sue interpretazioni e che queste modifichino e ridefiniscano quella. Come a dire che l'energia vitale – la forma formante – che ha guidato il compositore non cessa di operare quando questi abbia scritto l'ultima nota sul pentagramma.

Stefano Oliva