

Note & Recensioni

Volumi e saggi

Jay Schulkin, *Reflections on the Musical Mind. An Evolutionary Perspective*, [Michele Gardini, p. 202] • **Hans Belting**, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts* [Pietro Conte, p. 205] • **Aby Warburg**, *Il primo Rinascimento italiano. Sette conferenze inedite* [Alice Barale, p. 207] • **Laura Anna Macor** (a cura di), *Reading Schiller: Ethics, Aesthetics and Religion* [Lorenzo Leonardo Pizzichemi, p. 209] • **Bernard Lafargue**, **Stéphanie Cardoso** (a cura di), *Figures de l'art n° 25, Philosophie du design* [Claire Azéma, Anne Beyaert Geslin, Stéphanie Cardoso, Cécile Croce, p. 212] • **Helmut Leder et al.**, *What Makes an Art Expert? Emotion and Evaluation in Art Appreciation*, "Cognition and Emotion", 2013, 28, pp. 1-11; **Enric Munar et al.**, *Aesthetic Appreciation: Event-Related Field and Time-Frequency Analyses*, "Frontiers in Human Neurosciences", 2012, 5, pp. 1-11; **Gerald C. Cupchik et al.**, *Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience*, "Brain and Cognition", 2009, 70, pp. 84-91 [Gianluca Consoli, p. 217]

Jay Schulkin, *Reflections on the Musical Mind. An Evolutionary Perspective*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2013, pp. XIII+256.

Il volume di Schulkin, affermato neurobiologo e musicista dilettante, ha l'ambizione di unificare in una sintesi coerente una vasta gamma di paradigmi scientifici, filosofici e culturali in senso lato. Il risultato, va detto, è forse inferiore alla somma dei singoli fattori, e si accompagna alla modesta dichiarazione di un anti-riduzionismo di principio e di metodo: «Il canto è stato visto, per lungo tempo, in un contesto funzionale, com'è ancora il caso negli uccelli. Il canto, tuttavia, evolve anche per via di eredità culturali ed espressione. Nella maggior parte dei casi, il piacere per Ray Charles o Beethoven non è al servizio di alcuna funzione specifica. La biologia è una cosa, l'adattazionismo fanatico un'altra. La mia speranza è che questo libro rifletta la prima e non il secondo» (p. 14). Se il lodevole presupposto tende qua e là a offuscarsi, lo si deve in parte all'interesse primario e del tutto legittimo dell'autore, che è quello di proporre una lettura darwiniana del fenomeno musicale, che dalle funzioni di adattamento e sopravvivenza nell'ambiente esterno penetri fino all'attività interna dei relativi neurotrasmettitori (il cosiddetto "darwinismo neurale"). Lo si deve però anche alla mediocre qualità della scrittura e della composizione, trascurata la prima, ripetitiva e farraginoso la seconda. Si tratta di un libro tutt'altro che scorrevole, e che presenta molteplici ostacoli alla lettura. Ciò rilevato, consideriamo alcuni apporti principali di questo studio. La "rivoluzione cognitiva", nella quale l'autore si riconosce senza esitazioni e fin dalle prime pagine, ha ampliato considerevolmente lo spettro d'azione della *cognition*, fino a connettere inscindibilmente l'azione alla percezione e a includervi qualunque forma d'integrazione senso-motoria con l'ambiente. Non solo le emozioni in genere sono fatti cognitivi a pieno titolo, ma lo sono nello specifico le stesse emozioni estetiche: «Biologia ed estetica non sono contrapposte; il canto degli uccelli ne rappresenta forse un buon esempio, in quanto è sia guidato da un impulso biologico, sia esteticamente piacevole» (p. 46). Lo studio dell'architettura cerebrale e della sua dinamica restituisce piena ragione a un'idea dell'estetica come "scienza non speciale". Le stesse aree cerebrali deputate allo svolgimento delle "normali" operazioni cognitive si mostrano attive anche nel frangente dell'esperienza estetica: «Le esperienze estetiche pervadono la vita umana. Demitizzare l'estetica significa che dobbiamo riconoscere la pervasività della sensibilità estetica, le risorse cognitive che vi sono allocate e i sistemi cognitivi e neurali comuni che stanno alla base della sua sensibilità» (p. 116).

La sensibilità estetica, intesa in un senso tanto ampio, abbraccia così anche fenomeni non umani, come il canto degli uccelli. L'autore gli dedica un intero capitolo, ed è un richiamo evolutivamente coerente, se è vero che, in base all'ipotesi di Darwin, la "musicalità" dell'uomo condividerebbe alla radice i richiami d'amore e di sopravvivenza di altre specie animali. Naturalmente il lettore vorrebbe capire in che senso, come più volte si legge, anche il canto degli uccelli sia dotato di sintassi e semantica, ma Schulkin non va oltre la perentoria affermazione di fatto. Più raffinata è l'osservazione, per così dire, "dall'interno". Il darwinismo neurale mostra come antiche molecole, quali l'ossitocina e la vasopressina, abbiano visto in un lungo arco di tempo la loro funzione primitiva *exattata* a una ricchissima gamma di altri scopi, quali la gratificazione, il legame sociale, l'appagamento sessuale e il senso dell'esplorazione (nell'uomo un simile *exattamento* riguarda in primo

luogo la dopamina). Nel gioco di queste più elevate regolazioni neurali s'inserisce a pieno titolo, come componente "non speciale", anche l'esperienza musicale, che ne condivide non soltanto il substrato neurobiologico, ma anche le funzioni di adattamento ambientale. L'implicito teorico, come si vede piuttosto facilmente, è rappresentato dalle posizioni neo-darwiniane di Gould, ma proprio qui sta anche una delle maggiori incoerenze epistemologiche di questa ricerca. Dopo avere opportunamente condiviso principi antropologici ed evolutivisti gouldiani quali la *exaptation*, la neotenia, il carattere olistico del funzionamento cerebrale («Non c'è un'area speciale del cervello evolutasi esclusivamente in funzione del giudizio estetico», p. 109), l'autore non solo dichiara di approvare la tesi di Pinker secondo la quale il linguaggio sarebbe «un istinto» (dunque un modulo specializzato!), ma addirittura va oltre Pinker ipotizzando che anche la musica lo sia: salvo, alcune pagine dopo, dubitare di nuovo che la nozione di istinto sia epistemologicamente affidabile.

Veniamo più propriamente all'uomo, nella cui straordinaria predisposizione al suono musicale tutti i fili della ricerca si serrano. L'estetica come ricerca adattativa di forme di omeostasi con l'ambiente richiama la concezione pragmatista di Dewey, e in particolare la versione "musicologica" fornita da Leonard Meyer. L'aderenza della posizione di Schulkin alle tesi di Meyer è massiccia: «nessuna parte dell'organizzazione dell'azione in musica è non cognitiva» (p. 75), perché la musica è l'arte dell'«aspettativa», basata sulla continua formulazione e riformulazione di ipotesi esplorative, cioè su un calcolo probabilistico delle conseguenze all'interno di un certo canone stilistico. Si tratta però di individuare i correlati neurali di questa dialettica cognitiva-pragmatica-affettiva, e, tra i candidati, l'amigdala sembra essere uno dei più accreditati: «Questa regione del cervello è sostanzialmente legata ad aspettative, regolazione sociale, sensibilità musicale e risposte affettive ad ampio spettro» (pp. 57-58). La dopamina è altrettanto accreditata tra i neurotrasmettitori, per l'ampiezza multiforme delle sue funzioni: «La dopamina è coinvolta sia nell'azione, sia nel pensiero; come tale, è una molecola portatrice d'informazione chimica che ci è necessaria per mantenere un mondo coerente nel quale svolgere le nostre funzioni [...] Un'interessante serie di studi sui neuroni dopaminergici nei cervelli dei macachi ha suggerito che una funzione di questo neurotrasmettitore è la predizione di eventi di ricompensa (come l'ascoltare musica); i neuroni dopaminergici tendono ad aumentare la scarica nell'anticipazione di eventi di ricompensa» (p. 69). Elementi dell'architettura e della fisiologia cerebrale aprono dunque almeno parzialmente un varco verso «il problema umano di affrontare l'inatteso mentre si conferma il familiare, una caratteristica basilare che sta alla base dell'esperienza umana e della ricerca in genere» (p. 87). Ma questo è anche il problema cardine della musica, della sua pratica e del suo ascolto.

L'esperienza musicale non è romanticamente solitaria. È un'esperienza pragmatica, strettamente intrecciata alle pratiche del quotidiano, che connette l'uomo con i propri simili e coordina i rapporti del gruppo. Particolarmente interessante, in chiave antiromantica, è proprio il fenomeno musicale apparentemente più "romantico", l'improvvisazione. Una lettura darwiniana in termini di esoneri ed *exattamenti*, all'opposto, lo riconduce convincentemente a pratiche di coordinazione sociale: «Immaginate ora un'improvvisazione musicale: la complessità delle interazioni, lo scopo della musica e le risorse cognitive soggiacenti che si richiedono. Le stesse risorse si trovano, in parte, nella regolazione di relazioni sociali, dimensioni del gruppo, gerarchia, distribuzione delle risorse alimen-

tari, protezione, dominanza e sicurezza mediante alleanze» (p. 150). La prima interazione sociale tra mamma e bambino è essa stessa ampiamente mediata e modulata dal potere del suono, che la prolungata fetalizzazione del piccolo di uomo accoglie con speciale ricettività. L'elemento sonoro è dunque, *eo ipso*, socializzante: «Ciò che, nell'ontogenesi, diventa quasi subito del tutto evidente è la vastità del mondo sociale in cui il neonato umano prova a trovare un supporto all'azione. La musica ha natura sociale; avvertiamo intimamente il valore sociale del raggiungere gli altri mediante la musica, o muovendoli attraverso l'ampio contesto sociale mediante il canto» (pp. 18-19).

Funzione esplorativa, euristica, socializzante: queste le caratteristiche sviscerate da un approccio darwiniano allargato all'esperienza musicale. «Immaginare eventi è una caratteristica importante dei sistemi adattativi» (p. 7), caratteristica che si seleziona a partire dalle più fini modulazioni neuronali, inclusi naturalmente i neuroni-specchio, su fino alla regolazione dei rapporti di gruppo. La cooperazione dei differenti sistemi cerebrali nella pratica e nell'ascolto della musica si riflette nel carattere comunicativo del suono all'interno del macrocosmo sociale. Ciò, a parere di chi scrive, ha due conseguenze rilevanti (o due aspetti di una stessa conseguenza) che riguardano lo statuto vero e proprio dell'estetica. Esse rimangono implicite, e al limite trascurate, nel libro di Schulkin.

In primo luogo, l'alleanza di questa concezione con una fenomenologia della musica non può andare oltre un certo punto critico. Essa, nonostante l'ambizione (o forse la speranza) dell'autore di costruire un modello integrato ed equilibrato interno/esterno, non è in grado più di tanto di "salvare i fenomeni". La scoperta dei neuroni specchio, selezionatisi per rendere possibili i fenomeni di empatia e di coesione sociale, ingiunge all'estetica di riconoscere il collassare delle modalità percettiva e immaginativa: «In altre parole, udire suoni è come immaginarli» (p. 11). Una fenomenologia che accettasse questo teorema si renderebbe immediatamente inutilizzabile non solo per l'estetica musicale, ma anche per quella di tutte le arti figurative.

In secondo luogo, una costruzione dell'estetico rigorosamente *bottom-up* (da sostrato neurale e funzione a pura manifestazione sensibile) è destinata a cancellare completamente la differenza tra asserzioni e valutazioni, ovvero tra giudizi sintetici a priori (scientifici) e giudizi riflettenti (estetici): «L'arte, come la scienza, è connessa a scoperta, prova, esperimento ed ampliamento mediante la tecnica. Non c'è divisione tra scientifico e artistico» (p. 2). Pensare nuovamente un criterio di distinzione oltre quest'omologazione è, a nostro parere, una delle sfide più ardue dell'attuale riflessione estetica. In sua assenza, l'estetico rischia di perdere del tutto la propria specificità. È vero che, all'inizio del suo libro, Schulkin si è dichiarato contrario all'adattazionismo fanatico; una volta abbracciato questo paradigma, tuttavia, non sembra restare più spazio alcuno per letture dei fenomeni altrettanto convincenti che possano integrarlo. Esse, in ogni caso, nel libro di Schulkin non compaiono affatto, e un'omissione metodologicamente corretta dal punto di vista neurobiologico finisce per diventare un serio problema di metodo dal punto di vista estetico.

Michele Gardini

Hans Belting, *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*, Beck, München 2013, pp. 343.

Pubblicata nel 2013 e giunta nel breve volgere di qualche mese alla sua seconda edizione, *Faces. Una storia del volto* è l'ultima fatica di Hans Belting, tra i più noti e vivaci protagonisti della storia dell'arte e della cultura visuale contemporanea. Il titolo lascia immediatamente presagire che si tratta di un progetto assai ambizioso, e ciò per almeno due ragioni: la prima è legata al fatto che l'autore si vede costretto a confrontarsi con una letteratura critica sul volto (e più in particolare sull'estetica del volto) già pressoché imperscrutabile, mentre la seconda rinvia al fatto che quella beltinghiana, in realtà, non è affatto soltanto una *storia*, ma anche e soprattutto una *teoria* del volto. Non si tratta cioè di una semplice ricognizione critico-analitica delle posizioni espresse da diversi autori in merito alla natura e ai ruoli del volto, bensì di un affresco che prende le mosse dai crani rimodellati di epoca neolitica e giunge fino ai volti televisivi e alle *cyberfaces* dell'attuale società mediatica, attraverso una panoramica dalle amplissime coordinate spazio-temporali cui l'autore ha per altro già abituato i propri lettori con *Antropologia delle immagini* (2001).

Frutto di un lavoro più che decennale e corredata di un impressionante apparato iconografico, l'opera rappresenta inoltre la sintesi di alcuni dei momenti fondamentali in cui è andato via via articolandosi il pensiero di Belting, offrendone una concisa ma significativa *summa*: dai contributi dedicati al «vero volto» di Cristo all'approfondimento di alcune tappe decisive nella storia del ritratto moderno, dalla ricostruzione dei problemi centrali della fisiognomica alla descrizione del rapporto fondativo che vincola l'immagine (e la sua origine) all'esperienza della morte. Quest'ultimo punto percorre come un filo rosso l'intero volume: da qualunque prospettiva lo si guardi, il volto in immagine parla sempre della paradossale presenza di un'assenza e dell'ambiguo rapporto tra vita e morte. Lo diceva bene Leon Battista Alberti, quando affermava, in riferimento alla ritrattistica del suo tempo, che «tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi» (*Della pittura*, II, 25). Lo stesso vale però – talvolta a maggior ragione – per la scultura, la fotografia e le immagini digitali, che possono presentificare qui e ora qualcuno che è stato e non è più (o almeno non è più *così com'era* al momento in cui fu ritratto o immortalato).

Di «presentificazione» in tal senso parlava del resto già Jean-Pierre Vernant, nome che ricorre raramente in *Faces* ma che a ben guardare informa di sé l'intero testo, come una filigrana visibile in controluce. E non è un caso che un altro nome noto cui Belting si riallaccia sia proprio quello di una delle più brillanti allieve di Vernant, Françoise Frontisi-Ducroux, autrice di quella pietra miliare degli studi di antropologia del volto che è *Du masque au visage*. Nel 2010 si tenne a Berlino il convegno internazionale «Gesichter/Faces»: tra i relatori figuravano Thomas Macho, Gottfried Boehm, Carlo Ginzburg, Georges Didi-Huberman, Katharina Sykora, Sigrid Weigel e Gerhard Neumann. A Belting toccò l'onore e l'onere di aprire l'incontro, e lo fece con una *slide* dedicata proprio al testo della Frontisi-Ducroux, come a volerne sottolineare l'importanza per lo sviluppo della psicologia storica in generale e della sua personale prospettiva in particolare. Ampliando l'antropologia del mondo classico fino a farne un'autentica semiotica del visuale,

l'autrice offriva una brillante spiegazione di quei casi eccezionali in cui, nel variegato panorama della pittura vascolare, il volto delle figure non veniva raffigurato di profilo, bensì frontalmente, e chiamava quindi direttamente in causa l'osservatore esterno alla vicenda iconica narrata sulla superficie del vaso. Lo spettatore cessava di essere tale e si vedeva all'improvviso interpellato da quel viso che lo guardava, costringendolo a ricambiare lo sguardo.

Prosopon, *prosopsis*, come ben dice il termine greco: volto è ciò che sta «di fronte allo sguardo altrui», ciò che è accessibile alla vista dell'altro. Ma *prosopon* – questo il punto decisivo per Belting – non significa solo «volto», ma anche e parimenti «maschera». Siamo abituati a pensare al volto e alla maschera come a nozioni opposte e irriducibili: il primo sarebbe manifestazione di verità, spontaneità, specchio fedele dei sentimenti, mentre la seconda equivarrebbe a una sorta di schermo che si sovrappone al volto e permette di opacizzarne la consueta trasparenza. Che le cose non siano poi così semplici lo dimostra già il semplice fatto che il volto può ben fungere da strumento di menzogna e camuffamento delle proprie reali intenzioni: può insomma farsi maschera di se stesso. È questa la verità che si cela nell'uso greco di *prosopon*: il volto è la maschera, la maschera è il volto. Nell'uso culturale delle maschere, cui Belting dedica un intero paragrafo, il manufatto viene concretamente agito e in quanto tale non è più mero oggetto, bensì volto incarnato della divinità, del defunto, dell'antenato. Se non viene concretamente vissuta, la maschera non è più tale, proprio perché non è più volto: quelle che possiamo vedere esposte ai musei coloniali e che definiamo senza stare a pensarci troppo «maschere», in realtà non sono più affatto tali. Estrapolate dal contesto originario perdono ogni funzione, smarrendo quindi la loro stessa natura, che è una natura performativa. Agli occhi del nativo che le ha realizzate non si tratta più di maschere, ma di semplici oggetti inanimati: la musealizzazione impedisce alla maschera di trasformarsi in volto (cioè di essere, in senso proprio, maschera).

Faces si propone di mostrare come l'interrelazione di volto e maschera non sia un fenomeno limitato alla classicità, ma pervada invece la storia culturale nel suo complesso: non appena lo si mette in immagine, il volto si irrigidisce immancabilmente in maschera. Accade con i ritratti rinascimentali, con le maschere funerarie otto- e novecentesche, con gli archivi polizieschi e anche con la massificazione del volto nella società contemporanea: dal volto-icona di Marilyn Monroe al volto muto, e tuttavia così parlante, di *Persona* di Bergman, dal volto politicizzato e sacralizzato di Mao alle innumerevoli rielaborazioni pop che ne offrì Andy Warhol, sempre riemerge l'ambiguità che definisce la relazione volto-maschera. Per sfuggire allo scacco di vedere il volto necessariamente trasformato in maschera attraverso la sua messa in immagine, artisti come Francis Bacon, Arnulf Rainer, Jorge Molders e Nam June Paik – solo per citare alcuni degli "eroi" del testo beltinghiano – si sono impegnati, ciascuno a proprio modo, in una lotta titanica contro la raffigurazione tradizionale (e per così dire mascherante) del volto, cercando di restituire al volto dipinto, scolpito o fotografato quella vitalità che lo rende, appunto, volto.

Faces occupa già a buon diritto un posto importante negli studi dedicati all'estetica, all'antropologia e alla storia culturale del volto. Accanto a riferimenti ampiamente noti, il lettore si vedrà accompagnato lungo sentieri laterali e strade meno battute, sentendosi a sua volta

sollecitato a esplorarne di nuove. Non ci si deve però aspettare un libro specialistico che disciuda inedite prospettive settoriali, perché non è questo l'obiettivo: mettere alla prova il quadro teorico della *Bildanthropologie* attraverso uno specifico, seppur estremamente ampio *case study* come quello della raffigurazione del volto – ecco l'intento di Belting.

Pietro Conte

Aby Warburg, *Il primo Rinascimento italiano. Sette conferenze inedite*, edizione critica a cura di Giovanna Targia, Aragno, Torino 2013, pp. 459.

«*Bilderreihen* [sequenze di immagini]», così Warburg definisce in queste conferenze, tenute nel 1909 e presentate qui per la prima volta, il proprio modo di procedere. *Bilderreihen und Ausstellungen* è il titolo dell'ultimo volume uscito delle opere warburghiane (Oldenbourg, 2012), che raccoglie le presentazioni tramite grandi pannelli di immagini tenute da Warburg a partire dal 1925, e destinate a costituire il materiale per il celebre, incompiuto *Atlante Mnemosyne*. Può sorprendere però – e qui la giovane curatrice, Giovanna Targia, ha avuto davvero un'intuizione importante – che già il primo Warburg, il Warburg del saggio su Botticelli, lavorasse in questo modo. La tesi di Gombrich di una crisi della scrittura che si manifesta come conseguenza della malattia mentale, agli inizi degli anni Venti, richiede in questo senso una revisione. In direzione di una ricerca sulla natura dell'espressione che – come mette acutamente in luce la curatrice nell'introduzione – costituisce il cuore dell'intera ricerca warburghiana, investendola nella *sua stessa* espressione. Scoprendo, e tornando continuamente a interrogare, di quest'ultima, il centro «enigmatico», quell'«enigma figurato» scrive Warburg solo pochi anni dopo «che è impossibile chiarire con calma, ma solo proiettare come sequenza di fotogrammi» (*Arte italiana e astrologia internazionale*, cit. qui a p. XXXVII).

L'edizione ricostruisce questa sequenza, restituendo – con un difficile lavoro di recupero delle immagini a cui Warburg si riferisce – l'integrazione tra queste ultime e gli appunti. Il famoso metodo di Warburg, il dio nel dettaglio divenuto presto una litania troppo astratta tra gli studiosi, riacquista così corpo, e può essere concretamente seguito. Il risultato è un'immersione in un mare di materiali e appunti, da cui chi ha la pazienza e il coraggio di immergersi può vedersi emergere a tratti, attraverso improvvisi squarci teorici. La ricca e dettagliata introduzione della curatrice, unica parte del libro in italiano, è una preziosa guida per prepararsi a trovare a propria volta un orientamento.

«Non era in origine mia intenzione» scrive Warburg a conclusione del ciclo di conferenze «introdurvi alla cultura del primo Rinascimento italiano attraverso una serie di indagini singole e complicate, che non si lasciano circoscrivere né dal punto di vista spaziale entro i confini italiani, né come argomento entro quelli della grande arte» (ivi, p. 424, trad. mia, come sempre da ora in poi). Il ciclo di conferenze muove da un centro – la Padova del primo Rinascimento – e da un argomento – la sua arte –, per trascenderne sin dall'inizio i confini. L'interesse di Warburg per

l'evoluzionismo – su cui si sofferma anche la curatrice nella sua introduzione – va inteso in effetti proprio come rifiuto di ogni categoria rigida (in questo senso la critica nella conferenza su Schifanoia alla «inadeguatezza e universalità delle categorie evoluzionistiche» [cit. qui a p. XXXVII], di cui pure spesso adotta il linguaggio), in favore di un'attenzione tutta rivolta all'oscillazione tra le attitudini fondamentali dell'uomo (l'espressione come esigenza primaria) e il loro concreto prendere forma, tra l'individuo (l'artista inteso come «personalità») e l'*Aussenwelt*, il mondo esterno. Un mondo che non conosce confini definitivi, fatto di immagini eterogenee, incontri, suppellettili, viaggi. *Weltzugewandtheit* [attitudine a rivolgersi al mondo] è sin da queste conferenze un termine chiave (caratterizzerà in seguito l'impresa «energetica» di Perseo, dagli anni di Kreuzlingen sino agli ultimi studi su Bruno). Solo nel suo legame con la *Weltzugewandtheit* può darsi quella *Selbstempfindung* di cui Warburg afferma programmaticamente di voler indagare le trasformazioni (p. 5), e che è – come già in un testo di Darwin che Warburg ha ben presente (*The expression of emotions in man and animals*, cap. XIII: «*Self-Attention*») -autopercezione ma anche espressione dell'autopercezione stessa.

La fonte da cui il «rivolgersi al mondo» trae la propria energia si rivela, nella prima conferenza, dedicata alla Padova del Petrarca, nella tensione polare tra «*primitivem Sinnesmenschen*» e «*historischem Intellektuellen*» (p. 45): tra l'uomo che attinge alle «forze elementari» dei sensi (p. 4) e quello che è rivolto intellettualmente alla comprensione del passato. Due individui che sono un unico individuo, due attitudini che non sussistono l'una senza l'altra, che non si ostacolano ma piuttosto si rafforzano a vicenda. È infatti nello stile trionfale dell'antica Roma che può trovare espressione per Petrarca un nuovo «sentimento trionfante della vita» [*triumphierende Lebensgefühl*, p. 5]. Il momento storico-intellettuale può così aprire il varco paradossalmente, come si mostra nella seconda conferenza, a un rinnovato sentimento della natura. L'*horror vacui* della pittura «alla francese», a cui la seconda conferenza è dedicata, con le sue affollate scene di corte, lascia infatti gradualmente il posto, nel primo Rinascimento fiorentino, a una nuova consapevolezza del rapporto tra la figura e il suo *Hintergrund*, il suo sfondo (p. 68, p. 94). Sfondo che – nella presa di distanza dal presente che l'interesse storico permette – si libera da ogni presenza umana per fare spazio a un «ampio paesaggio [*weiteLandschaft*]». L'*Hintergrund* è natura non socializzata (come nelle scene cortesi) né teologizzata (come nel Medioevo). Natura come vuoto, come possibilità.

Possibilità di movimento e possibilità di riposo e di quiete, i due poli tra cui si muove nella terza conferenza l'arte di Donatello. Considerata qui nel suo nesso con quell'arte minore, frutto spesso di «personalità collettive», come quella dei fratelli Pollaiuolo, che è in grado di portare meglio alla luce i contrasti dell'epoca nel loro carattere ancora inconciliato, e di minare alla base «le nostre idee di individualità» (p. 130). Smontare il concetto corrente di genio è infatti uno degli obiettivi della quarta conferenza, che ripropone in parte – ma attraverso uno slalom tra le immagini che vale davvero la pena – i temi del saggio su Botticelli (1893). Attraverso un rapporto con la contemporaneità che non è astratto «spirito del tempo», ma interazione con le esigenze e le suggestioni concrete di chi lo circonda, Botticelli giunge a ricontattare quel «*Leidenschaftlichste*» (p. 277), quel contenuto passionale estremo, ai limiti della forma, che sonnecchiava camuffato sotto

gli antichi simboli, aprendolo a una dimensione «transindividuale» (p. 207), «cosmica» (p. 211). Il cappello a cono (il medievale Hennin) lascia il posto alla chioma di Medusa (p. 185), il dio (Amore) torna a morire (p. 199), la vita a essere goduta in tutti i suoi momenti (pp. 244-246), la nascita festeggiata (p. 270). Come negli affreschi del Ghirlandaio, a cui è dedicata la quinta conferenza. Una differenza fondamentale separa tuttavia quest'ultimo da Mantegna, a cui è dedicato l'intervento successivo. Ghirlandaio ha affidato infatti i nuovi contenuti vitali a formule già pronte; Mantegna, invece, «*hat einfach selbst wieder innerlich erlebt*». Ha davvero e semplicemente rivissuto tutto, dentro di sé: «come strepitano, indomabili, i demoni del mare, come risuona, ebbro, il passo del satiro sul terreno, ma anche come le Muse attorniano, con girotondi leggeri, Venere» (p. 297). «Dimentico di sé» (p. 306), Mantegna si pone in ascolto del «ritmo» (p. 318) di un intero mondo, che prende solidamente vita davanti a lui (p. 368). La stessa perfetta compenetrazione tra «formazione intellettuale» e urgenza di liberarsene, attingendo a una sfera più «elementare» (tra «*intellektuelle Bildung*» e «*elementare Befreiungsdrang*», p. 367) si dà, nella settima e ultima conferenza, in Dürer. Al gioco delle forze esterno, muscolare, subentra infatti in Dürer quello della concentrazione (p. 414). Non la pura interiorità del genio, che Warburg avversa, ma un dolce e deciso raccogliere ciò che è disperso: «*collectione et quasi compressione*» (Ficino, citato da Warburg a p. 412). Fuori e dentro (p. 424), Dioniso e Apollo (p. 420), passato e presente (p. 425). Un tenere insieme che di lì a poco al barocco sarà precluso, e che è di per sé problematico, che inquieta. Ma «*beunruhigen*», inquietare – conclude Warburg – è, di fronte alla situazione della sua (e forse anche della nostra) cultura, «un dovere» (p. 424-425).

Alice Barale

Laura Anna Macor (a cura di), *Reading Schiller: Ethics, Aesthetics, and Religion*, «Philosophical Readings. Online Yearbook of Philosophy», 5 (2013), pp. 232.

Se un critico potesse auscultare i moti interni della più recente *Schiller-Forschung* per vagliarne lo stato di salute, il numero monografico di *Philosophical Readings* dedicato a Schiller lo condurrebbe inesorabilmente alla diagnosi che essa, dopo lunghi anni di degenza, gode finalmente di straordinario vigore.

Il numero monografico in questione, *Reading Schiller: Ethics, Aesthetics, and Religion*, è curato e prefato da Laura Anna Macor e raccoglie numerosi contributi da parte di studiosi stranieri - l'*hapax* è rappresentato dal saggio di Giovanna Pinna – provenienti da un contesto di ricerca sia anglosassone che prettamente europeo. Obiettivo del volume collettaneo è esposto dalla stessa curatrice nella propria prefazione (*Introducing the New Schiller*): «*Reading Schiller* prende le mosse dai testi di Schiller, dalla loro “lettera”, con il fine di mostrare come una considerazione – genuina e scevra da pregiudizi – delle tesi di Schiller possa destituire di fondamento molti dei miti interpretativi del ventesimo secolo, come nello stesso tempo restituire a Schiller l’opportuna statura teoretica che gli compete» (p. 5). Il volume colma un grave *vacuum* editoriale e presenta i

seguenti risultati all'esame del lettore: (a) Schiller non fu semplicemente un modesto lettore di Kant e un improvvisato divulgatore delle sue dottrine, ma un pensatore di grande momento con delle proprie conquiste teoretiche, (b) la produzione filosofica di Schiller non riguarda soltanto la riflessione sulla propria *poiesis*, e quindi questioni estetiche, ma anche e soprattutto questioni morali, politiche, giuridiche e gnoseologiche, e infine (c) Schiller deve venir considerato come una figura-chiave nella cornice protoidealistica. Non a caso il volume, nella metodologia e nei risultati, esibisce appieno quella svolta di paradigma nella *Schiller-Forschung*, avvenuta da circa qualche lustro, che ha dato anch'essa nuova linfa agli studi concernenti la filosofia classica tedesca.

Il volume consta di nove contributi originali, ognuno dei quali mette a tema un aspetto specifico e poco indagato della produzione filosofica di Schiller servendosi non di rado di fonti finora non tenute in debita considerazione dagli studiosi. Tutti i contributi, nella loro diversità, concorrono armoniosamente a demolire parte consistente dei pregiudizi che si sono affollati attorno alla produzione filosofica di Schiller – il più odioso, quello di uno Schiller alle prese soltanto con questioni estetiche e poetiche.

Nei primi tre contributi che compongono il volume si opera una ricostruzione della filosofia morale e della critica della religione del giovane Schiller (1779-1786). Nel suo saggio Jeffrey L. High indaga la trattazione della figura di Socrate nella prima composizione di Schiller in materia di filosofia morale, ovvero un discorso su virtù e religione scritto ancora durante il periodo di studio alla *Karlsschule*. Schiller presenta nella *Rede* (1779) la figura di Socrate come il modello incarnato della virtù, paradigma della riconciliazione delle inclinazioni della ragione con quelle della sensibilità; denuncia il caso in cui la legge morale venga eseguita in modo eteronomo e, infine, riconosce il valore autenticamente morale del contrasto all'interno dell'individuo risolto a favore della virtù a scapito del proprio personale vantaggio. In questa composizione giovanile Schiller sembrerebbe anticipare alcune vedute kantiane (non a caso High fa notare la nemmeno troppo carsica influenza dell'illuminismo scozzese) come già delineare qualcuna delle soluzioni che adotterà in seguito per risolvere alcune problematiche della filosofia kantiana. High, citando il tagliente giudizio di Schiller sulla *Religionsschrift* di Kant del 1793 (Kant con il proprio testo non avrebbe «fatto altro che raccomandare il fatiscente edificio della stupidità»), ricorda come Schiller nella propria produzione giovanile abbia mantenuto una posizione molto radicale circa la relazione tra religioni positive o rivelate e moralità. Non desta quindi stupore che la figura di Socrate, così come viene tratteggiata nella *Rede*, rappresenti non soltanto un modello di perfezione morale, frutto dello sviluppo armonioso delle varie inclinazioni nell'uomo, ma anche un vessillo dell'indipendenza della moralità da qualsiasi religione. È significativo, nota High nel paragrafo dedicato al ruolo di Socrate nella produzione successiva di Schiller, come nel componimento *Rousseau* del 1782 il poeta paragoni i cristiani ai sofisti – considerati da Schiller i mandanti della condanna a morte di Socrate.

Il rilevante contributo di Cordula Burtcher indaga, invece, la presenza di *Motive* genuinamente humane nella produzione filosofica del giovane Schiller, in particolar modo in materia di critica della religione. Sebbene vi siano degli echi della *Natural History of Religion* di Hume nei *Räuber* (1781) e nel componimento *Resignation* (1786), soprattutto con riguardo alla genesi della

religione a partire dalle passioni della paura e della speranza, rimane in dubbio se Schiller abbia letto direttamente Hume. Burtscher segue Wolfgang Riedel nell'individuare come possibile intermediario tra Hume e Schiller Johann Friedrich Abel, e prova a ricostruire il contesto della primissima formazione di Schiller. Tuttavia l'autrice si appella, in conclusione, a un *hypotheses non fingo* che non fa altro che rendere l'originale contributo ancora più apprezzabile

Il terzo saggio, la cui autrice è Katerina Deligiorgi, discute il rapporto tra filosofia e morale nei *Philosophische Briefe* (apparsi su *Thalia* nel 1786), dove Schiller sembra proporre anche una teoria della relazione tra mente e corpo che l'autrice chiama «monismo interazionistico». Leggendo questo testo alla luce della dissertazione schilleriana del 1780, che secondo la critica è anche l'anno di composizione della parte più consistente dei *Briefe*, Deligiorgi mostra non soltanto come il personaggio di Julius abbia un ruolo propositivo nel dialogo, ma anche come l'analisi di questioni gnoseologiche, per non dire di scienza della natura, siano in Schiller strettamente connesse a questioni di carattere morale ed estetico.

I suggestivi contributi di Lucia Bodas Fernández e di Wolfgang Riedel si soffermano su alcuni aspetti politici e antropologici del pensiero di Schiller. Nel primo saggio, Fernández sostiene che il principale obiettivo del testo schilleriano *Etwas über die erste Menschengesellschaft nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde*, composto nel 1789 e pubblicato l'anno successivo, sia quello di fornire una spiegazione sociologica della nascita della ragione attraverso l'analisi della divisione del lavoro nella società. In ciò l'autrice ravvisa sorprendentemente un'impostazione d'indagine già materialistica. Riedel, ripensando il rapporto intercorrente tra gli *Augustenburger Briefe* e i *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, avanza l'ipotesi che il concetto di libertà in Schiller abbia avuto – in modo poco kantiano – un valore né politico né tantomeno morale, bensì pre-politico e antropologico.

Giovanna Pinna, María del Rosario Acosta López, Ritchie Robinson e Norbert Oellers rileggono alcuni momenti significativi della riflessione estetica di Schiller esaltandone la portata filosofica. Pinna fa notare, tra l'altro, come in Schiller sia assente una teoria speculativa dei generi letterari e come la vera poesia consista nel «spegnere l'individuo in sé ed elevarlo a genere» (p. 113). Acosta López, prendendo spunto dal celebre rifiuto di Schiller alla pubblicazione sulle *Horen* di un contributo di Fichte e dal conseguente scambio epistolare tra i filosofi, colloca nell'opportuna dimensione filosofica del pensiero di Schiller la nozione pseudoestetica di «stile». Ritchie Robertson e Norbert Oellers, infine, tracciano un'analisi della portata dei concetti filosofici elaborati (o rielaborati) da Schiller di «sublime» e, rispettivamente, «gioco» nella *Maria Stuart*, nel *Wallenstein* e nella *Braut von Messina*.

La valutazione complessiva del volume non può che essere più che positiva. Una sempre attenta curatela ha scelto e disposto convenientemente i contributi e non è di poco conto il notevole internazionalismo in tempi di ostentati provincialismi filosofici. I lavori si lasciano leggere piacevolmente e gli autori sottopongono all'esame del lettore le proprie tesi sempre in modo critico. È, infatti, assai apprezzabile il metodo di ricerca interamente basato sulle fonti come l'aver preso in considerazione testi di Schiller significativi – ma ancora poco indagati – per presentare al pubblico colto la fisionomia di un «nuovo» Schiller. Già, il metodo. *Reading Schiller*

è il paradigmatico *exemplum* di come la metodologia di ricerca della storiografia filosofica abbia assunto negli ultimi anni, soprattutto in virtù delle pressioni delle nuove generazioni, un'uniformità conveniente alla ricerca scientifica. Gli studiosi di scuola anglosassone hanno abbandonato la propria fastidiosa approssimazione, i colleghi di scuola continentale, invece, quell'orrido gusto per una marcata tendenza alla speculazione (nel senso spregiativo del termine): è destinato a non trovar più spazio nella ricerca dell'avvenire chi non conduca un lavoro interdisciplinare a partire dalle fonti. In questo senso bisogna salutare la recente svolta metodologica nella storiografia filosofica come un *signum prognosticum*. Come nella compilazione della storia della filosofia, anche nell'ambito prettamente teoretico il conflitto tra 'analitici' e 'continentali' si risolverà con l'abbandono definitivo delle rispettive posizioni e metodologie filosofiche, dopo le farse da *operetta buffa* delle loro permutazioni. E, come il caso della storiografia filosofica ha già mostrato, sarà soltanto una questione di tempo.

Lorenzo Leonardo Pizzichemi

Bernard Lafargue et Stéphanie Cardoso (a cura di), *Figures de l'art n° 25, Philosophie du design*, Puppa, Paris 2013, pp. 409.

Des bébés projetés sur catalogue et customisés en laboratoire aux défunts que l'on thanatopraxie avant de les incinérer en passant par le *relooking* de l'espace privé et public, tout est désormais affaire de design. La consonance anglaise de ce mot, qui s'est imposé sur toute la planète dans la seconde moitié du XX^e siècle, témoigne d'un changement de vision du monde beaucoup plus profond qu'il n'y paraît. Tout à la fois verbe, substantif et adjectif, (*to*) *design* donne à entendre le nouveau rythme d'un monde qui sait qu'il n'est plus le signe du Vrai ou du Bien, mais du Beau. Un Beau, que les artistes modernes, en hérons de la fable de la fin de l'art, ont laissé aux designers, et dont il est urgent de comprendre la philosophie.

Pour répondre à cette question, ce numéro propose quatre entrées. La première partie s'intitule: *Archéologie du design*.

Elle nous plonge directement dans des questions qui interrogent les relations entre la théorie et la pratique. Comment la pratique du design construit-elle une ou des philosophie(s)? Quel(s) sens donner à cette production de pensée? Les réponses oscillent d'un auteur à l'autre au travers de relectures historiques – notamment celles de Michel-Guy Gouverneur, *Les «Omega Workshops» de Roger Fry: prolégomènes à une philosophie anglaise du design?* et de Carola Moujan, *Form Follows Force: du paradigme moderniste aux nouveaux objets* – ou d'analyses de certaines pratiques et productions – Gilles Rouffineau, *La pensée graphique de George Maciunas: une pratique conceptuelle*, et Stéphane Vial, *Le geste de design et son effet: vers une philosophie du design* –. L'article de Claire Azéma, intitulé *Un design comme comme la vie, pour une pragmatique de la pensée faible*, postule l'existence de deux tendances du design qui abordent le champ des modifications de l'environnement quotidien sous deux angles différents. La première

tendance dite «forte» cherche à produire un modèle universalisant qui structure de manière uniforme les activités humaines. L'autre dite «faible», module les formes connues pour les singulariser, les mettre à jour par rapport à leur époque. Ce design s'intéresse à enrichir le connu, pour réveiller notre attention aux objets habituels. John Dewey par sa pensée pragmatique et démocratisante de l'art, a redonné à l'expérience quotidienne sa noblesse esthétique. Dewey rejette les théories de l'art qui nous isolent «des objets de l'expérience concrète» en ce sens le design est un art du quotidien. En recentrant le souci du design sur l'expérience esthétique de l'usage, on croise également la route du performer Allan Kaprow qui dès la fin des années 1960 a cherché à mettre en pratique la pensée de Dewey dans une catégorie de happenings qu'il a nommé activité. L'activité est une action consciente menée par un individu en quête du moindre ressenti. C'est la co-expérience consciente de l'acteur et du spectateur, en soi-même, qui fonde l'expérience esthétique de l'activité. Quel rapport avec le design, direz-vous? On a observé dans les productions du design faible de 2000 à 2010, des correspondances entre les productions du design faible qui semblent chercher à mettre à l'honneur l'individu créateur dans l'expérience des produits. Le jeu de construction, le produit à finaliser dans sa forme ou ses usages, sont autant de subterfuges pour conduire l'individu à une expérience consciente de son intervention dans le monde qui l'environne. Il en résulte une contribution esthétique des individus à la communauté, c'est-à-dire une *individuation*. Cela redonne à l'individu la responsabilité de participer à la création du monde. Le design faible, en révélant l'importance de cette contribution esthétique montre que sa philosophie conçoit l'usage non pas comme une réception du produit mais comme un prolongement créateur du processus de design.

La seconde partie rassemble des théories et des enquêtes élaborées auprès d'objets aussi variés que la machine à écrire, la table, des vases de verre et des tasses de porcelaine ou des téléphones portable, ou bien des robots domestiques et industriels intelligents et autonomes (ce qui pose la question d'une design-éthique à côté de la bio-éthique: Stéphanie Cardoso, *Protocole d'usage des robots; vers un comité d'éthique*) – notamment Anne Beyaert-Geslin, *Deux tables de Bonetti: des différences et des valeurs*, Bernard Lafargue, *Un amour de design. De l'iPhone d'Apple au Pibal(e) de Starck en passant par les Brillo Boxes d'Harvey transfigurées en oeuvres d'art par Warhol, et retour*). Pourtant, en dépit de leur diversité, ces parcours à vocation à la fois épistémologique et analytique, questionnent tous l'hésitation entre l'art et le design en la plaçant sous une axiologie: l'art est «amère» et le design, «amène». Les objets de design, ils sont beaux ou monstrueux, voire séxués par projection ou sexualisant et modelisant par incorporation trans-ou post-gender. D'emblée, il semble que cette axiologie soit donnée comme favorable au design. Mais est-ce vraiment le cas? Le design est-il donc si amène? N'est-il pas lui aussi complexe voire parfois un tout petit peu inquiétant? La lecture des articles dévoile en tout cas une complexité souterraine.

Eric Vandecasteele (*La beauté des objets*) feint d'adopter cette position irénique lorsqu'il décrit l'objet lisse et compréhensible élaboré par le designer et fait de celui-ci le spécialiste de «ce qui se voit». Mais c'est précisément pour souligner avec Barthes et Loewy que le designer s'efforce alors de «tirer l'objet hors de lui-même, de le séparer de la pure fonction» pour

«*l'emballer dans l'intelligence et la culture*». La même apparence de simplicité s'impose dans le texte de Julie Gil et Barbara Polla (*Je t'aime moi non plus, depuis et pour toujours*). Là aussi, les vêtements cachent bien leur jeu car, comme le montre l'éclairant parcours de Giacomo Balla à Tracey Emin et Sarah Lucas, la mode «artialise» le monde. Les auteurs montrent ainsi la position ancillaire de la mode vis-à-vis du discours critique de l'art et dévoilent le rapport à soi du vêtement, la silhouette agissant comme une signature.

La notion d'artketing est au centre de l'article de Christophe Bardin consacré aux rapports du design et de l'entreprise, envisagés pour les manufactures de luxe Daum et Bernardaud. L'auteur observe les sollicitations faites aux designers et montre que ces collaborations ne répondent pas toujours aux attentes respectives. Tandis que les designers recherchent une collaboration pouvant modifier profondément les processus de production ou de création, les entreprises attendent plutôt un regard d'auteur et récusent les objets perturbateurs difficilement compatibles avec les valeurs de la marque.

L'article de Thorsten Botz-Bornstein consacré à l'architecte coréen Sang Seung révèle lui aussi la complexité du design. Il dévoile la philosophie de cet architecte pour qui les solutions ne peuvent être trouvées dans le cadre d'un design achevé mais à l'intérieur du projet même. Conformément à l'esprit de Lao Tseu, il y aurait une circularité dans la pensée du design, laquelle ne peut être rompue que par l'assomption paradoxale que le design est à la fois design et non-design. L'auteur explicite le lien de Sang Seung à la géomancie (en chinois Feng shui) envisagée comme une observation des flux d'énergie d'un territoire.

La complexité est également au cœur de l'analyse de Tony Côme, *Vers une tétatologie du design. Monstres et objets, une attirance partagée*. L'auteur y met en lumière la composante monstrueuse de l'objet de design, en faisant un être d'exhibition. Designer est une opération portant sur la parure, comme l'a indiqué Hatchuel, une opération visant à renouveler le pouvoir de conviction de l'objet. Il s'agit de faire de l'inconnu avec du connu, c'est-à-dire de rendre l'étrangeté reconnaissable. Mais la monstruosité du design rencontre une double limitation puisqu'il s'agit seulement de produire «*l'autre du même*» et qu'il est nécessaire de renouveler l'étrangeté dans le temps: sitôt reconnue, la monstruosité s'avère déjà banale.

La proposition de Bernard Lafargue, déjà évoquée, discute la frontière entre l'art et le design. Les designers sont les principaux scénographes d'un monde qui se confond désormais avec le monde de l'art, explique-t-il, en prenant l'exemple du vélo Pibal(e) de Stark et des boîtes Brillo de Jim Harvey transfigurées par Andy Warhol. Le design a-t-il remplacé l'art ou est-ce plutôt l'art qui a pris conscience de lui-même en tant que design?

La discussion qui révèle la complexité souterraine du design argumente la notion de valeur. L'objet est un «*écran pour l'imaginaire*» (Vandecasteele) qui met la question de la fonctionnalité à distance pour se parer de valeurs. L'article d'Anne Beyaert-Geslin explicite cette notion avec une analyse de deux tables de Mattia Bonetti qui, exemplaires du syncrétisme du design, en confondent les multiples acceptions. L'objet de design décline des valeurs de vérité, esthétiques et éthiques mais confond aussi les valeurs sémiotiques, celles qui «*mettent le sujet en mouvement*» et les valeurs économiques, et associent de surcroît aux simples valeurs d'usage,

des valeurs de base (J.M. Floch). Les tables de Bonetti exemplifient en outre un métadiscours sur l'*archéologie* de l'art au sens de Foucault, c'est-à-dire sur les pratiques, institutions et valeurs monétaires par le recours aux métaux précieux. Sur quoi se fonde le prix de ces objets? Sur le coût du matériau, de sa fabrication, le talent du designer voire son nom? Les deux tables apportent une réponse rhétorique à ces questions puisque le matériau porteur de la plus grande valeur fiduciaire entre dans un rapport de protection ou de réparation vis-à-vis du matériau moins précieux. Au-delà d'une simple dialectique entre deux mondes, on dévoile ainsi une énonciation oxymorique voire péjorative.

La troisième partie est intitulée: *Designer sa vie*. Que faire de sa vie, de soi, de son existence, de son apparence tout ensemble, indissociés aussi du regard des autres, de nos identités croisées ou imposées, des idéaux sociaux parfois nourris d'intérêts économiques? La désigner. Mais que signifie, encore une fois, ici, *designer*? Et peut-on vraiment en *faire* quelque chose de sa vie, lui donner forme, ou bien serait-on toujours fait... fait comme un rat? Prisonnier du formatage des normes esthétiques, de ce à quoi je crois vouloir ressembler, non pas être agréable, charmant, rayonnant, avoir un beau sourire, mais avoir le beau sourire, médiatisé, designé, le «smile design» ainsi interrogé par Alain Jeannel et Dominique Gillet. Les auteurs posent la question de l'Esthétique dentaire et de ses différents acteurs: le patient, le dentiste, le prothésiste dentaire, le céramiste. Designer son corps (ici son sourire) peut s'avérer procédure normative... ou au contraire processus d'appropriation, en tenant compte des différences, comme nous y invite l'artiste Orlan qui pratique sur elle un «design expérimental».

Or, le danger réside peut-être, en deçà de la norme, dans l'Idéal qui la promeut... selon Stéphanie Cardoso, l'ambition de perfection de l'homme et les nouvelles possibilités technologiques cybernétiques le conduirait à s'inventer «augmenté», «post humain», «sublimé»... et à concevoir, comme en jumeau inversé de cet Idéal, des robots «anthropomorphes investis d'humanités». Et pour nous, post humains de demain, sera à notre entière disposition un «petit ami idéal», humanoïde programmé pour notre plaisir et notre bon vouloir, livré dans sa boîte, débranché à discrétion. On croit rêver! Fiction ou réalité? Le design se préoccupe non seulement de nos corps, mais de ces objets qui lui sont connectés (comme nos téléphones portables) et bientôt intégrés.

Les objets pourtant ne nous sont pas seulement soumis: ils savent aussi prendre leur revanche sur l'humain. Prenons, avec Fabrice Bourlez (*La sexuation par les objets : vers un queer design?*), l'exemple du barbecue. Le barbecue n'a pas tant une fonction qu'un pouvoir: «de distinguer ceux qui l'utilisent (les hommes) de celles qui sont là pour servir (les femmes)». C'est au final l'objet qui nous identifie, nous contraint (à une définition identitaire). C'est le «pouvoir du barbecue». La solution pour sortir de cette souricière, ce piège des objets? Les remanier selon un «design queer» comme dans l'œuvre de Joana Vasconcelos, *La fiancée*, lustre de 5 m réalisée avec 25000 tampax. Voilà de quoi couper la chique à notre barbecue masculinisant et imbu de prétendue normalité! Une autre solution serait, à lire l'auteur, de ne plus craindre ces objets (et leurs images) qui renvoient à une sexualité autre, comme les sex-toys. Les sex-toys, parlons en justement avec l'article de Cécile Croce (*Enflure fantasmatique et décrispation politique : esthétique du design des sex toys*): en tout cas ceux qui sont vantés par les publicités et designés

façon jouets pour nourrissons, canards de bain ou hochets chenille. Derrière les promesses d'un présent qui chante, d'un plaisir mixte, partageable, hygiénique, sans honte (ils ne se cachent plus mais au contraire s'affichent), polysensoriel, diversifié et si pratique, ils tentent de drainer des fantasmes puisés à la petite enfance mais ratent l'intimité trouble de l'érotique. Et nos artistes (Rebufa, Murakami, Pierre et Gilles) ne sont pas dupes de cette forme imposée à notre rapport aux objets. Tout à l'inverse, Bernard Andrieu (*L'élargissement de soi ; vers un design immersif de la vibration*) retrouve l'intensité de pratiques intimes, sensuelles, immersives, dans le plaisir de l'utilisation d'objets motorisés inorganiques, les sex-toys toujours. Ces pratiques explorent la vibration «susceptible d'émouvoir nos corps», de «transformer le vécu corporel du sujet», lui permettant de sortir de soi et de se «reconfigurer par l'expérience».

De se reconfigurer: le design de soi compte sans doute sur la réceptivité de la sensation, amis il n'en est pas moins émergence du sujet! Se reconfigurer ne veut pas dire non plus s'extraire du monde que nous touchons par ses signes. Pour Emilie Bonnard (*Designe moi un parfum*) qui traite du «design olfactif», le design serait un media qui permet de «reconfigurer les signes» et «nous invite à percevoir le monde autrement». Il se fonde aussi sur l'expérience, pris dans une incessante réactualisation des données et dépendant du contexte, comme l'analyse marc Veyrat: «la signification n'est pas seulement dans nos têtes, elle est dans le monde». Et dans nos corps, pourrions-nous ajouter, en liaisons (indispensables, mais, l'espère-t-on, pensables) à nos objets, surtout lorsque leur force est érotique!

La quatrième partie s'intitule: *Effets et gestes du design : The design as expérience*. Le design marque incontestablement un tournant, «banalisé, artialisé et ambientalisé» (Yves Michaud, *Design d'objet et design d'expérience : actualité du concept de design au delà du visible*), mot clef à succès, dans un foisonnement constant il présente de nouveaux paradigmes au caractère multi-dimensionnel et dépasse le discours entre forme et fonction. Les auteurs évoquent les nouvelles formes de relations offertes par le design au coeur des dimensions artistiques, industrielles et sociétales : design relationnel (Norbert Hilaire, *L'art et la culture au risque du design relationnel*), design de nos existences (Frank Cormerais, *Du design objet au design de nos existences*), design et *curatoring* (Nicolas Boutan, *Designer des possibles : prolégomènes à l'expérience curatoriale*), design d'expérience (le déjà cité Michaud), design éducationnel (Alain Jeannel-Stéphanie Cardoso *Pour un design éducationnel : La mise en oeuvre d'un master design à l'Université de Bordeaux 3*).

Les articles qui composent cette 4ème partie tentent de comprendre et d'analyser les effets du design sur notre vie et notre environnement tel un flux permanent du sujet à l'objet en passant par l'écosystème des productions et la conception centrée sur l'utilisateur. Le design participe indéniablement à la construction et aux devenir de nos sociétés. En témoignant de notre relation au monde, il engage une pratique, une expérience du quotidien. Entre projet et expérience, il relève d'«une activité fondamentalement contextuelle» et interroge les conventions et les ontologies sociales (Vivien Philizot, *Formes du design et construction subjective du monde social*). Dans l'étendu des territoires de la société et de l'art, faut-il alors entrevoir de nouveaux champs horizons pour l'esthétique et le devenir des arts appliqués (Cormerais)? L'amélioration des conditions de vie humaine, la qualité de l'expérience vécue, les modalités

d'existences, les formes d'interaction remettent en question les critères et formes de jugement esthétique.

La conception du design à l'université est au cœur de ces préoccupations, discipline et pratique intrinsèquement liées aux mutations contemporaines, elle met l'accent sur l'évolution constante de ce champ professionnel et de son enseignement universitaire, inter-académique et inter-sectoriel. Le curriculum de l'étudiant en Design exprime la compréhension des disciplines scientifiques liées au projet et son approche multi-dimensionnelle (c'est bien de cela que le texte de Jeannel et Cardoso fait le point). Le design est *projet, activité usagers, usage, utilisabilité, ergonomie, expérience, ambiance, méthode, manière d'envisager le monde* marquant des points de repères dans la société, l'industrie, l'économie, la politique, les arts.

Ces approches ne cessent d'être mises à l'épreuve quant aux dimensions culturelles inhérentes aux designs. Manifestement, nous trouvons dans ce chapitre, un recueil d'articles qui met en lumière la pluralité des approches et des possibles. Le design, omniprésent dans nos existences (ainsi que nous l'ont montré Bernard Stiegler, «Du design comme sculpture sociale», *Le design: essais sur des théories et des pratiques*, sous la direction de Brigitte Flamand, Institut Français de la Mode / Éditions du Regard, 2006, et Stéphane Vial, *Court traité du design*, PUF 2010), nous aide à améliorer notre quotidien et interroge dès lors l'ampleur de ses gestes et ses effets. Qu'en est-il dans ce cas de la substantifique moelle du projet de conception, du problème à résoudre, de la condition sine qua non au design?

Claire Azéma, Anne Beyaert Geslin, Stéphanie Cardoso, Cécile Croce

Leder, H. et al., *What Makes an Art Expert? Emotion and Evaluation in Art Appreciation*, "Cognition and Emotion", 2013, 28, pp. 1-11.

Munar, E. et al., *Aesthetic Appreciation: Event-Related Field and Time-Frequency Analyses*, "Frontiers in Human Neurosciences", 2012, 5, pp. 1-11.

Cupchik, G.C. et al., *Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience*, "Brain and Cognition", 2009, 70, pp. 84-91.

Molti sono gli ambiti di studio tradizionalmente rilevanti per l'estetica rispetto ai quali la neuroestetica sta riportando risultati di primaria importanza. A titolo di esempio, in questa sede si farà un breve riferimento alla tematica dell'atteggiamento estetico (ma lo stesso si sarebbe potuto dire dell'attenzione e della percezione estetica, del piacere e del giudizio estetico, della valutazione e dell'emozione estetica, e così via).

Lo studio da cui partire, recente ma già divenuto un classico per i tempi rapidissimi della neuroestetica, è quello esposto in Cupchik, G.C. et al., 2009, *Viewing Artworks: Contributions of Cognitive Control and Perceptual Facilitation to Aesthetic Experience*, "Brain and Cognition", 70, pp. 84-91. A un gruppo di soggetti senza un'educazione formale nelle arti visive vengono mostrate 32 immagini di quadri figurativi, appartenenti a varie categorie (ritratti, nudi, paesaggi

etc.) e vengono fornite due diverse istruzioni. La prima volta a stabilire la tipica condizione pragmatica ordinaria: essi devono approcciare l'immagine in un modo oggettivo e distaccato così da estrapolare l'informazione contenuta nel dipinto. La seconda richiede ai soggetti di approcciare l'immagine in un modo soggettivo e coinvolto, focalizzandosi sui colori, le linee, le forme, i sentimenti che evoca. I dati della risonanza magnetica funzionale rivelano che nella seconda condizione vi è un'attivazione maggiore nella corteccia prefrontale laterale.

Ora, secondo quanto è attualmente noto, questa regione è tipicamente associata con il controllo cognitivo, intenzionale, rivolto dall'alto verso il basso. In questo caso, tale controllo è volto a inibire la funzione di riconoscimento dell'oggetto tipica della percezione pragmatica ordinaria. Tale funzione è così automatica che, in altri esperimenti, soggetti privi di esperienza nelle arti visive percepiscono la presenza di oggetti in composizioni pittoriche che invece ne sono prive. Inoltre, la corteccia prefrontale laterale è indispensabile nel mantenere attivo uno scopo principale mentre si realizzano sotto-scopi. In questo caso lo scopo principale è dato dall'istruzione ricevuta relativa all'orientamento estetico, mentre i sotto-scopi sono costituiti dall'elaborazione delle proprietà percettive, strutturali, stilistiche etc. Infine, si tratta di un'area legata all'elaborazione auto-riferita, cioè alla valutazione dell'informazione generata internamente, in questo caso l'insieme delle reazioni soggettive e degli stati mentali interni suscitato dall'immagine.

Questo esperimento, allora, indicherebbe complessivamente l'esistenza di qualcosa come l'atteggiamento estetico, inteso quale specifica modalità di orientamento e controllo cognitivo che si esercita dall'alto in basso; sospende le preoccupazioni quotidiane legate alla funzione di riconoscimento degli oggetti; si rapporta all'oggetto trattandolo come un'opera d'arte, cioè focalizzando l'attenzione sulle sue proprietà e sulle reazioni interne che queste producono nel soggetto.

A rafforzare questa conclusione vi è la ricerca riportata in Munar, E. *et al.*, 2012, *Aesthetic Appreciation: Event-Related Field and Time-Frequency Analyses*, in "Frontiers in Human Neurosciences", 5, pp. 1-11. A differenza del precedente, questo studio non è volto a individuare tramite il *brain imaging* le aree responsabili dell'elaborazione. Piuttosto, viene realizzata una serie di analisi dedicata al decorso temporale dell'elaborazione neurale sottostante alla percezione e alla valutazione estetica, condotta con la procedura Tempo-Frequenza su dati ricavati con la magnetoencefalografia, in particolare relativi a partecipanti privi di un'educazione formale nell'arte. Queste analisi rivelano che la forza di oscillazione in tutte e quattro le bande di frequenza per stimoli giudicati positivamente come belli è significativamente maggiore rispetto a quella associata con stimoli giudicati negativamente come brutti, nello specifico dopo 400 ms. dalla comparsa dello stimolo in avanti. Aldilà dei tecnicismi dello studio, questa maggiore sincronizzazione generalizzata sembra indicare che l'adozione dell'atteggiamento estetico, anche nei non esperti, stabilisce uno spazio di lavoro globale di tipo neurale che consente la comunicazione, la coordinazione e l'integrazione di molteplici aree cerebrali, che per di più operano in quadri temporali differenziati.

Ancora a favore dell'esistenza dell'atteggiamento estetico vi è la ricerca condotta in Leder, H. *et al.*, 2013, *What Makes an Art Expert? Emotion and Evaluation in Art Appreciation*, in "Cognition and Emotion", 28, pp. 1-11. Questo studio riporta dati sperimentali che sembrano confermare la natura disinteressata dell'atteggiamento estetico. Nello specifico, incrociando resoconti soggettivi relativi a valutazioni esplicite e l'elettromiografia facciale, è emerso che, rispetto ai non esperti, gli esperti giudicano più positivamente opere d'arte provocatorie e disturbanti (come quelle di artisti quali Francis Bacon, Damien Hirst, Willem de Kooning, Louise Bourgeois) e mostrano reazioni più attenuate rispetto ai contenuti emotivamente negativi di queste opere.

Questi dati suggeriscono che, grazie alla loro maggiore esposizione all'arte, gli esperti sono in grado di sospendere con maggiore facilità la rilevanza effettiva degli scopi e per questo sono meno sensibili al valore affettivo ed emotivo del contenuto delle opere. Inoltre, in coerenza con altri esperimenti, si è ipotizzato ulteriormente che gli esperti mostrino reazioni più moderate perché, oltre al contenuto, prestano attenzione soprattutto agli aspetti formali, strutturali e stilistici dell'opera, alla storia dell'arte in cui l'opera è inserita, al contesto culturale che conferisce significato all'opera. Di contro, i non esperti comprendono l'opera soprattutto a partire dai contenuti intrinseci rappresentati e basano largamente la loro valutazione sulla reazione emotiva che questi contenuti suscitano in loro in riferimento alla loro esperienza ordinaria, cosicché apprezzano ciò che li fa sentire bene ed elicitazioni emozioni positive.

Dunque, i risultati sperimentali dimostrerebbero l'esistenza dell'atteggiamento estetico e ne definirebbero proprietà importanti. Ma questi dati sono conclusivi ed esaurienti? Certamente no. Tuttavia, fossero stati disponibili decenni addietro avrebbero consentito di evitare tante discussioni sterili del recente passato sull'atteggiamento estetico e, fossero più conosciuti oggi, sarebbero davvero indispensabili per riorientare in modo più proficuo molte delle discussioni in merito ancora in corso. Per riorientarle, paradossalmente, all'indietro, verso le origini settecentesche dell'estetica filosofica - origini alle quali molti dati sperimentali, come quelli appena ricordati sull'atteggiamento estetico, sembrano conferire nuova linfa vitale.

Gianluca Consoli