

# La finzione necessaria

La fine dell'arte e la nascita dell'estetica

FEDERICO VERCELLONE

ABSTRACT: *The necessary fiction. The end of art and the birth of Aesthetics*

The birth of Aesthetics with Baumgarten contains a promise of synaesthetic plenitude which is denied when Aesthetics becomes Philosophy of Art in the 19th century. Thus we have moved towards a new Status of Aesthetics. With this transition the emphasis has been placed in particular on the separation of the different senses that we use when approaching every kind of Art. Every art form will have one and only one sense with which to perceive it. And so is an abstract experience of Art created. In other words we have to do with an impoverished experience of Art. Art has now become only a form of appearance because it has lost its own synaesthetic content. Modern Art from the Romantics to the Avant-garde, including contemporary Art with the new technologies, have constantly tried to break through these boundaries.

KEYWORDS: Aesthetic experience, synaesthetic perception, new technologies.

## 1. Perfectio sensitiva

L'estetica è una scienza contraddittoria. Vuole praticare un ossimoro, rendere perfetto ciò che è per natura inadempiente. Nel suo sorgere con Baumgarten essa pretende infatti di pervenire a una *perfectio* della *cognitio sensitiva*. La questione per Baumgarten è epistemologica. Tuttavia non è difficile intendere che cova qui dietro un sottinteso potente. Ben prima che giungessero i romantici e Schelling l'estetica sembra infatti promettere la *plenitudo realitatis*.

Colui il quale si affanna dietro alla bellezza, mira a una perfezione sinestetica nell'apprensione dell'oggetto, il quale si offre ai nostri sensi in tutta la sua fragranza, nella sua totalità e pienezza sensibile. L'oggetto non è in fondo, da questo punto di vista, un oggetto estetico nel senso moderno del termine, e cioè qualcosa che ci dia gioia contemplandolo, ma è un termine medio di coagulo delle sensazioni, che consente di apprendere il mondo nella sua compiutezza. È il mondo stesso che si staglia nella sua pienezza nella percezione della bellezza. Essa ci restituisce il mondo come pienezza e integrità delle sue forme sotto le fattezze della percezione compiuta dell'oggetto, una percezione

cui partecipano tutti i sensi. L'oggetto percepito poi, a ben vedere, si definisce bello poiché esso consente di essere appreso sinesteticamente, secondo tutta l'ampiezza delle possibilità offerte dai nostri organi percettivi. L'esito di questo processo si propone contraddittoriamente come una conoscenza «chiara ma confusa», distinguendosi così dalla cognizione «chiara e distinta» proposta dal sapere concettuale. Si tratta, in breve, di una conoscenza che ha come proprio oggetto una forma. Essa rinvia dunque a una apprensione simultanea dell'oggetto la quale contrasta con la conoscenza concettuale che realizza invece una conoscenza analitica, sequenziale dell'oggetto. Quest'ultima finisce così per essere una conoscenza che interrompe l'unità sintetica dell'oggetto. Quella che potrebbe definirsi la sua "unità estetica". La natura estetica è dunque evidentemente connessa all'apprensione sintetica dell'oggetto, al fatto che esso si dia *tutto* in una volta. In questo quadro l'oggetto è qualcosa che si impone da sé. Ed è dotato di una struttura autoriflessiva, che si trascende costantemente smentendo di volta in volta di essere quello che pensavamo che fosse. È paradossale, ma questa bellezza si profila sin da subito come una bellezza moderna, come un evento stupefacente e sublime. Ed è un bello–sublime poiché ci conduce sempre al di là di ciò che già siamo e abbiamo.

È questo il presupposto dell'estetica che deve fare inevitabilmente i conti con i limiti dell'osservatore e del suo punto di vista. E con la natura sempre trascendente del suo oggetto. È un approccio, quello estetico, a voler attualizzare la questione, che prende o dovrebbe prendere sul serio la costituzione neuronale di colui che guarda, la sua corporeità, ed è anche consapevole che le immagini che abbiamo in mente, sono composte innanzi tutto da noi<sup>1</sup>. Ma si può dire di più: essa rivendica con forza che il suo sapere è valido universalmente, come già Kant aveva ben visto, anche se dipende da un'esperienza *solo* soggettiva.

Pensiamo per esempio all'atteggiamento che può assumere chi si ponga dinanzi a un vaso greco accolto nelle collezioni di un importante museo. Costui si rifarà a una percezione complessiva dell'oggetto, alla sua evidenza formale che si riverbera attraverso la teca nella quale è custodito per tutelarne la funzione contemplativa la quale va ben distinta dal suo uso, e anche da una conoscenza analitica dell'oggetto. Esso ci consente di giungere a una rappresentazione che ci apre in direzione di qualcosa che non è come lo avevamo in mente e lo abbiamo sempre pensato. Siamo indirizzati verso nuove esperienze che non coincidono con le nostre schematizzazioni precedenti, mentre siamo indirizzati in una direzione che risulta nuova per la nostra intuizione e che la rende in un certo vaga e incerta.

La *perfectio sensitiva* ci rinvia così a una perfezione della percezione che ha in fondo un innegabile sfondo erotico. Questo ci rimanda per altro agli

1. Cfr. O. Breidbach, *Neuronale Ästhetik*, München, Fink, 2013.

inizi goethiani della vicenda morfologica. Che non coincidono con quanto è poi avvenuto. L'esperienza del bello, e dunque anche quella artistica, è fondamentalmente un'esperienza di simpatia in cui l'individuo non contempla il suo oggetto, bensì si abbandona quasi devotamente a questo, tanto che è difficile definirlo in senso stretto come un "oggetto". Riemerge lo sguardo di Goethe.

Per contro siamo abituati, anche sulla base di abitudini estetiche acquisite e trasmesse in questa forma dalla teoria filosofica dell'arte, a percepire gli oggetti riferendoci a *qualia*, vere e proprie astrazioni. Si producono su questa via percezioni monche che riguardano in generale solo uno dei sensi, secondo un sistema di corrispondenze per cui il colore viene assegnato esclusivamente alla vista, il suono all'udito e così via. I primi passi dell'estetica sembrano invece promettere qualcosa di fondamentalmente diverso. Attraverso l'idea o l'ideale della *perfectio sensitiva* veniamo rinviati a un sistema sinestetico in cui ogni senso è connesso all'altro nell'intento di cogliere la pienezza sensibile dell'oggetto e, su questa base, quella del mondo.

È il caso allora di volgerci agli inizi del sapere estetico, al suo sorgere nella Germania di metà Settecento con Alexander Gottlieb Baumgarten. L'estetica è definita, com'è ben noto, da Baumgarten nell'apertura della sua opera come una sorta di sintesi possibile, sia pure ancora prematura, di tutto l'universo della conoscenza: «Aesthetica (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis,) est scientia cognitionis sensitivae»<sup>2</sup>.

È una definizione quanto mai significativa nella sua concisione. Ai nostri occhi essa si configura come profondamente strategica. Va innanzi tutto rilevato che questa definizione rende prossimo quanto andrà invece autonomizzandosi, e cioè la sfera della conoscenza positiva, filosofica e scientifica e quella che è invece oggetto dell'*aestheticus*. Va poi rilevato un elemento che ai nostri occhi può apparire straniante: e cioè che abbiamo a che fare con un'intuizione che è un sapere. Più precisamente abbiamo a che fare con un sapere dell'immagine nel significato soggettivo e oggettivo del genitivo. Abbiamo cioè a che fare con una percezione dotata di un'intima portata argomentativa (§ 26), di natura universale (§ 27), così che anche quello che oggi definiremmo un ingegno scientifico non può essere privo «omni venustati cognitionis»<sup>3</sup>. Sulla base di uno sfondo di questa natura, qui molto concisamente ripreso, la conoscenza estetica è un analogo di quella razionale, un «analogon rationis».

Il sorgere dell'estetica viene dunque a coincidere con i lineamenti di un sapere nuovo che, nel dato percettivo, vede annunziarsi una totalità significativa.

2. A. G. Baumgarten, *Aesthetica* (1750), rist. anast. New York, Hildesheim, 1970, §1, p. 1.

3. Ivi, § 42, p. 17.

Vedremo poi meglio in che senso. Ma si può sin d'ora anticipare che abbiamo da fare con un'utopia percettiva che rinvia dalla compiutezza della percezione alla compiutezza del mondo. Se la percezione erotica è quella in cui anche l'occhio "sente", potremmo dire che nel sorgere dell'estetica si annunzi un'utopia erotica relativa alla percezione dell'oggetto in quanto totalità "amorosa" dotata di senso compiuto. Una percezione solo parziale dell'oggetto, trasmessa attraverso uno solo dei sensi, costituirebbe, da questo punto di vista, una sorta di fallimento, l'apertura su di un mondo improvvisamente divenuto monco, intrasparente. In altri termini, incomprensibile.

Ma se la percezione si frammenta seguendo l'orientamento autonomo, in fondo schizofrenico, dei cinque sensi è perché il mondo stesso non può più essere colto come una totalità a sua volta dotata di senso compiuto. La relazione tra la percezione sensibile affidata ai cinque sensi, e la questione del senso delle cose è, in questo contesto, tutt'altro che irrilevante. Grazie a una percezione suddivisa e astratta il mondo stesso ha perso di senso, è divenuto opaco e sempre più simile alla superficie densa e impenetrabile descritta da Sartre ne *La nausea*. Certo il passo descritto, attraverso la metafora sartriana, è molto lungo. Ma, volendo preparare questo salto *on the long run*, è ben vero che la razionalizzazione del mondo si impadronisce dell'estetico e degli oggetti di sua competenza, come ben testimonia la prognosi hegeliana secondo la quale «l'arte, dal lato della sua suprema destinazione, è e rimane per noi un passato»<sup>4</sup>. Questo significa per Hegel che l'universale non si affaccia più nel sensibile, per noi che il mondo razionale si è allontanato da quello percepito, e che la realtà è divenuta meno coerente e forse un po' più schizofrenica scomponendosi nei suoi *qualia*.

A voler vedere così le cose non v'è dubbio che abbiamo a che fare con una progressiva razionalizzazione dell'estetica, laddove originariamente, con Baumgarten, si aveva a che fare con l'opposto, con un'estetizzazione della logica. Questo ha naturalmente potenti conseguenze sia per quanto riguarda la realtà o, comunque, l'idea che ce ne facciamo, sia per quanto concerne la logica. Ne va qui inoltre non della negazione ma di una dilatazione dei limiti della razionalità. È proprio sul terreno dell'estetica così che la razionalità coglie il proprio limite, e avverte per altro la necessità di andare oltre se stessa. Non è difficile leggere questo destino attraverso gli sviluppi dell'estetica sette-ottocentesca la quale apre un cammino che perdura sino ai giorni nostri.

È un cammino per cui l'arte ripete al proprio interno la frammentazione percettiva che è propria del rapporto "normale" con il mondo. Su questa base da Batteux a Hegel, da quest'ultimo sino ad Adorno, si avrà a che fare

4. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1836–38), Ditzingen, Philipp Reclam jun., 2008 (tr. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, vol. I, pp. 15–16).

con teorie estetiche che fondano il sistema delle arti sulla base dei sensi di competenza. Alla pittura, come si diceva, tocca la luce e il colore, alla musica l'udito e così via.

È un cammino che si annunzia del resto già in Charles Batteux e che costituirà lo *stream* principale della teoria estetica moderna la quale, non a caso, culminerà con la filosofia dell'arte ottocentesca a prescindere da tutte le discussioni concernenti il crinale che separa le due.

Si è spesso insistito, sin che la distinzione è divenuta vieta e superata, sul fatto che l'estetica del Settecento è un'estetica del sentimento soggettivo, razionalisticamente ispirata, mentre nell'Ottocento si verrebbe a fondare una vera e propria filosofia dell'arte<sup>5</sup>. In realtà la distinzione viene infine a velare l'unità profonda di un continente che nasce commisurando percezione e concetto, immagine e realtà con un costante atteggiamento di mortificazione del primo dei due termini della questione. È quanto si annunzia del resto già in *Le belle arti ricondotte ad unico principio* di Charles Batteux ove, autorevolmente, il principio dell'imitazione s'impone come ideale estetico e come codice del riferimento oggettuale. L'imitazione artistica, per Batteux opera del genio, è naturalmente imitazione di qualcosa. Potrebbe sembrare banale, ma dietro l'ovvietà si cela una svolta fondamentale. Il genitivo oggettivo impone una svolta davvero traumatica che svela i recessi dell'imitazione idealizzante. S'impone qui un singolare paradosso per cui l'imitazione idealizza il suo oggetto e ne spezza l'unità sensibile ricorrendo, a seconda delle arti che sono in questione, a mezzi espressivi che si rivolgono ora a un unico senso ora a un altro. In questo modo, in quanto cioè l'imitazione si riferisce nelle singole arti a un mezzo espressivo che si connota per la sua relazione a *uno* dei sensi, la finzione idealizzante si profila anche e sempre come una de-realizzazione dell'oggetto rappresentato. L'argomentazione di Batteux è esemplare a questo proposito:

Qual è, dunque, la funzione delle arti? È quella di trasporre i tratti che sono nella natura e di presentarli in oggetti a cui essi non sono naturali. Così lo scalpello dello scultore mostra un eroe in un blocco di marmo. Il pittore, coi suoi colori, fa uscire dalla tela tutti gli oggetti visibili. Il musicista con suoni artificiali fa scrosciare l'uragano mentre tutto è calmo; e il poeta, infine, mediante la sua invenzione e l'armonia dei suoi versi, riempie il nostro spirito di immagini finte e il nostro cuore di sentimenti fittizi, spesso più incantevoli che se fossero veri e naturali. Da questo, concludo che le arti, in quanto propriamente arte, non sono che imitazioni,

5. Cfr. A. Baeumler, *Von Winckelmann zu Bachofen* in Idem, *Studien zur deutschen Geistesgeschichte*. Berlin, Junker und Dünnhaupt, 1937, pp. 100–170 (tr. it. di G. Moretti, *Da Winckelmann a Bachofen*, in A. Baeumler, F. Kreuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, Milano, Spirali, 1983, vol. I); P. Szondi, *Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit. Hegels Lehre von der Dichtung*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1974 (tr. it. di R. Gilodi e G. Garelli, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe*, in Idem., *Poetica e filosofia della storia*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 165–381); E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna, Il Mulino, 2002.

rassomiglianze che non sono nella natura ma che sembrano esserlo; e che così la materia delle belle arti non è il vero ma soltanto il verosimile. [...] Da tutto ciò che abbiamo detto risulta che la poesia non sussiste che mediante l'imitazione. Lo stesso è della pittura, della danza, della musica: nulla è reale nelle loro opere, tutto vi è immaginato, finto, copiato, artificiale. Questo è il loro carattere essenziale, in opposizione alla natura<sup>6</sup>.

L'evolversi della filosofia delle percezioni, che caratterizza le origini dell'estetica nel Settecento, nella filosofia dell'arte ottocentesca non segna semplicemente in quest'ottica una frattura storica sulla quale si è a più riprese insistito nella storiografia estetica classica<sup>7</sup>. Emerge un filo rosso sottostante che connette le due epoche, e che genera la coscienza estetica in quanto coscienza esclusivamente contemplativa dell'oggetto. Le considerazioni precedenti ci rendono edotti del fatto che la coscienza estetica è una coscienza contemplativa non sulle base di prerogative positive, bensì in quanto le è impossibile accedere davvero all'oggetto nella sua totalità. E ciò avviene sulla base dei presupposti che orientano la sua formazione. Essa deriva cioè dal frammentarsi della percezione complessiva dell'oggetto nelle sue componenti. Il *perceptum* viene ad articolarsi in *qualia* che ci rinviano al modello della considerazione scientifica.

È il movimento più consueto fra quelli che ci rinviano dall'estetica settecentesca all'estetica classica dell'idealismo tedesco. Si prepara su questa via il primato dell'esperienza estetica. Si annunzia anche, proseguendo in questa direzione, il cammino verso l'estetismo in quanto esperienza di un'arte astenica, priva di ogni efficacia sulla realtà. È un cammino per cui la percezione dell'oggetto coincide contraddittoriamente e paradossalmente con l'astrazione dell' e dall'oggetto medesimo. L'imitazione si propone in questo quadro come un principio della formalizzazione razionalistica dell'oggetto. Il maturare del sapere estetico sembra così andare di pari passo con quello del metodo scientifico il quale definisce l'oggetto sulla base dei suoi *qualia* interrompendone quella che provvisoriamente si potrebbe definirne l'integrità o, per esprimerci in termini un po' aulici, l'unità vivente. A questa si sostituisce un'unità analitica dell'oggetto che può essere acquisita non percettivamente, ma solo *post hoc*.

Questo passo ravviva il nesso arte-scienza e ne mostra al tempo stesso tutta l'ambiguità. Lascia emergere e mostra l'attualità della tradizione morfologica a distanza di più di duecento anni dalla formulazione di questo ideale dell'impresa scientifica.

6. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1746), Genève, Slatkine, 1969 (tr. it. di E. Migliorini, *Le Belle Arti ricondotte a un unico principio*, Palermo, Aesthetica, 1983, pp. 44; 47)

7. Cfr. in particolare A. Baumler, *Von Winckelmann zu Bachofen*, tr. it. cit.

Su questa base quella che sembra costituire una rispettabile esigenza accampata su versanti diversi del sapere novecentesco e contemporaneo a partire dalla fine degli anni cinquanta dello scorso secolo con Charles Percy Snow<sup>8</sup>, non dà voce semplicemente a un afflato polemico, ma è profondamente radicata anche nella logica dello sviluppo delle «due culture». In realtà l'idea manualistica e abusata secondo la quale il divenire delle arti, la creazione del genio costituirebbe un cammino separato dal progresso delle scienze ottenuto sul fondamento del loro metodo non riflette il reale andamento delle cose. I due percorsi, quello artistico e quello scientifico, sono sin dall'origine sottilmente intrecciati sia sul versante della formulazione originaria del metodo dell'uno e dell'altro sia, oggi in particolare, su quello di una revisione profonda dei rispettivi paradigmi. Torniamo ora alla corrispondenza fra i cinque sensi e le singole arti. Già Batteux non lascia dubbi circa il fatto che le cose vadano proprio in questa direzione:

Si può dividere la natura in rapporto alle belle arti in due parti: l'una che si afferra mediante gli occhi, l'altra tramite il ministero delle orecchie, poiché gli altri sensi sono sterili per le belle arti. La prima parte è l'oggetto della pittura che rappresenta su un piano tutto ciò che è visibile, quello della scultura che lo rappresenta in rilievo, infine, quello dell'arte del gesto che è un ramo delle altre due arti e che ho appena nominato e che non ne differisce, in quello che contiene, se non in quanto il soggetto, a cui si affidano i gesti della danza, è naturale e vivente mentre la tela del pittore e il marmo dello scultore non lo sono. La seconda parte è l'oggetto della musica, considerata da sola e come canto; in secondo luogo della poesia che impiega la parola, ma la parola misurata e calcolata in tutti i suoi toni.

Così la pittura imita la bella natura con i colori, la scultura con i rilievi, la danza per mezzo dei movimenti e degli atteggiamenti del corpo. La musica la imita mediante i suoni inarticolati e la poesia, infine, per mezzo della parola misurata. Ecco i caratteri distintivi delle arti principali. E se accade talvolta che queste arti si mescolino e si confondano come, per esempio, nella poesia, così la danza fornisce i gesti agli attori nel teatro, così la musica dà il tono di voce nella declamazione, così il pennello decora il luogo della scena; questi sono dei servizi che si rendono mutualmente, in virtù del loro fine comune e della loro alleanza reciproca, ma ciò avviene senza scapito dei loro diritti particolari e naturali. Una tragedia senza gesti, senza musica, senza decorazione è sempre un poema. È un'imitazione espressa mediante i discorsi misurati. Una musica senza parole è sempre musica. Essa esprime il pianto e la gioia indipendentemente dalle parole, che l'aiutano, in verità, ma non le aggiungono né le tolgono niente che alteri la sua natura e la sua essenza. La sua espressione essenziale è il suono, nella stessa maniera che quella della pittura è il colore, e quella della danza è il movimento del corpo<sup>9</sup>.

La presenza dell'oggetto nella sua totalità sensibile viene così allontanata com'è evidente anche dal fatto che i sensi che rinviano alla sua prossimità

8. Cfr. C.P. Snow, *The Two Cultures*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012<sup>14</sup>.

9. Ch. Batteux, *Les beaux-arts réduits à un même principe*, tr. it. cit., pp. 54-55.

vengono esclusi dall'esperienza estetica. Non è affatto casuale, da questo punto di vista, che il tatto e all'olfatto che ci mettono in relazione con un oggetto vicino non vengano affatto presi in considerazione. Forse il solo Herder nella *Plastica*, attribuendo la percezione dell'arte plastica al tatto, sembra avere memoria del carattere totale dell'esperienza estetica<sup>10</sup>. È un'origine che verrà rilanciata come un'utopia con l'idea di opera d'arte totale. I grandi sistemi dell'idealismo tedesco riprenderanno l'idea di una percezione parziale dell'oggetto in relazione ai diversi sensi. Con ciò la percezione estetica dà adito all'esperienza estetica, in quanto esperienza di un oggetto da considerarsi *solo* nella sua valenza artistica, mentre quest'ultima rinvia fatalmente alla "fine" o "morte dell'arte" hegeliane.

Il cammino che qui si profila imporrà naturalmente di fare di necessità virtù. Avviene così che un'evidente limitazione dovuta al mezzo artistico viene a configurarsi come un carattere funzionale e strategico dell'arte in questione. Sono naturalmente molto interessanti anche le conseguenze relative alla concezione dell'immagine che derivano da questa limitazione. Infatti, poiché abbiamo a che fare con un mezzo limitato, che non è in grado di ridestare *in toto* la realtà riprodotta, i suoi prodotti sono mere finzioni. L'arte assume così lo status che le viene universalmente riconosciuto di apparenza che si autodenuncia in quanto tale. Di questo suo status non è debitrice l'idea dell'arte, bensì i mezzi carenti di cui essa dispone per riprodurre la realtà esterna e il mondo circostante. Verrebbe da dire che il *refrain* infinito, sempre un po' ipocrita, circa i limiti della finitezza e la matura consapevolezza che da essa deriva all'uomo finisca per investire anche l'arte.

Il modello mimetico produce l'artificio come sua naturale conseguenza. Da questo punto di vista l'immagine visiva, acustica o letteraria che essa sia, è necessariamente una finzione proprio in quanto rinvia a una percezione monca. La finzione, per parte sua, a ribadire quanto sopra, in questa prospettiva si configura come una testimone dell'umana finitudine e delle fatali limitazioni che essa comporta. E guai a forzare le cose, a pensare di ottenere con i mezzi artistici la realtà invece della finzione! Si tratta di un infame atto di *hybris* le cui conseguenze possono diventare un vero e proprio incubo, secondo quanto insegna forse per prima Mary Shelley con il suo *Frankenstein* e così pure E.T.A. Hoffman con il suo automa Olympia. Non abbiamo più a che fare in questo caso con un sentire empatico, con l'enfasi di Goethe e Sulzer per i quali l'estetica è l'elemento fondante e generatore di una cultura. Abbiamo piuttosto a che fare con la meccanizzazione delle

10. Cfr. J.G. Herder, *Plastik: Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* (1778), Dresden, Verlag der Kunst, 1955 (tr. it. di D. Di Maio e S. Tedesco, *Plastica*, Palermo, Aesthetica, 2010, pp. 30–36) ove, tra l'altro, viene sottolineato il carattere concettuale della sensazione. Per quanto riguarda la gerarchia dei sensi nell'ambito della considerazione estetica cfr. C. Korsmeyer, *Making sense of Taste*, Ithaca–London, Cornell University Press, 1999.

funzioni spirituali per cui si trascorre dalle fragranti peculiarità di una esperienza artistica nutrita dalla libertà e dall'autodeterminazione a un freddo meccanismo.

Quello che dà molto da pensare, prescindendo ora da *Frankenstein*, è che una modificazione percettiva rischi di trasformarsi in una modificazione dell'identità stessa del percipiente. Basti rammentare a questo proposito che la stessa Mary Shelley affermò che quanto aveva concepito non la lasciava dormire, e che trascorrevano intere notti ad occhi aperti, terrorizzata. L'orrore più profondo sorge qui in fondo dall'idea che l'immaginazione possa farsi realtà. E che questo produca una modificazione profonda della nostra esperienza del mondo, e dunque anche di noi stessi. Potremmo cioè non essere più quelli che crediamo di essere. Si ridesta qui un antico terrore che si affaccia già nella competizione, di cui riferisce Plinio il vecchio, tra Zeusi e Parrasio su quale dei due sarebbe mai riuscito a realizzare l'immagine più vicina al vero<sup>11</sup>. La più illusionistica.

Il mondo percepito si presenta così come uno specchio fedele degli equilibri strategici del nostro io. Se abbiamo a che fare con un universo di immagini in grado di integrare tutte gli elementi della percezione sensibile, ecco che si produce in questo quadro uno sviamento che non riguarda più solo la percezione, ma addirittura l'identità del sé. E siccome l'io non vive senza un orientamento assiologico, quasi di conseguenza viene coinvolto anche l'universo morale. L'io che viene travolto dall'illusionismo, dalla trasformazione in immagine del mondo percepito perde ogni orientamento nel mondo e si addentra in una crisi nichilistica<sup>12</sup>. In realtà a ben vedere, tutto questo dipende dallo statuto della realtà e della finzione e dal loro limite reciproco. Infrangere quest'ultimo significa per l'identità soggettiva una minaccia e una sfida.

È inutile dire che abbiamo a che fare con una questione inquietante e sorprendente insieme. C'è davvero da chiedersi perché un problema che concerne l'ontologia dell'immagine smuova le corde dell'inconscio e del preconcio sino a produrre un paralizzante terrore.

Si potrebbe sospettare, ed è questo il nostro *ballon d'essai*, che si abbia a che fare con una vicenda di fantasmi che riguarda tutta la storia dell'Occidente. E anzi con l'essenza stessa del fantasma in quanto questi è un *revenant*, qualcuno che è tornato dalla morte, che ha riattraversato le sponde dello Stige. La questione ha ragioni profonde e viene sintetizzata da Hegel nelle pagine della *Prefazione alla Fenomenologia dello spirito*, laddove afferma che

11. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 65–66.

12. La cosa del resto non è nuova e viene già testimoniata dagli inizi romantici della storia del nichilismo a proposito dei quali mi sia consentito rinviare a F. Vercellone, *Introduzione a Il nichilismo*, Roma–Bari, Laterza, 2008<sup>9</sup>.

la cosa più importante è «tenere fermo il *mortuum*». Smuovere questo presupposto significherebbe svellere le solide fondamenta del nostro sapere. Avviene così che nella *Scienza della logica* la razionalità realizzi il proprio trionfo sopraffacendo il morto nel trionfo del concetto vivente, mentre lo spirito assoluto nella *Fenomenologia dello spirito* festeggia nelle proprie membra che si intrecciano in una connessione ebbra e infinita il tripudio vivente dello spirito assoluto.

Ridestare il *mortuum* significherebbe dunque in quest'ottica mettere in questione il principio per cui ciò che è reale è dotato di uno status stabile che è il principio della sua conoscibilità. Introdurre un principio di mutevolezza in questo ambito implica che vengano messe a rischio la conoscenza, la stessa impresa scientifica, la sua stabilità, l'immutabilità delle sue leggi. Ciò che è morto *deve* dunque ad ogni costo essere qualcosa che ha assunto un assetto definitivo, che non è passibile di modificazioni quanto al proprio *status*. Tentiamo di approfondire quest'ipotesi che, se fondata, ha conseguenze importanti. Date queste premesse, bisogna ammettere che solo quello che è reale è efficace, mentre supporre che una «quasi-cosa» come l'immagine possa esercitare una qualsivoglia influenza sul mondo<sup>13</sup>, avere o dettare comportamenti, significherebbe voler ammettere che essa può comportarsi come un soggetto assumendo così le inquietanti fattezze del fantasma.

Questo ci dice molto a proposito della nuova configurazione dell'estetica che si auto comprende ora come filosofia dell'arte. Proviamo a formulare la questione in questi termini: a un'ontologia "stabile" della realtà discreta, quella che Heidegger descrive come la «metafisica della presenza», si accompagna necessariamente una coscienza "estetica" dell'immagine che priva quest'ultima di ogni virtualità, rendendola per così dire sterile, una pura apparenza priva di ogni influenza su ciò che la circonda, destinata sin dall'inizio a essere ospitata nelle stanze di un museo. Questo significa anche che, solo sulla base di una confusione circa il suo *status* ontologico, l'immagine può emanciparsi dai propri limiti e produrre qualche effetto "reale". Che naturalmente non può che essere perverso. Per evitare questa catastrofe cognitiva che potrebbe minacciare lo statuto dell'intero nostro mondo nella sua quiddità e spessore, diviene dunque necessario far sorgere la coscienza estetica. Probabilmente è questo il lavoro segreto che emerge nella formulazione kantiana del primo momento del giudizio di gusto, per cui «bello è ciò che piace universalmente senza interesse». Da questa formula fuoriesce una bellezza esentata da qualsivoglia ricaduta pratica e messa in sicurezza nell'universo museale custode della bella apparenza. Con l'idea di apparenza estetica, con quell'ossimoro non palese che è l'idea di oggetto estetico, laddove per l'appunto si ha a che

13. Sul concetto di quasi-cosa cfr. T. Griffero, *Quasi-cose. La realtà dei sentimenti*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.

fare con una *res* che non è tuttavia un oggetto, si profila dunque un problema che riguarda una struttura fondamentale dell'auto-comprensione del sapere. L'oggetto artistico, esteticamente caratterizzato come non-cosa, come semplice apparenza oggettivata, non rappresenta in questo quadro soltanto l'emergere, l'evidenza di un processo ben più profondo, e forse addirittura atavico. La questione del timore nei confronti della vita dell'immagine, dell'invasione del *revenant* fa trapelare un altro volto opposto e complementare della de-realizzazione, quello dell'astrazione razionale.

Riassumendo: il sorgere dell'estetica deriva dunque da, enfatizza e produce al tempo stesso una duplice astrazione. Da un lato l'arte moderna è costretta a prescindere dalla vita denunciando e ammettendo il proprio statuto fittizio<sup>14</sup>, così che l'estetica moderna denuncia le proprie radici platoniche, mentre avvalorata un'arte ineluttabilmente irretita nella sfera di una mimesi illusionistica<sup>15</sup>. Per altro verso, e anche in forza di questo passo, la considerazione delle singole arti riflette nella propria sistematica quell'astratta ragnatela che è il mondo del quale partecipa. Lo sguardo che si prepara nel laboratorio estetico ripete e prefigura insomma quanto avviene nel cosiddetto mondo reale. Esso frantuma scientificamente l'integra fragranza del mondo percepito disperdendola in unità percettive irrelate, e dunque kantianamente prive di significato. L'estetica, in quanto filosofia dell'arte, reca così entro di sé sin dall'inizio l'idea, accennata da Hegel e amplificata da Croce, di una «morte dell'arte» nell'universo moderno. È una morte simbolica dovuta allo sviluppo di una ragione che separa le diverse sfere dell'esistenza, allontanandole dal «mondo della vita», rendendole sempre più astratte, mettendo capo a quello che Weber ha definito come «disincanto del mondo».

Tutto il grande capitolo della sistematica dell'arte nell'ambito del romanticismo e dell'idealismo tedesco non contribuisce in fondo che a rafforzare l'identità delle singole arti nella loro indipendenza la quale è riferita alla loro ricezione attraverso il medium di sensi che prescindono astrattamente gli uni dagli altri.

## 2. La sistematica delle arti

In questo quadro, dal romanticismo a Hegel, vediamo delinearci un percorso molto coerente che articola la divisione delle arti su di un asse duplice ma

14. Su questo versante resta fondamentale l'analisi che Hans Georg Gadamer dedica alla coscienza estetica in *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr, 1960 (tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Milano, Fabbri, 1972, di cui cfr. pp. 25ss., in particolare pp. 67–131).

15. Cfr. a questo riguardo A. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, Princeton University Press, 1997 (tr. it. di N. Poo, *Dopo la morte dell'arte. L'arte contemporanea e i confini della storia*, Milano, Bruno Mondadori, 2008).

intrinsecamente connesso: quello antico-moderno e quello, per l'appunto, del sistema delle singole arti. Quest'ultimo viene organizzato, come già avveniva in Batteux, sulla base della corrispondenza dei mezzi espressivi con i singoli sensi. Mentre i mezzi espressivi, e dunque anche i sensi di competenza, vengono integrati nel percorso antico-moderno previsto dalla filosofia della storia dell'arte. I due momenti sono tra loro congiunti come si diceva, e le arti figurative vengono assegnate tendenzialmente all'antico, mentre la musica e la pittura vengono attribuite al moderno. Entro questa articolazione si affaccia tuttavia una variabile importante, e un'eccezione significativa rappresentata dalla pittura. Quest'ultima è un'arte che, in quanto figurativa, dovrebbe appartenere all'antico, mentre, sulla base della consapevolezza acquisita circa il significato dei propri mezzi espressivi, viene ad appartenere al moderno.

Questa ambigua vicenda si apre con il dialogo *I dipinti* di August Wilhelm Schlegel e di sua moglie Karoline Michaelis comparso nel secondo fascicolo della rivista «Athenaeum», nel quale si annuncia il passaggio della pittura dal repertorio delle arti di competenza dell'antichità a quello moderno. Ciò avviene grazie alla capacità detenuta dal mezzo pittorico di svilupparsi su due dimensioni e di creare artificiosamente, attraverso queste due, la terza, quella della profondità. È una tesi che verrà ereditata da Hegel e giungerà infine sino ai nostri giorni. Sono in fondo prese di posizione che preludono, a grande distanza, alla polemica modernista contro il kitsch di Clemens Greenberg, in *Avanguardia e kitsch*, e all'apologia del «quadrato bianco», della purezza della superficie pittorica di Rosalind Krauss. Sulla base di questi presupposti la pittura viene molto per tempo consegnata a un destino museale che tutela la purezza dello spazio pittorico dall' "invasione" quasi barbarica delle installazioni a venire<sup>16</sup>.

Che il più riuscito esercizio della finzione, contenuto nell'idea di ridurre e integrare le tre dimensioni della realtà percepita nelle due della tela, per cui la totalità del mondo viene compendiata nella sola visione, compete all'arte mimetica per eccellenza è in fondo tutt'altro che casuale nel quadro che si è venuto delineando. Al contrario certifica che l'arte viene istituita come oggetto specifico di competenza quando la si consideri come finzione consapevole di sé. L'apparenza costituisce così l'icona contrastata dell'arte moderna, destinata a infrangersi sugli scogli di una realtà avversa e impermeabile ai sogni, secondo quanto testimonia, come una tragica sineddoche, il destino di Madame Bovary.

Non a caso, per altro, l'arte dell'Ottocento è alla ricerca, a partire dal

16. Cfr. C. Greenberg, *Avanguardia e kitsch*, in Idem, *L'avventura del modernismo*, Roma, Johan & Levi, 2011, antologia di scritti critici, tr. it. di G. Salvatore e L. Fassi; R. Krauss, *Under Blue Cup*, Cambridge MA-London, Mit Press, 2011 (tr. it. di E. Grazioli, *Sotto la tazza blu*, Milano, Bruno Mondadori, 2012).

romanticismo e poi nella seconda metà del diciannovesimo secolo, di un superamento di quell'astrazione che la fa essere debitrice del proprio mezzo, imboccando così un cammino che la conduce in direzione della sinestesia e dell'opera d'arte totale. Non è difficile individuare la via che, in questo modo, si avvia con il romanticismo tedesco, e con Novalis in particolare, per condurci sino alle avanguardie storiche. Quando Novalis, nella chiusa dello *Heinrich von Ofterdingen*, invoca l'idea di uno spirito divino che sia tutto in tutto, l'idea di un'opera d'arte che si identifichi con la natura stessa nel suo volto redento, non fa in fondo che rievocare la necessità fondamentale di una *ricostruzione attraverso l'arte* dell'esperienza sensibile. È una vera e propria utopia sinestetica quello che qui si sviluppa volta all'intensificazione dell'esperienza sensibile in direzione di un nuovo spazio percettivo dell'oggetto nel quale si delinea una più compiuta relazione oggettuale:

Non più distinti, Enrico e Matilde  
 Si confusero in un'unica immagine.  
 [...] Irrompe il mondo nuovo  
 E oscura la più viva luce di sole,  
 [...] E quanto, prima, era quotidiano  
 Appare nuovo e portentoso.  
 Uno in tutto, e tutto in uno,  
 L'effigie di Dio nell'erba e nelle pietre.  
 Lo spirito di Dio negli uomini e nelle bestie,  
 Questo si deve indurre nei nostri animi.  
 Più nessun ordine di tempo e di spazio,  
 Qui l'avvenire dentro al passato.  
 Il regno di Amore è fondato,  
 Favola comincia a filare.  
 [...] Tutte le cose devono penetrare l'una nell'altra,  
 l'una deve attraverso l'altra attecchire e maturare;  
 Ciascuna cosa in tutte le cose si figura,  
 [...] Il mondo diventa sogno, il sogno mondo<sup>17</sup>.

L'intensificazione percettiva diviene in questo quadro il risvolto del trasformarsi del mondo in immagine, verrebbe da dire nella più concreta e paradossale fra le immagini di sogno. Non sarebbe per altro difficile dimostrare come questo approdo della poetica di Novalis coincida con un lungo travaglio volto in direzione di un'universale sinestesia che costituisce lo sbocco dell'idea di analogia poetica promossa da Novalis. Questa estensione, intensificazione dell'esperienza sensibile diviene il cuore di un sogno sinestetico che, a partire dalla *Romantik*, pervade il panorama artistico. È in questo quadro di riferimenti che si sviluppa anche uno sguardo visionario

17. Novalis, *Hymnen an die Nacht / Heinrich von Ofterdingen*, München, Wilhelm Goldmann, 1964 (tr. it. di T. Landolfi, *Enrico di Ofterdingen*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 156-157).

come quello del giovane Nietzsche il quale, attraverso l'opera di Wagner, esalta la necessità profonda, che pervade l'arte moderna, di superare se stessa, di abdicare al proprio destino. È necessario infatti, agli occhi del Nietzsche della *Nascita della tragedia*, ristabilire l'unità profonda di parola e immagine, di parola e musica, riscoprire, attraverso la riabilitazione del dionisiaco, una sorta di generazione simbolica che investe tutti i sensi e l'uomo nella sua interezza. Annunziando questa verità mistica ed epoptica, Nietzsche afferma nella *Nascita della tragedia*:

Ora l'essenza della natura deve esprimersi simbolicamente; è necessario un nuovo mondo di simboli, e anzitutto l'intero simbolismo del corpo, non soltanto il simbolismo della bocca, del volto, della parola, ma anche la totale mimica della danza, che muove ritmicamente tutte le membra. In seguito crescono all'improvviso e impetuosamente le altre capacità simboliche, quelle della musica, come ritmica, dinamica e armonia. Per comprendere questo scatenamento totale di tutte le capacità simboliche, l'uomo deve essere già giunto a quel vertice di alienazione di sé che in quelle capacità vuole esprimersi simbolicamente<sup>18</sup>.

Nella prospettiva nietzschiana abbiamo dunque a che fare con una natura che si supera nell'arte, laddove l'arte costituisce un'integrazione della natura a un livello più alto. L'arte è rivolta a un superamento della percezione mutilata affidata ai singoli sensi che, nella loro autonomia, stabiliscono una relazione incoerente e manchevole con l'oggetto. La «redenzione della natura», della quale Nietzsche parla nella sua prima grande opera, non è in fondo altro che questa sua restituzione a una sinestesia che moltiplica il senso dell'oggetto sino all'*acmé* erotica la quale è totale comunicazione dei sensi fra loro. È quasi superfluo rammentare che l'itinerario che viene accennato, con tono magniloquente e incerto, dal giovane Nietzsche, un tono del quale egli stesso ebbe poi a rimproverarsi, si sviluppi compiutamente lungo un cammino che, attraverso l'avanguardia, ci conduce sino a oggi. È un ideale sinestetico che, del resto, non si annunzia solo nel romanticismo tedesco e nei suoi sviluppi, ma anche, e non senza significativi punti di contatto con la cultura tedesca, nella lirica di Baudelaire. Esso affiora nella prima poesia delle *Fleurs du mal* per condurci alle pretese totalizzanti dell'arte delle avanguardie storiche e, di qui, sino ai nostri giorni:

La Nature est un temple où de vivants piliers  
Laisent parfois sortir de confuses paroles;  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.

18. F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in Idem, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Berlin, Walter De Gruyter, 1972, vol. III, t. 1 (tr. it. di S. Giametta, *La nascita della tragedia*, in Idem, *Opere*, Milano, Adelphi, 1972, vol. III, t. 1, p. 30).

Non è difficile cogliere perché, sulla base di queste premesse, le poetica dell'avanguardia si configuri come una sorta di insurrezione contro l'estetica. Esemplari, in quest'ottica, anche per i suoi toni infuocati e per lo stile veemente e assertivo, sono gli scritti futuristi, e in particolare i vari Manifesti. È una potente dichiarazione di guerra a ogni ideale estetico del passato, ed è in fondo un balzo fuori dall'estetica quello che si annunzia in Marinetti. Esso si accompagna all'idea che la nuova bellezza moderna sia foriera di un'intensificazione "meccanica" dell'esperienza sensibile. Scrive Marinetti a proposito dell'artista auratico che si profila all'orizzonte:

Egli comincerà col distruggere brutalmente la sintassi nel parlare. Non perderà tempo a costruire i periodi. S'infischierà della punteggiatura e dell'aggettivazione. Disprezzerà cesellature e sfumature di linguaggio, e in fretta vi getterà affannosamente nei nervi le sue sensazioni visive, auditive, olfattive, secondo la loro corrente incalzante. L'irruenza del vapore-emozione farà saltare il tubo del periodo, le valvole della punteggiatura e i bulloni regolari dell'aggettivazione. Manate di parole essenziali senza alcun ordine convenzionale. Unica preoccupazione del narratore rendere tutte le vibrazioni del suo io.[...] E per dare il valore esatto e le proporzioni della vita che ha vissuta, lancerà delle immense reti di analogia sul mondo.[...] Corrono infatti, tra il pubblico e il poeta, i rapporti stessi che esistono tra vecchi amici. Questi possono spiegarsi con una mezza parola, un'occhiata. Ecco perché l'immaginazione del poeta deve allacciare fra loro le cose lontane *senza fili conduttori*, per mezzo di parole essenziali *in libertà*<sup>19</sup>.

L'intensificazione dell'esperienza artistica si accompagna per altro a un movimento che conduce dall'alto verso il basso, dalla vertigine in ascesa dell'ideale, agli abissi della realtà. Nell'interpretare e promuovere questa discesa Tristan Tzara, nel primo *Manifesto dada*, invoca una ribellione contro l'«atteggiamento etico-estetico dello spirito»: «Abbasso l'atteggiamento etico-estetico dello spirito! Abbasso le astrazioni anemiche dell'espressionismo! E le teorie riformatrici del mondo dei letterati dalle teste vuote! Noi siamo per il dadaismo nelle parole e nelle immagini e per il divenire dadaistico del mondo. Essere contro questo manifesto significa essere dadaista»<sup>20</sup>.

Si schiude così il cammino indirizzato a un'aperta dichiarazione di guerra dell'arte nei confronti della filosofia. Essa si affianca al vertiginoso discendere dell'arte dai cieli dell'ideale verso il mondo quotidiano. È una dichiarazione di guerra che si esplicita nella maniera più lucida nel volume di Joseph Kosuth, *L'arte contro la filosofia*. Qui Kosuth dichiara molto

19. F.T. Marinetti, *Distruzione della sintassi / Immaginazione senza fili / Parole in libertà* / 11 maggio 1913, in Idem, *Teoria e invenzione futurista*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 70-71.

20. T. Tzara, *Manifeste dada* (1916), in H. Richter, *Dada. Kunst und Antikunst*, Köln, DuMont Schauberg, 1964 (tr. it. di M. L. Fama Pampaloni, *DADA: Arte e Antiarte*, Milano, Mazzotta, 1966, p. 132).

recisamente: «Le considerazioni estetiche sono in realtà *sempre* estranee alla funzione o ‘ragion d’essere’ di un oggetto»<sup>21</sup>.

Qualche pagina oltre, citando implicitamente ma in maniera molto evidente le *Lezioni di estetica* hegeliane, Kosuth sostiene la «vitalità dell’arte» che risponde oggi a quelli che hegelianamente vengono definiti i «bisogni spirituali dell’uomo»:

Qui si basa, secondo me, la vitalità dell’arte. In un’età in cui la filosofia tradizionale è irrealista a causa delle sue supposizioni, la capacità di esistenza dell’arte dipenderà non solo dal suo *non* fornire un servizio — come intrattenimento, esperienza visiva o altra e decorazione: qualcosa di facilmente sostituibile dalla cultura kitsch e dalla tecnologia — ma piuttosto dal suo rimanere vitale *non* assumendo una posizione filosofica; difatti, è implicita nel carattere unico dell’arte la sua capacità di restare al di fuori dei giudizi filosofici. In questo contesto, dunque, l’arte presenta delle somiglianze con la logica, la matematica, nonché con la scienza. Ma, mentre le altre discipline sono utili, l’arte non lo è. L’arte, invero, esiste per se stessa.

In questo periodo dell’umanità, dopo la filosofia e dopo la religione, l’arte può probabilmente essere una disciplina che soddisfa quanto un’altra epoca ha chiamato i ‘bisogni spirituali dell’uomo’. O, altrimenti detto, potrebbe essere che anche l’arte tratti lo stato delle cose ‘al di là della fisica’, laddove la filosofia aveva dovuto fare delle asserzioni. La forza dell’arte è che persino la frase precedente è un’asserzione e non può essere verificata dall’arte. L’unica rivendicazione dell’arte è l’arte. L’arte è la definizione dell’arte<sup>22</sup>.

Questa discesa dell’arte verso la realtà avrà nel *ready-made* di Duchamp una sorta di punto di approdo, mentre troverà nella pop art lo spunto per lo sviluppo di una nuova iconicità del mondo contemporaneo. È uno statuto simbolico che evoca lo scambio simbiotico tra l’arte e il mondo proposto dal concetto di classico. Se fosse vero — come si è tentato di proporre in altre sedi<sup>23</sup> — che si prospetta così la chance di una nuova “classicità tecnologica” nella quale i simboli del mondo tardo-moderno e quelli dell’arte verrebbero a coincidere, la suggestione risulterebbe potente. Nelle icone tardo-moderne di Warhol si profilano indubbiamente i lineamenti di una nuova mitologia, laica e secolarizzata, nella quale l’arte individua la propria più autentica vocazione. È una mitologia che sembra annunciare una sorta di rivolta dell’arte contro la filosofia.

È inutile dire che la questione solleva notevolissimi problemi che si coagulano intorno alla formula di Guy Debord, della «società dello spettacolo», formula felice e denuncia insieme di una de-realizzazione del mondo che

21. J. Kosuth, *L’arte dopo la filosofia. Il significato dell’arte concettuale*, Genova, Costa & Nolan, 1989, p. 23.

22. Ivi, pp. 31–32

23. Cfr. F. Vercellone, *Oltre la bellezza*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 177–185.

tenderebbe, dando seguito alla profezia di Martin Heidegger, a trasformarsi nella propria immagine<sup>24</sup>.

Se, secondo quanto ha mostrato Hans Belting<sup>25</sup>, l'arte del secondo Novecento tende a fornire una potente denuncia della scomparsa del corpo nell'esperienza quotidiana la quale, a sua volta, si riverbera in quella artistica, è per altro verso vero che proprio quello che rappresenta il pericolo, per riprendere i due versi di Hölderlin che si ripetono uguali in tutte e quattro le versioni di *Patmos*, è anche motivo di salvezza<sup>26</sup>.

Il risolversi del mondo nella propria immagine propone infatti una quantità di questioni di portata diversa, estetiche ed etico-politiche. È molto interessante rilevare per esempio, a questo proposito, come una questione prettamente ontologica, concernente l'idea, molto discutibile, che l'immagine sia una forma di irrealtà, venga poi a coinvolgere piani ben più concreti, e passibili di quelle che si potrebbero definire conseguenze pratiche di rilievo. Non c'è dubbio che sia una valutazione negativa di un certo mondo quella che viene prospettandosi nell'idea dell'immagine quale irrealtà. Proprio qui, per altro verso, a proposito di una questione prettamente ontologica, si gioca una partita di primissimo piano concernente lo sviluppo dei nostri orizzonti culturali e dei nostri stessi modelli di vita.

Si stabilisce sulla base dell'equazione precedente una sorta di sequenza sospetta che assimila immediatamente la realtà al bene, l'immagine all'irrealtà e dunque al male. È ben evidente che è questo presupposto, per molti versi inconscio, quello che va rimosso. Perché mai dovremmo attenerci a questi presupposti inconfessati e, per altro, troppo palesi? L'idea che l'immagine costituisca una forma di de-realizzazione è in fondo figlia, lo si è visto precedentemente, di quel processo di razionalizzazione che ha messo capo all'estetica.

### 3. Mitridatizzazione dell'immagine

Non è detto tuttavia che l'immagine stessa non possa costituire un rimedio ai mali che le vengono imputati. Mi riferisco qui all'arte virtuale e ai nuovi media i quali, per un verso, sembrano proseguire il cammino verso

24. Cfr. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in Idem, *Gesamtausgabe*, Frankfurt a. M., Klostermann, 1977, vol. V (tr. it. di P. Chiodi, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Idem, *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 71-191).

25. Cfr. H. Belting, *Bild-Anthropologie*, München, Fink, 2011<sup>4</sup>, pp. 87ss.

26. Cfr. Hölderlin, *Gedichte*, Stuttgart, Reclam, 2000 (tr. it. di L. Reitani, *Tutte le liriche*, edizione tradotta e commentata e revisione del testo critico tedesco a cura di Milano, Mondadori, 2001, pp. 315-316/; 1177-1178; 1189-1190; 1195-1196: «Ma dove è il pericolo, cresce/ Anche ciò che dà salvezza»).

la de-realizzazione mentre, per altro verso, sembrano essi stessi introdurre significative modificazioni dell'esperienza estetica laddove quest'ultima viene orientata in direzione di un più compiuto rapporto con il corpo e con la complessità del sentire. L'esperienza di de-realizzazione, che si coagula intorno all'immagine, e che viene convogliata come modello dell'esperienza estetica, deriva, a ben vedere, da quell'idea di razionalità figlia del disincanto del mondo sulla quale ci si è sopra soffermati. Ma va rilevato, in questo contesto, che all'immagine estetica, la quale produce un'esperienza a distanza dell'opera d'arte, sembra oggi sostituirsi un'immagine interattiva che ammette una relazione nei suoi confronti meno astratta e passiva. È ben evidente che questo produce anche la necessità, che qui non è possibile soddisfare, di una revisione profonda del concetto di immagine e della sua ontologia.

Come anche altrove si è tentato di mostrare, l'arte virtuale, si pensi per esempio a un artista come Karl Sims, tende molto spesso a produrre una relazione interattiva con l'osservatore. Nelle opere di Sims, la cui esperienza utilizzo qui in chiave di sineddoche, indicando un itinerario in cui la parte vorrebbe alludere al tutto, si assiste e viene resa possibile un'interazione tra l'uomo e l'ambiente virtuale che produce conseguenze molto significative. Per esempio un'opera come *Primordial Dance* vuole ripensare questo rapporto nelle sue conseguenze per l'evoluzione. Abbiamo qui a che fare non con l'evoluzione di esseri naturali, ma con quella di esseri artificiali. Questo rinvia a un'intima e inestricabile continuità tra natura e artificio, tra *bios* e tecnica che costituisce uno dei motivi-guida della ricerca artistica di Sims. L'interazione con l'ambiente virtuale produce un'esperienza narrativa, carica di eventi. E si tratta di un'esperienza di comunicazione tra interno ed esterno, di «immersione», per riprendere la terminologia e la definizione di Oliver Grau<sup>27</sup>, che produce storie diverse e variegate, laddove il paesaggio che viene via via a proporsi dipende dall'interazione con lo spettatore. Abbiamo così a che fare con un'esperienza narrativa che deriva dall'integrazione epica del soggetto creatore con l'opera d'arte. Il narratore è anche protagonista della propria vicenda, è parte del mondo dell'opera. I fattori della narrazione, se non vogliamo chiamarli personaggi, sono elementi che possono essere attraversati da una molteplicità di combinazioni possibili, come sempre accade con i personaggi mitologici da Zeus a Indiana Jones. Nessuno di loro, per quanto dotato di caratteristiche precise, è invece dotato di profondità psicologica. Questi personaggi sono assolutamente astratti o simbolici, pure funzioni dell'azione che li attraversa, come avveniva in fondo nel caso degli dèi o degli eroi omerici che apparivano ovviamente immutabili nelle loro prerogative per tutto il corso dell'azione.

È come se avessimo a che fare con opere che tendono a creare mon-

27. Cfr. O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge MA-London, Mit Press, 2006.

di-ambiente nuovi. E a ricostruire una sorta di esperienza integrata degli oggetti, non più analiticamente, astrattamente suddivisa secondo i sensi di pertinenza. Si potrebbe intendere dunque il mezzo virtuale come un modello di ricostruzione dell'oggetto e della sua esperienza sensibile, dopo la sua frammentazione. L'immagine non costituisce più, in quest'ottica, semplicemente una perdita di mondo. È quanto ci testimonia per esempio il *Museo delle pure forme* progettato alla Scuola Superiore Sant'Anna di Pisa da Massimo Bergamasco e dall'*équipe* che lavora con lui. Nel caso del *Museo delle pure forme* è molto evidente l'intenzione di fornire un'integrazione dell'esperienza sensibile che avviene proprio attraverso, e non nonostante, l'immagine. Il *Museo delle pure forme* è un'esperienza che moltiplica i percorsi museali in uno stesso spazio virtuale consentendoci di visitare al tempo stesso musei diversi, rinnovando così i loro percorsi sapientemente assemblati. Non soltanto, ma consentendoci anche di rinnovare il rapporto con l'opera d'arte, con la scultura in particolare, la quale, in questo contesto, può essere per esempio anche fruita con il tatto, al contrario, ovviamente di quanto non avvenga o di quanto sia consentito nei musei veri e propri. In questa chiave l'immagine si profila come una possibile integrazione e arricchimento dell'esperienza sensibile. L'esperienza sensibile viene paradossalmente innalzata nel suo riferirsi alla *realtà* dell'immagine invece che alla realtà sensibile. Si tratta indubbiamente di una chance importante che il mondo dell'immagine sembra volerci offrire in direzione di una ricostruzione dell'esperienza dopo la sua de-realizzazione ad opera del processo razionalistico del disincanto illuminato del mondo. È un percorso che ci conduce direttamente a proporci il problema della razionalità dell'immagine connessa ai suoi media e alle sue funzioni comunicative. Il processo di integrazione realizzato dall'immagine virtuale sembra proporsi in quest'ottica come una sorta di lavoro terapeutico di una ragione rinnovata nell'immagine (e non contro di essa), che mette capo a una rappresentazione sin-estetica del proprio oggetto.

Tutto questo ci invita a riflettere sull'ontologia dell'immagine, ma anche a un ampliamento del territorio di pertinenza delle arti, che consentirebbe per esempio l'ammissione della cucina al loro interno<sup>28</sup>. E probabilmente tutto questo potrebbe indurci anche a riflettere su nuove strategie nei confronti dell'immagine che possano condurci in direzione di un meditato "re-incantamento del mondo".

*federico.vercellone@unito.it*

28. Cfr. N. Perullo, *La cucina è arte? Filosofia della passione culinaria*, Roma, Carocci, 2013.