

Karl AXELSSON, *Political Aesthetics: Addison and Shaftesbury on Taste, Morals and Society*, London, Bloomsbury Academic, 2019, ix-268 pp.

Interweaving the passions, politics, ethics, and religion, eighteenth-century British aesthetics offers a rich field for analyzing the formation of Enlightenment modernity. In *Political Aesthetics*, Karl Axelsson argues that this potential has been undermined by influential scholarship that has become the «submissive prey of presentism» (p. 241). Because such work is guided by the conceptual problems of contemporary aesthetics, he contends that it can provide only a limited, distorted understanding of historical aesthetic theory. Contesting narratives in which the British tradition matters only insofar as it points to Immanuel Kant's *Critique of Judgment*, Axelsson dislodges Joseph Addison and the Third Earl of Shaftesbury from teleological accounts that celebrate them as the first proponents of aesthetic autonomy.

By attempting to «let the purpose» of their texts «emerge from the material itself» instead of from current philosophical concerns, Axelsson seeks to improve our understanding of early British Enlightenment aesthetics (p. 242). And in order to «disclose the complexities internal» to historical and contemporary aesthetic theory, he aims to provide a more self-reflective awareness of our historical distance from these texts, an awareness that would not only enable us to better understand them but also allow these works to raise «disturbing queries about our current practice in aesthetics» (pp. 9, 241). Overall, Axelsson strives for a more receptive, reciprocal dialogue with some foundational texts of early British aesthetic theory.

These are big goals, and Axelsson lays the foundation for his arguments with lucid reviews of relevant scholarship and the helpful rehearsal of historical contexts. When the prose digresses, it remains informative. His study is distinguished by its attention to a wider range of texts than usual. He includes more than the typical handful of Addison's *Spectator* essays, as well as pieces from other periodicals, travel narratives, religious writings, and letters. For Shaftesbury, Axelsson takes advantage of a number of works now available in the Standard Edition published by fromman-holzboog, considering not only the whole of Shaftesbury's *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* but also his *Askēmata*, *Chartae Socraticae*, and

correspondence. Following Shaftesbury's own lead in prioritizing his dialogue *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, over the usual focus on his more systematic treatise *The Inquiry Concerning Virtue, or Merit*, Axelsson also thinks about the significance of Shaftesbury's experiments with literary form.

By providing a fuller context for their aesthetic theories, Axelsson can convincingly argue that recent scholars' «wish to anchor modern aesthetic autonomy» in these thinkers «is made at the expense of exegetical accuracy» (p. 180). For Addison and Shaftesbury, taste always has instrumental aims. Axelsson finds in both writers a similar project: the experience and cultivation of taste promotes individual ethical development, which in turn supports political stability. Moreover, as an «instrument to reach distinctive ethico-political ends», the affective engagement with nature or art in the work of Addison and Shaftesbury is always conceptualized in a religious framework (p. 6). In short, for these writers, aesthetic pleasure instrumentally nurtures and aligns moral conduct, political stability, and true religion through a kind of “magnetic normativity” (p. 23). As Axelsson sums up Addison's theory, «we engage in nature and art because as human beings we are predetermined to pursue such pleasures in order to engage in God's providence and to act morally. By perfecting our morality, we can realize our natural disposition as human beings engaged in political society» (p. 118). The claim that taste as “ethico-emotive self legislation” responds to a crisis caused by «the displacement of political authority» that is itself the result of «the expansion of the middling orders» and «the growth of a free market» has been made before as a form of ideology critique (e.g., in Terry Eagleton's *The Ideology of the Aesthetic* [1991] and Howard Caygill's *The Art of Judgment* [1989]) (pp. 56, 20). Although Axelsson considers taste and nationalism, readers would have benefitted more from his study if it had addressed common interpretations of early aesthetics as ideological. Yet even if such accounts are not considered explicitly, Axelsson's analyses suggest their inadequacies, as demonstrated by his thoughtful qualifications of Addison's investment in aesthetic immediacy (pp. 85-94), as well as his full consideration of how the line between religious and aesthetic enthusiasm «is not a clear-cut separation ready to be explored by the historian» but rather a distinction being formed in the context of a particular political, ethical, and religious vision (p. 114). Both these and other examples suggest that the aesthetic theories of Addison and Shaftesbury are too self-reflexive and aware of their social and historical conditions for taste to function as mere ideology (cf. James Noggle's *The Temporality of Taste in Eighteenth-Century British Writing* [2012]).

The most revelatory aspect of this study is its emphasis on the centrality of religion for the formation of early British aesthetics. In relation to

Addison, Axelsson insists that «to make sense of his concept of beauty and taste, we must allow for the fact that it discloses a strong ethico-theological dimension» (p. 31; cf. pp. 83, 92, 100). Likewise, for Shaftesbury:

whether one decides to pursue the religious aspects of Shaftesbury's perception of disinterestedness, and his liberal theology, or opts for a de-theologizing of disinterestedness is crucial for how one eventually recognizes his position in the history of aesthetics in general, and in the history of the development of aesthetic autonomy in particular (p. 146; cf. pp. 176, 184, 213).

Axelsson sees that claims about the development of aesthetic autonomy rely on a secularization narrative: contesting the former requires rejecting the latter. For example, in his extended criticism of Jerome Stolnitz's claims about the origins of aesthetic autonomy in Shaftesbury, Axelsson observes that Stolnitz picks out only «the secular features» of his work and ignores how Shaftesbury's «conception of God and morality» is «integral to taste» (pp. 146, 176). For Stolnitz, «metaphysics is the villain» in Shaftesbury's work; for Axelsson, «one cannot sidestep his metaphysical beliefs» (pp. 196, 207). Among this book's other merits, its thorough documentation of the religious impetus for early British aesthetics is a valuable contribution.

And yet if this study extricates Addison and Shaftesbury from teleological histories of the aesthetic in which all worthwhile roads lead to Kant, another *telos* seems more difficult to escape: secular modernity. While we are warned about the dangers of jettisoning «seemingly obsolete ethico-theological [...] claims about nature and art», an early passage exemplifies the tendency for religion to nonetheless drop out: if «the power of traditional theological authorities gradually faded [...] a closer look at Addison's theory of taste will reveal just how sophisticated, vigorous, and unrelenting the bond between taste, morality, and society were at the time» (pp. 239, 19). Religion appears less vigorous and unrelenting than the other terms. This is also true for the book's overall structure: in the respective final chapters on Addison and Shaftesbury, the significance of religion recedes. Indeed, given its importance for Axelsson's account, «religion», surprisingly, is the only key term not included in the book's title. In these and other ways (viz. pp. 25-26, 115, 221), an undertow created by the teleological pull of a secularization narrative draws this study back from pursuing some of its implications.

How to think past the secularization thesis in the history of aesthetics? Axelsson's emphasis on the «effective reciprocity between the aesthetic experience and ethico-political values» suggests some possibilities (p. 24). Analyzing reciprocities between «concepts in historically defined networks» is a key analytical tool for Axelsson, and it could be extended to examine how the concept of religion conditions and is conditioned by Enlightenment discourses on the passions, politics, and ethics that constitute early aesthetics (p. 18). This would not be a simple claim about the persistence of religion in the Enlightenment. Nor would it unmask the truly religious under the

apparently secular. Axelsson's emphasis on analyzing reciprocities suggests something more interesting. If the invention of aesthetic experience was enabled by and engaged with the displacement of political authority and its reconstitution, then does religion undergo a similar displacement and reconstruction? How is religion not only motivating early eighteenth-century aesthetic theories but also being transformed by them? And to what effects? In a secularization narrative, the religious-secular binary is so rigid and static that it hampers analysis of how these concepts are historically constructed.

Axelsson's study makes some of these transformations and their effects visible. He intriguingly links aesthetic experience in Shaftesbury and Addison to natural religion (pp. 82, 197). This has the effect of making religion and taste transhistorical, cosmopolitan categories that can be experienced in either a pagan temple or a church (p. 94). All aesthetic experiences offer «a re-awakened ethico-emotive awareness of the Deity's power» (p. 19). Axelsson also points to how these aesthetic theories redefine religion by extending a Latitudinarian valorization of morality over dogma: Addison is concerned with «the subjective and societal ethical value of *religion* in relation to the aesthetic experience of nature and art, rather than to *Christian faith* as such» (p. 95, emphasis mine). Aesthetics thus distinguishes between religion and Christianity, redefining the latter in terms of the former. True Christianity, like true religion, must cultivate moral behavior. The distinction these aesthetic theories make between religion and Christianity is also used to defuse sectarianism. Addison, for example, makes John Milton safe for all readers not by providing a correct Christian way to read *Paradise Lost* but by offering an aesthetico-religious way to read it, one that «manages to 'fill the Mind with glorious Ideas of God's Works, and awaken that Divine Enthusiasm, which is so natural to Devotion'» (p. 93). In Addison, religion is conceptualized both as a kind of universal, gateway concept for Christianity – a natural *praeparatio evangelica* – and as an anti-sectarian space within which all Christians can be inspired by the new religious ritual of taste. In both cases, aesthetics is not the overcoming or displacement of religion but – along the lines of work by Peter Harrison and Talal Asad – interdependently linked to the transformation of religion.

While trying to «avoid applying the present as the regulatory temporal referent» for understanding Addison and Shaftesbury, Axelsson also anticipates concerns about the relevance of such an approach (p. 18). If their aesthetic theories are so fully anchored in their historical contexts, «why bother about them anymore?» (p. 239). This study opens the door to several answers to that question. First, of course, such an approach seeks a more accurate understanding of the history of aesthetics by resisting reductionist readings dictated by the terms of the present. Second, by juxtaposing contemporary aesthetics with what Axelsson terms the “un-disciplinarity” of the early Enlightenment – when the academic disciplines that shape our

investigations were not yet in existence – it becomes possible for the past to pose questions to the present about «the current strengths and shortcomings of aesthetics» (p. 241). This includes questions about matters «that are currently regarded as non-aesthetic» (pp. 241, 16). Historical aesthetic theories «invite us to expand the present identity of aesthetics», to consider, for example, the political preconditions of aesthetic experience (p. 229). In this respect, Axelsson seems to argue that early aesthetics is more aware of its social and political contexts than some modern versions. Indeed, «the problem is that British eighteenth-century aesthetics might not be as *modern* as we want to think, and accordingly it might fit our contemporary definitions and expectations somewhat poorly» (p. 228). To the extent that such theories fail to fit into our current ways of thinking, if we are to understand them, our present-day way of seeing has to be broken open and perhaps transformed. In *Political Aesthetics*, Axelsson models a self-reflective engagement with historical alterity. By offering a better understanding of the complexities of the past, his study promises a fuller understanding of the complexities of the present.

DAVID ALVAREZ

Jean-Baptiste LAMARCK, *Filosofia zoologica e altri naturalia*, a cura di Giulio Barsanti, Milano, Mimesis Edizioni, 2020 (Filosofia/Scienza, s.n.), 274 pp.

A volte la storia sembra essere ingiusta con chi alla scienza e al suo insegnamento ha dedicato l'intera vita, esponendo chi si è impegnato a «mettere ordine tra gli infinitamente numerosi e diversi oggetti considerati» e a «trasmettere ai suoi simili tutto ciò che ha appreso» a un susseguirsi di salite e discese nella considerazione della comunità scientifica sia dei propri contemporanei sia dei posteri.

Lamarck è stato uno di quei giganti la cui popolarità, anche tra gli storici della scienza, sale o scende secondo la presunta compatibilità dei suoi studi con le ultime teorie scientifiche. Quel che manca, a volte, è però una conoscenza dell'opera lamarckiana che permetta una profonda comprensione della sua proposta trasformista, inserita nel contesto storico, filosofico e scientifico di riferimento e come tale studiata e trasmessa. Di tutto ciò, invece, rimane troppo spesso nella memoria di chi si è avvicinato al suo studio solo qualche esempio anedddotico: così di Lamarck restano le giraffe, ricordate proprio come «le giraffe di Lamarck», a incarnare un lamarckismo ridotto superficialmente alla teoria dell'ereditarietà dei caratteri acquisiti e

spesso ricordata solo per fare da imbarazzante contraltare alla teoria darwiniana.

Di fronte a queste lacunosità assume grande importanza la possibilità di rileggere la *Filosofia zoologica* che, con altri scritti, viene proposta a cura di Giulio Barsanti per i tipi di Mimesis. A corredare l'opera una robusta introduzione in cui il curatore ricostruisce con puntualità la genesi e i tratti distintivi dell'evoluzionismo lamarckiano che, inserito nel contesto storico e scientifico proprio, riesce a liberarsi dalle sabbie del confronto con il darwinismo per tornare a essere riconosciuto come fondativo per il paradigma evoluzionistico. Barsanti delinea così nell'introduzione la parabola del lamarckismo, incastonata tra il paradigma dominante della geologia catastrofista e la tradizione della teologia naturale, cui Lamarck risponde con l'alternativa della «lunga pazienza cieca», come lo stesso Barsanti ha intitolato la sua storia dell'evoluzionismo.

Troviamo – o ritroviamo – così un Lamarck che introduce il concetto di “ambiente”, che distingue per la prima volta nella storia della scienza gli animali tra vertebrati e invertebrati, superando l'antica distinzione tra animali con sangue (o con sangue rosso) e senza sangue (o con sangue bianco), che scrive le prime pagine “ecologiste” della cultura occidentale. Ma soprattutto Barsanti ci fa conoscere nell'introduzione un Lamarck che, nel presentare la sua teoria dell'evoluzione, esclude ogni possibile causa interna (o potere della vita) per fare riferimento esclusivamente al «potere delle circostanze», ossia a una pressione esterna che, abbinata alla «plasticità del vivente», rende possibile il trasformismo e alimenta l'evoluzione attraverso il doppio binario dell'arricchimento e dell'impoverimento organico. A esemplificare la teoria lamarckiana non il già citato – e passato alla storia – caso delle giraffe, ma quello del bradipo, le cui «ossa si sono saldate insieme, e così parecchie parti del loro scheletro hanno acquisito una disposizione e una forma adatte alle loro abitudini, e contrarie a quelle che dovrebbero avere per abitudini diverse».

Ed è proprio grazie all'introduzione di Barsanti che possiamo avventurarci nella lettura della *Filosofia zoologica* con gli strumenti adeguati per comprendere la portata dell'opera lamarckiana. Emblematico il fatto che Lamarck esponga per la prima volta nel 1800 la sua idea di trasformazione delle specie. L'occasione è il Discorso inaugurale (anch'esso tradotto nel testo curato da Barsanti) del corso di Zoologia che teneva presso il Museo di Storia Naturale di Parigi. Lamarck inaugura così “il secolo dell'evoluzionismo”, incarnando il passaggio da Settecento a Ottocento e traghettando lo studio della natura dalla “storia naturale” alla “storia della natura” (dal titolo di un *Saggio su Lamarck* del 1979, sempre a opera di Barsanti). Se pensiamo all'Ottocento come al secolo dell'evoluzionismo e alla radicalità della rivoluzione trasformista, che ha attraversato e rivitalizzato gran parte delle scienze – non in minor misura quelle sociali – e associamo questa considerazione alla

definizione di Lamarck come «fondatore della teoria dell'evoluzione» (nonché «fondatore del trasformismo»), risulta agevole farci guidare dal testo lamarckiano nella comprensione e nell'apprezzamento della statura dello studioso francese e del ruolo fondamentale da lui ricoperto nell'elaborazione dell'ipotesi trasformista.

Ad aiutarci, oltre alla *Filosofia zoologica* e al già citato Discorso di apertura del 1800, anche uno studio *Sui fossili* (1801), uno *Sull'uomo* (1802) e uno *Sulla specie* (1803).

In particolare, possiamo apprezzare nel breve testo *Sui fossili* (estratto dal paragrafo *Sur les fossiles* del *Système des animaux sans vertèbre*) l'idea di un tempo infinitamente lungo che permetta l'emergere delle trasformazioni all'interno del lento scorrere dei processi naturali, con il drastico rifiuto di ogni teoria catastrofista e la puntualizzazione del significato stesso di 'fossile'. L'accesso di Lamarck alla teoria trasformista passa attraverso l'osservazione e l'interpretazione dei fossili: concentrandosi sui fossili di invertebrati, Lamarck può infatti confrontarli agevolmente con gli invertebrati attuali (operazione molto più complessa, per esempio, per Cuvier, che si occupa soprattutto dello studio di mammiferi fossili) e considerare questi ultimi il risultato di variazioni degli organismi del passato, trasformati in seguito a variazioni dell'ambiente.

Interessanti anche le parole di Lamarck *Sulla specie*, in cui si palesa l'idea che le specie – così come tutte le altre “parti dell'arte” indicate nella *Filosofia zoologica* – non possono essere elementi reali della natura, ma vanno considerate solo divisioni artificiali e arbitrarie all'interno di una successione di individui che si perpetuano per via riproduttiva, e che si trovano esposti (gli individui, non le specie) a cambiamenti dell'ambiente e delle abitudini che si ripercuotono su di essi con trasformazioni a livello organico.

Oltre alle già citate “parti dell'arte” – ossia le distribuzioni sistematiche, le classi, gli ordini, le famiglie, i generi e la nomenclatura – nella *Filosofia zoologica* Lamarck approfondisce, tra le altre cose, il problema dell'origine degli esseri viventi e l'anatomia e le principali funzioni del sistema nervoso, per poi presentare la sua visione della dialettica semplificazione/complessificazione all'interno della successione dei viventi, sempre in ottica trasformista.

A fare da sfondo all'opera e ai frammenti lamarckiani raccolti da Barsanti è individuabile un filo rosso che lega l'eterogeneità dei suoi studi: Lamarck non nega certo che la natura abbia un ordine e forme di gerarchizzazione al suo interno, anzi, questo agevola il suo studio e la sua conoscenza; il punto è proprio che per comprendere l'ordine della natura è necessario impiegare strumenti che ci permettano di operare partizioni arbitrarie e artificiali al suo interno, così da poter ordinare organismi apparentemente difformi e far emergere un gradualismo trasformista.

La possibilità di rileggere Lamarck è importante perché, in conclusione, consente di andare all'origine dell'idea trasformista e, di conseguenza, di

intercettare il momento originario di qualsiasi teorizzazione di stampo evolutivista. Emerge infatti chiaramente dal testo il posizionamento lamarckiano che sta alla base della possibilità stessa del trasformismo, ossia la profonda interrelazione tra esseri viventi e ambiente che, sola, è in grado di giustificare la trasformazione degli individui lungo la storia (con il definitivo superamento di qualsiasi proposta catastrofista).

È importante, oggi, rileggere Lamarck? Indubbiamente sì, e ancor più interessante è poter accedere direttamente alla sua opera e accostarla in modo equilibrato e consapevole. La fortuna di Lamarck è stata alterna e anche Barsanti ne parla nel paragrafo dell'introduzione sulla *Diffusione del lamarckismo*. Spesso avversato dai suoi contemporanei, anche se non sarebbe corretto considerarlo un "genio isolato" in quanto fu parte attiva della comunità scientifica del tempo, Lamarck venne prima fortemente rivalutato come il precursore dell'evoluzionismo e poi ferocemente ridimensionato, i suoi argomenti considerati superati, quando non addirittura sviliti a semplice aneddotica.

Il più grande pregio dell'opera curata da Barsanti è quello di contribuire a un più equilibrato posizionamento di Lamarck e del lamarckismo, al di là di inutili estremizzazioni di entrambi i segni, all'interno della storia della scienza, e in particolare della storia dell'evoluzionismo: risultato ottenuto facendo parlare Lamarck stesso e permettendoci di trovare nelle sue parole uno stimolo ad approfondirne la conoscenza.

ALESSIO CAZZANIGA

George W. BERTRAM, *L'arte come prassi umana. Un'estetica*, trad. it. di A. Bertinetto, a cura di F. Vercellone, Milano, Raffaello Cortina Ed., 2017 (Saggi, 110), 214 pp.

Il volume di Georg W. Bertram si sviluppa attorno al concetto di Arte quale componente essenziale della prassi umana. A questo scopo, l'autore si propone di attraversare le tappe salienti della riflessione estetica, dall'antichità ai giorni nostri, evidenziandone via via le caratteristiche e gettando così le basi per la propria personale prospettiva. Il fenomeno artistico viene così indagato da Bertram alla luce di una "nuova" estetica fortemente legata alla prassi, messa a confronto ed in contrapposizione con l'estetica "classica" che ha dominato gli ultimi due secoli e si è contraddistinta, in modo particolare, per aver sostenuto la tesi della autonomia dell'arte.

Il testo si presenta diviso in quattro capitoli. Nel primo vengono esaminate alcune tesi riduzionistiche: in particolare, le estetiche di Christoph Menke e

di Arthur C. Danto. Nel secondo queste tesi vengono sviluppate ulteriormente attraverso il confronto con le prospettive estetiche di Kant ed Hegel, dei quali vengono valorizzati soprattutto gli aspetti in grado di condurre al superamento del paradigma dell'autonomia. Nel terzo vengono sviluppati i tratti fondamentali del concetto di "prassi riflessiva", quale elemento imprescindibile nello sviluppo argomentativo dell'autore. Il quarto chiarisce infine alcuni aspetti problematici emersi nel corso delle precedenti argomentazioni.

L'autore prende le mosse dal "paradigma della specificità", elemento caratterizzante delle estetiche classiche, in base al quale l'arte trova definizione nella considerazione dell'oggetto artistico come dotato di qualità particolari. L'individuazione di simili qualità attraverso il confronto delle peculiari proprietà dell'oggetto artistico con quelle dell'oggetto comune – intorno al quale ruota ad esempio la teoria estetica di Menke – è giudicata da Bertram troppo unilaterale. Egli infatti ritiene che «l'autonomia dell'arte si manifesti in esperienze specifiche» del tutto esclusive dell'ambito artistico (p. 3), ricollegandosi ad una certa idea di estetica sostenuta, prima di lui, soprattutto da Adorno. A sua volta Danto si era fatto sostenitore dell'idea secondo cui la specificità dell'arte può esser definita attraverso i contesti pratici nei quali essa si realizza. Sfruttando una formula particolarmente efficace, utilizzata dallo stesso Bertram, Danto afferma che «arte è tutto ciò che lotta per acquisire una comprensione di sé come arte» (p. 15). Un oggetto sarebbe pertanto "artistico" in virtù di un preciso significato che gli viene attribuito, attraverso l'interpretazione dei suoi segni, alla luce di un dato contesto storico-culturale.

Descritte le teorie estetiche di Menke e Danto, l'autore sottolinea come, nonostante le differenze, entrambe tendano a ratificare il paradigma dell'autonomia: approccio che sarebbe necessario abbandonare in quanto insufficiente a una compiuta definizione di arte e che dovrebbe, invece, cedere il passo a un'analisi più profonda del contributo che essa può ricevere attraverso lo sviluppo di una teoria estetica che abbia al suo centro la prassi, finalizzata a dimostrare come si possa sostenere una certa forma di autonomia dell'arte senza per questo isolarla dalle restanti pratiche umane. Il che porta Bertram ad affrontare due fondamentali questioni relative al significato attuale di termini quale "arte" e "opera d'arte". Intento dell'autore è ripartire dalle basi di questi concetti, mettendo in discussione le presunte conoscenze sull'argomento, allo scopo di rideterminarne il significato attraverso una puntuale ermeneutica. Il capitolo prende avvio dall'esame della storia dell'arte a partire dall'antichità e, dopo un *excursus* iniziale, l'autore analizza in particolare, a partire da Kant, gli aspetti teorici e l'ambiente culturale nel quale è avvenuta la fondamentale svolta attuata da Baumgarten: la fondazione dell'estetica quale disciplina filosofica. Com'è noto, in Kant il venire a contatto con un "oggetto bello" farebbe sì che l'immaginazione e

l'intelletto interagiscono tra loro attraverso un "libero gioco" della facoltà conoscitiva che, in quanto attinente ad un aspetto costitutivo della ragione, è universale, cioè appartenente a tutti gli uomini. Nell'esperienza dell'oggetto bello l'uomo realizza una conoscenza derivante dall'interazione di queste facoltà, la quale provoca una soddisfazione che Kant chiama "piacere estetico". Questo *parlerebbe* sì del bello, ma non *direbbe* molto riguardo il concetto specifico di arte; tuttavia, secondo Bertram, la posizione kantiana non va invalidata, ma piuttosto riattualizzata. A questo scopo egli introduce il pensiero di Hegel, in particolare relativamente al concetto di bellezza. Su questo tema specifico, Hegel da un lato si rifà alle posizioni kantiane, dall'altro se ne discosta notevolmente: i concetti di cui parla Kant nella descrizione del "libero gioco" delle facoltà conoscitive non possono, secondo Hegel, essere svincolati dall'ambiente storico-culturale, ma essere piuttosto ricompresi alla luce di questo. In Hegel l'universalità corrisponde quindi all'orientamento generale di soggetti che condividono le medesime forme di vita, e in questo ambito l'arte ne tematizza un aspetto fondamentale. Né Kant né Hegel sono stati in grado, secondo Bertram, di arrivare alla formalizzazione di una teoria estetica coerente, tuttavia hanno dato un contributo fondamentale in quanto il loro sistema teorico permette, in un certo senso, di intendere il bello come una prassi riflessiva, portando dunque elementi a sostegno della prospettiva sostenuta dall'autore. Il che introduce al terzo capitolo e alla necessità, a questo punto matura, di andare oltre l'attuale concezione di arte. Per fare questo, l'autore evoca l'estetica di Schiller, nel quale la dimensione artistica svolge una fondamentale funzione pratica legata all'educazione estetica e al gioco. Restano però anche in Schiller punti irrisolti, quale il contributo pratico che l'arte è in grado di dare alla realizzazione della libertà, nondimeno ad esso va riconosciuto il merito di concepire la libertà come realizzata in chiave estetica.

La specificità dell'arte non può essere compiutamente colta nei limiti del suo aspetto sensibile: è questa la denuncia fondamentale di Bertram, la cui proposta mira a dimostrare come la strada più proficua consista invece nello «spiegare la connessione dell'arte con altre pratiche» (p. 71). L'arte, se affrontata nei termini di processo di negoziazione, permette di superare i limiti dell'oggetto, passando direttamente all'effetto dinamico che ne consegue. In questi termini risulta fondamentale concepire l'arte come una prassi riflessiva, cioè una prassi dotata di valore in base all'effetto che ha sulle altre pratiche. Allo scopo di esemplificare al meglio la propria posizione, Bertram ritiene utile descrivere allora la posizione di Nelson Goodman, attraverso il quale egli intende superare i limiti della filosofia dell'arte hegeliana. Si è già visto come per Hegel le opere d'arte si rivolgerebbero ai sensi, esprimendo contenuti concettuali attraverso forme tangibili; nella prospettiva di Goodman, invece, sarebbe piuttosto l'opera stessa a "decidere" di utilizzare la materialità per trovare un medium espressivo, ma non risiederebbe nella

materialità stessa la caratteristica peculiare dell'arte. Goodman «intende le opere d'arte come oggetti adoperati come segni» (pp. 75-76), e così facendo investe di importanza alcuni aspetti materiali dell'opera di particolare rilevanza segnica. Con Goodman pertanto la prospettiva hegeliana si orienta in un senso particolarmente affine alla tesi che Bertram intende dimostrare, rendendo comprensibile perché il significato di un'opera possa esser ricavato non da qualche caratteristica oggettuale, bensì dall'interattività fra oggetto artistico e fruitore. Si chiarisce così il senso del carattere riflessivo al quale l'autore aveva accennato in precedenza.

La tesi che viene progressivamente delineandosi riporta così al concetto di libero gioco, permettendo di concepire la fruizione estetica come una prassi riflessiva (e interattiva) tra l'opera, il soggetto e le altre pratiche umane, in cui l'arte funge da stimolo per nuove ed inedite configurazioni della prassi. Ciò significa che la funzione di un'opera d'arte ha che fare con un contesto ambientale e sociale nel quale essa si esprime e che muta al variare stesso della forma relazionale instauratasi tra l'arte ed il fruitore; questo mutare influenza a sua volta l'interpretazione che si dà dell'opera, determinando così un processo di rinegoziazione continua delle attività tanto estetiche quanto extra-estetiche.

Nel capitolo conclusivo Bertram concentra le considerazioni emerse nelle pagine precedenti nel concetto-chiave intorno a cui ruota il testo: l'arte è una prassi la cui specificità risiede non tanto in qualche proprietà intrinseca dell'opera quanto nella sua capacità di rinegoziare altre prassi, da intendersi dunque «come una riflessione che prende le mosse dall'interazione con oggetti dinamici» (p. 121). Inoltre, egli approfondisce alcuni punti rapidamente affrontati o rimasti apparentemente contraddittori nel corso della trattazione: ad esempio, il vasto tema dell'arte quale vettore dell'autodeterminazione, e quindi della libertà umana, e il concetto di "costellazione". Il testo di Bertram può essere senza dubbio considerato rivoluzionario in virtù del tentativo di rompere radicalmente con gran parte dell'estetica tradizionale sostituendola, attraverso lo sviluppo delle numerose questioni irrisolte lasciate in eredità dalle teorie classiche con una teoria totalmente alternativa, costruita sì a partire dalle domande fondamentali dell'estetica, ma orientata in maniera estremamente abile e puntuale a mostrare la fecondità del suo originale tentativo di risposta.

FILIPPO GROSSI

Marco MAZZEO, *Capitalismo linguistico e natura umana. Per una storia naturale*, Roma, DeriveApprodi, 2019 (Fuori fuoco, 69), 226 pp.

È un dato ormai acquisito che l'attuale sistema produttivo mette direttamente a profitto alcune caratteristiche invariante della specie *Homo sapiens*: la sua coazione all'apprendimento continuo, la performatività del suo linguaggio verbale, le sue capacità di accordo e coordinamento, la facoltà che ha di comprendere le aspettative altrui, il suo provare pulsioni e passioni spesso ambivalenti. Questo comporta una serie di difficoltà teoriche laddove si voglia sottoporre a scrutinio il funzionamento delle società contemporanee, soprattutto perché il quadro implica quantomeno una sfumatura dei confini: tra l'economico e il sociale, tra il pubblico e il privato, tra il linguaggio e la prassi. Al fine di comprendere come oggi si produca valore di scambio è dunque necessario ristrutturare la nostra griglia teorica, rinnovare la nostra cassetta degli attrezzi; bisogna essere disposti a una sorta di archeologia del contemporaneo che non disdegna di cercare le fonti dell'odierno plusvalore tra le nostre più naturali inclinazioni e tra i più comuni fenomeni umani.

Il libro di Marco Mazzeo è un tentativo che si sviluppa esattamente in questa direzione. Il volume è una sorta di cantiere in cui l'autore prova a costruire le fondamenta di un edificio teorico che dovrebbe rinnovare la tradizione del materialismo storico, e che porta il nome di "storia naturale". Più che una nuova corrente o disciplina, il sintagma riassume un metodo, indica il punto verso il quale Mazzeo invita a guardare: il campo di tensione tra ciò che è storico (transeunte, contingente) e ciò che è naturale (da sempre, necessario). La partita si gioca tutta in quest'area di compenetrazione, che viene messa a profitto dal capitalismo contemporaneo e che si manifesta in una serie di fenomeni, umili o eclatanti che siano. Fenomeni storici, le cui condizioni di possibilità vengono però in primo piano.

L'autore chiama *sintomi* questi tasselli di cui si mette in cerca: «Potremmo definire così ogni fenomeno che, suo malgrado, incarna una forma trascendentale dell'esperienza; ogni dato empirico che, a prescindere da intenti o propositi, incarni una invariante della specie...» (p. 11). Sotto la lente di Mazzeo finiscono perciò gli oggetti più disparati: dalla considerazione cinematografica dell'autismo alla notorietà della figura dello zombie, dal *diktat* lavorativo della formazione permanente alle affinità contemporanee tra lavoro e gioco. Questa rilevazione dei sintomi, fondamentale per una storia naturale, è però un compito immane che richiederebbe l'acribia minuziosa del collezionista appassionato. Mazzeo si limita perciò a rintracciare alcuni fenomeni significativi che possano fungere da esempi per la scoperta di ulteriori sintomi. Il punto d'onore del libro, infatti, non sta tanto nel trovare una lista più o meno esaustiva di contingenze interessanti, bensì nel costruire le mappe e le bussole usando le quali è possibile rinvenirle. La fucina dell'autore non produce merci, potremmo dire, ma mezzi di produzione; non pepite, ma utili setacci.

Il primo mezzo di produzione che Mazzeo mette a punto, cioè la mappa propriamente detta, è lo stesso concetto di storia naturale. Tenere per fermo che i *sapiens* sono animali “biologicamente storici” ci evita infatti disdicevoli passi falsi: anzitutto, quello di cercare nelle manifestazioni storiche una diretta conseguenza delle invarianti biologiche. La negazione linguistica, ad esempio, può portare a proferire frasi del tipo “questo non è un uomo, uccidilo”, ma può allo stesso portare alla risposta ribelle del sottufficiale: “No”. La negazione in quanto invariante non ci dice nulla sui suoi usi storici. È proprio questo, invece, il passo falso cui ci vorrebbero indurre gli spettri del neoliberalismo quando sostengono, spesso con la supponenza di coloro che la sanno lunga, che il sistema di produzione contemporaneo sarebbe la diretta espressione della nostra natura, e che dunque sarebbe quello definitivo.

Per orientarsi all'interno di questa mappa, l'autore ci propone poi una serie di utili concetti-bussola che esemplificano il nostro essere biologicamente storici e che possono aiutarci a rinvenire sintomi. Il primo è quello di *neotenia*. Si tratta di un concetto biologico, e denota una caratteristica carenza di specializzazione morfologica che può essere combinata con un relativo ritardo della maturazione sessuale dell'organismo. Un animale neotenco è un animale la cui strategia di adattamento non è imperniata sulla specializzazione biologica rispetto a un ambiente specifico, ma che al contrario profitta di una certa ampiezza di possibilità di azione all'interno di ambienti differenti. Ed ecco il punto: *Homo sapiens* è una specie neotonica, la più neotonica tra le specie della sua stessa classe: «*La neotenia è il sistema biologico, cioè non storico, che richiede soluzioni storiche al problema della sopravvivenza*» (p. 65, corsivo nel testo). Per avere l'idea di un sintomo storico rintracciabile a partire da questo quadro biologico, si pensi all'insistenza odierna sulla necessità della formazione permanente: abitatevi a non avere abitudini.

Un secondo concetto-bussola è senz'altro quello di inibizione e sostituzione dello stimolo. Dinanzi a uno stimolo qualunque, come la percezione visiva dell'esser bianco di un muro, il *sapiens* può allontanare da sé lo stimolo percettivo e, ad esempio, vedere il bianco del muro ma non dire “bianco”. Questa particolare relazione che abbiamo con i nostri stimoli consente una loro sostituzione, come per il bambino che dapprima grida per il dolore e che però impara, poi, altri comportamenti verbali che sostituiscono il grido. La possibilità di inibire e sostituire lo stimolo è biologica, ma ci impone una entrata nella storia. La sostituzione ha infatti due caratteristiche salienti: da un lato è contingente e non si può dedurre direttamente dallo stimolo (“Ho dolore”, “Que dolor”, “Damn”); dall'altro essa è precaria, mai definitiva, sia perché è rimpiazzabile con altre possibili sostituzioni sia perché in qualsiasi momento può riemergere l'originario grido di dolore. Inibizione e sostituzione sono dunque due obblighi biologici che ci impongono continui mutamenti storici. Il sintomo relativo al quale Mazzeo propone di pensare è la precarietà

I castelli di Yale

del lavoro contemporaneo, ma si può anche guardare alla flessibilità richiesta per sapersi destreggiare nei più vari contesti lavorativi: saper regolare le proprie reazioni, saper modulare il linguaggio, saper inibire stimoli non significativi. Si tratta di capacità oggi giorno necessarie al fine di essere, come si dice, "professionali".

Non sono queste le uniche bussole che Mazzeo ci offre. Fanno parte del libro anche altri "personaggi", nessuno nel ruolo di semplice comparsa: aggressività, uso, nomi di massa (nomi che non conoscono la distinzione tra plurale e singolare, come "acqua" e "latte"). Impossibile, qui, renderne conto. Il lettore dovrà avventurarsi di persona tra le pagine di questo libro che assomiglia in tutto a una mappa ancora *in fieri*, frammentata tanto quanto la porzione di mondo che tenta di rappresentare. Per tener fermo il timone e non perdersi in mezzo a questo *mare magnum* basterà avere sempre presente il tentativo che ha guidato l'autore, e che delinea un programma di lavoro pregno di sviluppi: imbastire una storia naturale per scovare i punti di applicazione del capitalismo contemporaneo.

MARCO VALISANO