

Stefano Velotti

Dare l'esempio. Cosa è cambiato nell'estetica degli ultimi trent'anni?

1. Il contingente e l'esemplare

Cosa è cambiato nella riflessione estetica negli ultimi trent'anni? A questa domanda posta da *Studi di estetica* verrebbe da rispondere di primo acchito: tutto, o quasi, a più riprese. È cambiato il mondo e siamo certamente cambiati noi stessi. Difficile, poi, distinguere il mutamento delle proprie prospettive (maggiore, nel tempo, la decantazione o il disincanto, la dispersione o la concentrazione, la lucidità o la confusione?) dal mutamento degli studi estetici e delle condizioni culturali e materiali "oggettive" o intersoggettive (i sistemi di trasmissione del sapere e il sistema dell'arte, l'economia e le nuove tecnologie, la politica, i conflitti nazionali e globali e il senso comune) in cui il primo mutamento ha avuto luogo. Una medesima profondità di campo può offrire infatti una scena diversa per chi vi è incluso come attore (non importa se centrale o marginale) e per chi, se non altro per ragioni anagrafiche, vi è in parte escluso. Per quanto mi riguarda, risalire a trent'anni fa è riandare all'anno della mia laurea in estetica con Emilio Garroni. Così che, soggettivamente, la domanda sui mutamenti dell'estetica mi si presenta quasi come un invito a fare i conti con ciò che da lui abbiamo ereditato e con la mia intera attività di ricerca dal momento della laurea a oggi: un invito che non raccoglierò, naturalmente, cercando piuttosto di trovare una distanza adeguata per valutare quel che mi ha coinvolto, certo, personalmente, ma che credo abbia avuto e abbia

tutt'ora una rilevanza pubblica. Ereditare è ciò che ci capita in sorte e che insieme ci è dato come compito: ed è da questa circostanza che devo necessariamente partire.

Nel 1986, Garroni pubblicava con Laterza un libro importante, *Senso e paradosso*, il cui sottotitolo programmatico era destinato ad avere grande risonanza e ampie dichiarazioni di consenso, almeno in Italia: *L'estetica, filosofia non speciale*. Il terreno più proprio dell'estetica sarebbe il problema del senso dell'esperienza in genere colto nel suo nesso paradossale con le contingenze concrete e determinate (e certamente non solo quelle cosiddette "artistiche"). In questa prospettiva, qualsiasi contingenza, in linea di principio, può legittimamente innestare una riflessione (estetico-)filosofica, il cui tasso di "esteticità", per così dire, sarà determinato dal grado in cui riuscirà a stabilire un nesso reciprocamente illuminante tra quelle contingenze (più o meno serie o rilevanti nella vita di una società) e le condizioni di senso dell'esperienza in genere (anche quando, naturalmente, le contingenze si rivelano insensate, assurde, frammentarie o contraddittorie). Il punto qualificante di questa proposta non era tanto quello di mostrare la fatuità degli ordinamenti disciplinari della filosofia, e in particolare delle cosiddette "filosofie dell'arte" (imperanti in area analitica, ma non solo), quanto di indicare a quali condizioni si possa assolvere il compito filosofico della *comprensione*, in quanto distinto da un semplice intendere i significati determinati di questo o di quello e da un'acquisizione vera e propria di conoscenze teoriche o empiriche.

A due anni di distanza, nel 1988, Garroni precisava e approfondiva la portata e i rischi del nesso paradossale tra senso e significati, tra condizioni di senso dell'esperienza e le esperienze determinate e contingenti, chiedendosi: la filosofia, l'estetica come "filosofia non speciale",

in quanto mira a far emergere attraverso sensi e significati storici una *qualche* condizione universale e necessaria, non tenderà [...] a considerare quei contenuti più come *veicoli di comprensione* che non come un *sapere da prendere "sul serio"*, anzi come *"detriti" di cui non ci si può liberare, sì, in linea di principio, ma, in quanto "sottoprodotti" pur inevitabili, non "utilizzabili" al pari del "prodotto principale"?* (Garroni 1992: 266)

Con il rischio, dunque, che mediante un ricomprendere ogni cosa in un orizzonte di senso si rendesse tutto indistintamente insensato. Dare sensatezza alle cose sarebbe insieme sottrargliela? Garroni concludeva nell'unico modo possibile, cioè domandandosi se il senso non fosse che questo stesso rischio, "questo non poter non dare sensatezza e questo non poter non toglierla" (Garroni 1992: 269), ritrovando così in un "dover-essere sensato" la congiunzione tra "le radici estetiche del senso e le radici etiche del dover-essere" (Garroni 1992: 270).

Se guardiamo per un momento fuori dei referenti più usuali dell'estetica – proprio in quanto "filosofia non speciale" – è forse possibile arrischiare su questa base una ricomprensione complementare di due libri che sarebbero apparsi di lì a poco, segnando il dibattito culturale degli anni Novanta, e che, evitando "il rischio del senso" evocato da Garroni, sembravano cadere in due opposti dogmatismi ben altrimenti rischiosi: *La fine della storia* di Francis Fukuyama (1992) e *Lo scontro delle civiltà* di Samuel Huntington (1996) possono essere visti, sul piano politico-culturale, come l'ipostatizzazione dei poli del paradosso che Garroni, su un piano teorico, teneva indissolubilmente insieme. Da un lato (Fukuyama), il senso (della storia) perdeva (illusoriamente) la sua indeterminatezza e il suo "dover essere" e si faceva "superconcetto", significato elevato alla dignità di senso, significato supremo e trionfante, quello della "democrazia

liberale”, tradendo così l’indeterminatezza e il carattere di “dover-essere” sempre incompiuto della condizione di senso, ma relegando al tempo stesso (nella sua veste, per così dire, di condizione di senso) nella “non serietà” o provvisorietà i significati determinati, le differenze culturali. Dall’altro (Huntington), le differenze culturali, i significati determinati venivano assunti come quegli assoluti intorno a cui si sarebbero distribuite alleanze e conflitti, “dati” sottratti a ogni tentativo di uno “sguardo-attraverso” (il *durchschau*en di Wittgenstein, ripreso da Garroni), refrattari a ogni sforzo di “risalirli” dall’interno, di comprenderli nelle loro condizioni di senso. In questo caso, non solo ciascuna “civiltà”, nella sua chiusura ermetica, si prenderebbe molto sul serio, ma conferirebbe alle altre tutta la “serietà” di una differenza irriducibilmente altra e incomprensibile (*the clash of civilizations*, appunto). Entrambe le prospettive erano non-critiche, vale a dire che non si ponevano il problema delle loro proprie condizioni di senso: la prima non riconosceva la particolarità e la contingenza del proprio punto di vista, trasformato nella stabile conquista del senso universale della storia; la seconda non spiegava come fosse possibile prendere in considerazione, dall’interno della propria cultura particolare, culture diverse (considerandole culture o civiltà, e non inintelligibili deliri), se queste sono poi fatalmente destinate a non comprendersi ma solo a confliggere. Le alternative alla prospettiva critica del “dover-essere del senso” sembrano essere in ogni caso ricadute dogmatiche, “metafisiche”, addirittura fondamentaliste, sia che si presentino sotto forma di *soft power* (solitamente pronto a perdere ogni *softness* alla bisogna) sia che si mettano in scena nella loro più plateale brutalità.

Da questi scenari, apparentemente lontani dalla domanda da cui siamo partiti (“cosa è cambiato negli studi di estetica negli ultimi trent’anni?”), è facile capire perché di primo acchito verrebbe da ri-

spondere “tutto”, se è vero, come è vero, che anche l'estetica vive e si trasforma intrecciandosi alle contingenze storiche. Ma sostenere che è cambiato “tutto”, senza aggiungere subito un “quasi”, non avrebbe letteralmente senso almeno perché, senza alcuna permanenza, non sarebbe neppure possibile individuare dei cambiamenti. Il “quasi” riguarda ciò che necessariamente non è cambiato, e che non è riducibile alle contingenze – per quanto incisive possano essere – ma è piuttosto una struttura ontologica, o antropologico-trascedentale, qualcosa che ci riguarda come specie, e che naturalmente ha tempi immensamente più lunghi dei mutamenti storico-culturali; o, se si è riluttanti a usare il termine spesso equivocato di “trascedentale”, diciamo allora che ciò che non può senz'altro uscire di scena è la possibilità di costruire certi problemi che non sono affrontabili con strategie pragmatiche di *problem-solving*, né sono oggetto di vere e proprie conoscenze teorico-empiriche. Le nostre forme di vita, per quanto profondamente mutabili, sono questo intreccio di permanenze e cambiamenti, di svolte e di ripetizioni, dei diversi modi in cui mettiamo al lavoro dei meccanismi di comprensione del mondo che la filosofia tenta al tempo stesso, e da sempre, di portare in luce. E lo fa, quando ci riesce, a partire dalle contingenze storiche e dall'esperienza che ne abbiamo, restandoci comunque dentro e insieme distanziandosene dall'interno.

Come si vede, ancora un pensiero, di origine kantiana, caro a Garroni (ma, ovviamente, non solo), strettamente legato all'idea che “gli oggetti” contingenti – di breve o di lunga durata – della riflessione filosofica siano tali in quanto *esemplari*¹: qualcosa di singolare, di

¹ “L'espressione ‘esempio’ aveva tutti i requisiti per essere destinata a mutare profondamente l'orientamento generale della filosofia critica” (Garroni, 1992: 142, corsivo nel testo). Tra gli autori che hanno messo al centro della loro ricerca, in

storico, di irripetibile – da prendere sul serio – che tuttavia, costituito come esempio e “risalito” dal suo interno e nelle sue condizioni di possibilità e di sensatezza, riesce a illuminare un’intera forma di vita. Molte parole-chiave che sono circolate in questi anni in ambito filosofico sono “esempi” di questo tipo: non, cioè, “casi” che sono membri di una classe previamente e surrettiziamente stabilita da un pensiero classificatorio, ma “casi” di una classe che non esiste, “esempi” di un senso normativo che non è già dato, di norme che sono da trovare senza mai potersi però svincolare dal contesto concreto e contingente in cui si esibiscono e da cui emergono. Tra questi “esempi” potremmo annoverare parole-chiave che vengono dalle esperienze e dagli interessi più diversi, ciascuna dotata di tentativi di autolegittimazione che fanno ricorso a tradizioni di pensiero apparentemente o realmente eterogenee: Foucault, per esempio, non ha fatto altro che proporre “esempi” (dall’esame del *panopticon* a quei comportamenti che mettono capo alla “cura di sé” o alla “parresia”); a una “logica” (meglio sarebbe dire a “un’estetica”) dell’esemplarità dobbiamo probabilmente parole-chiave disparate ma ampiamente circolanti in ambito filosofico, come quella di “spettacolo” (Debord) o di “sublime isterico” (Jameson), di “stato di eccezione” (Agamben) o di “rischio” (Beck), e forse tante altre nozioni – tratte da immagini, eventi, opere – che non portano il marchio di un autore in particolare, o la cui esemplarità riguarda certi livelli dell’esperienza umana che non possono avere pretese “storico-epocali”, ma la cui esemplarità è riconosciuta da molti e che sollecita riflessioni ripetute da angolazioni diverse.

modi diversi, l’esemplarità, in questo senso kantiano, vorrei ricordare Hannah Arendt (1982), Agamben (2008: 11-34), Ferrara (2009).

2. *Equivoci*

Se questa, nelle sue linee generali, era la direzione indicata all'estetica come "filosofia non speciale", quali destini effettivi ha subito quel programma filosofico in questi ultimi trent'anni? Non si tratta, naturalmente, di misurare l'impatto reale di quella proposta (la reale diffusione del libro), ma di fare qualche analisi e confronto di principio, dato che, come si dice, partecipiamo in larga misura a una stessa "conversazione" globale.

Per cominciare, occorre sgombrare il campo da alcuni equivoci, cominciando dalla nostra realtà nazionale. Da un lato, infatti, l'idea che l'estetica, come "filosofia non speciale", possa legittimamente avere come referente qualsiasi contingenza può (perversamente) essere intesa proprio come una legittimazione di ogni filosofia speciale: in questi anni, sullo sfondo delle settorializzazioni accademiche tradizionali – sancite istituzionalmente e giuridicamente da Settori Scientifico Disciplinari (SSD) ben delimitati dal Ministero – sono fiorite innumerevoli "filosofie di...", in gran parte per ragioni di mercato editoriale: non solo, per l'estetica, di ciascuna delle arti tradizionalmente incluse nel moderno "sistema delle arti"², ma anche del vino e del cibo, dell'eros e del paesaggio, dei nuovi *media* e del *design*, o di certe emozioni o stati d'animo o atteggiamenti sociali (della paura, della fiducia, del prestigio...). Niente di male, salvo, talvolta, la fatuità e la non esemplarità dei temi trattati, o invece la pretesa implicita o esplicita – modellata su quella delle scienze e dei sa-

² Nella collana "Lessico dell'estetica" curata da Remo Bodei per il Mulino, per esempio, troviamo pittura, architettura, letteratura, musica, a cui si aggiunge il cinema, ma non la fotografia, né però l'arte dei giardini, mentre più tardi viene inclusa una "estetica degli oggetti".

peri teorico-empirici veri e propri – che esistano tante “filosofie” quante sono i fenomeni o le classi di fenomeni possibili.

Garroni intendeva qualcosa di diverso: una riflessione filosofica può eleggere come propri referenti privilegiati tutti i fenomeni di questo mondo, purché non spacci questi referenti occasionali (per quanto possano essere impegnativi, importanti, esemplari, sintomatici) per i suoi veri e propri oggetti epistemici, come se tra la filosofia del vino e quella dei giardini passasse la stessa differenza che c'è tra la fisica dello stato solido e la fisica nucleare, o tra l'enologia e la botanica. Se c'è un “oggetto” della filosofia, secondo Garroni, questo è il senso dell'esperienza umana, ed è proprio il senso (senso-sentimento, senso-sensatezza) che esige una componente estetica in ogni riflessione filosofica, quali che siano i suoi referenti esemplari (di carattere prevalentemente morale o religioso, politico o tecnico, artistico o sociale), e che gli impedisce di produrre vere e proprie conoscenze, suscettibili, per esempio, di smentite empiriche, ma che mira piuttosto a produrre una comprensione dotata di una pretesa di validità intersoggettiva.

D'altro lato, “l'estetica come filosofia non speciale” è stata intesa, richiamandosi grosso modo a Baumgarten, come un'indagine che avrebbe quale proprio oggetto epistemico lo studio della sensibilità umana (in senso ristretto, come teoria della percezione – in quanto distinta dalla conoscenza concettuale), o dell'evoluzione delle “facoltà” sensibili-immaginative a livello ontogenetico o filogenetico, nell'ambito del paradigma evolucionistico o cognitivistico, in direzione di una tendenziale “naturalizzazione”, oppure, ancora, come un allargamento a tutti i fenomeni irriducibilmente “sensibili”, che siano le “atmosfera” o le immagini, nel senso più ampio del termine.

Chi ha lavorato nell'ambito dell'estetica in questi ultimi decenni ha attraversato o è stato lambito da tutte queste suggestioni e linee

di ricerca, e altre ancora, con diversi gradi di adesione e di impegno, e io stesso devo fare uno sforzo immaginativo per tornare indietro agli anni Ottanta o ai primi anni Novanta, quando in Italia (e sul "Continente") l'estetica analitica, per esempio, era ignota ai più, quando la teoria dell'evoluzione, la paleontologia, la paleontologia, l'etologia, le scienze cognitive e il prefisso neuro- sembravano, a molti, elementi marginali per uno studioso di estetica, come d'altronde le nuove tecnologie e i nuovi *media* (basta che ciascuno di noi misuri la distanza enorme, e l'arco di tempo ridottissimo, che separa il momento in cui ha spedito il primo sms, o la prima *e-mail*, magari con un rumoroso e avveniristico *modem* analogico da 1200 bit/s, e "l'ecosistema" mediatico-informazionale dei nostri giorni, con tutte le trasformazioni sul piano del lavoro, dell'economia, della socialità, del controllo sociale, e della percezione del mondo, del tempo e dello spazio che ciò ha comportato).

Oggi tutte queste suggestioni, queste aree di ricerca, sembrano essere entrate a far parte definitivamente della costellazione dell'estetica. Che sia un bene o un male, non lo si può dire in linea generale, ma solo esaminando di volta in volta i singoli risultati. Non penso certo che l'estetica si debba o si possa sottrarre alle domande che vengono dal presente come se si muovesse in una sfera sottratta al tempo e alla contingenza. Un'estetica come disciplina monolitica e con incontrollate pretese universalistiche, tutta dedita all'arte "alta" e alla purezza del disinteresse, è una caricatura di una disciplina che forse non è mai esistita, se non in alcuni pessimi manuali di estetica o di anti-estetica. Penso però che l'estetica non debba schiacciarsi né sulle discipline emergenti (per esempio, sull'onda della promessa o dell'imperativo di "naturalizzare" ogni cosa), né su tematiche o modalità argomentative dettate da egemonie linguistiche, culturali ed economiche, né mimetizzarsi da altro per adeguarsi

a un modello culturale dominante che pretende che ogni sforzo intellettuale o di comprensione dell'esperienza abbia come metro di giudizio supremo una verifica di competenze pragmatiche, un ritorno economico-commerciale, una professionalizzazione spendibile, un riscontro immediato in termini di produttività o di efficienza.

3. *L'estetica e il tessuto classificatorio del senso comune egemone: arte, immagini e visual studies*

La domanda sui mutamenti avvenuti nell'ambito dell'estetica non riguarda tanto, però, nella prospettiva che propongo, i mutamenti dovuti agli apporti da altre tradizioni o da altre discipline, l'allargamento dei campi di indagine, le urgenze del presente, la diversa complessità del mondo in cui abbiamo vissuto e in cui viviamo. Mi chiedo, invece, se la somma di questi cambiamenti si accompagni o meno a un rapporto diverso con il mondo: se il modello stesso della comprensione dell'estetica, come "filosofia non speciale", sia mutato; se oggi sia ancora ragionevolmente proponibile quel circolo paradossale della comprensione, indicato da Garroni, o se si vada esaurendo sotto i colpi dei mutamenti delle nostre forme di vita, forsennatamente accelerati e "ottimizzati", e dunque tendenti a schiacciarsi su una quotidianità irriflessa, più subita che agita. Una quotidianità che sembra ammettere abilità pragmatiche, conoscenze certe e dimostrabili, oppure la chiacchiera e lo sfogo umorale, ma che sembra aver delegittimato, compresso ed eroso ogni ambito di *discussione* pubblica.

Le tendenze appena ricordate (la messa sul mercato di "filosofie speciali" *prêt-à-porter*, la fascinazione proveniente da altri campi di ricerca, la crescente egemonia anglo-americana, ma anche il persistente arroccamento dell'estetica analitica, che tenta ancora di uscire dalla sua marginalità accademica tecnicizzandosi e "professiona-

lizzandosi”) sono pur sempre convulsioni interne, più o meno, alla tradizione estetica come si è sviluppata dal Settecento ai nostri giorni. Ma quest’intera tradizione è stata, negli ultimi trent’anni, anche il bersaglio di critiche globali: dall’“antiestetica” annunciata negli anni Ottanta in un noto libro curato da Hal Foster (1983) a quella galassia di studi che si sono chiamati di volta in volta *visual studies* o *visual culture studies*, che rivendicano uno statuto “post-disciplinare” e “post-epistemologico”. Alla diffidenza verso l’estetica, si è accompagnata una diffidenza verso “l’arte”, intesa per lo più come arte “alta” o istituzionalmente riconosciuta, che però è andata di pari passo con l’enorme crescita di visibilità e di mercato che le arti “visive” contemporanee hanno conosciuto negli ultimi vent’anni.

Anche in questo caso, naturalmente, andrebbero valutati e differenziati non solo i singoli indirizzi (è evidente, per esempio, che tra la *Bildwissenschaft* di area tedesca e le varie “svolte” – *iconic turn*, *pictorial turn* etc. – legate all’emergere dei *visual studies* in area anglo-americana ci sono spesso profonde differenze), ma soprattutto i singoli contributi.

Penso, tuttavia, che questi atteggiamenti di dichiarata “apertura post-disciplinare” siano non solo, come è evidente, parassitari rispetto a una vischiosa e risaputa visione classificatoria del mondo, dove ogni cosa ha il suo “posto naturale” o scontato e i suoi “ovvi” confini, ma che, a dispetto delle intenzioni dichiarate, la confermino e la nutrano. Da questo punto di vista, credo esista una stretta complementarità tra l’isolamento accademico un po’ sdegnoso dell’estetica analitica – che solitamente non ammette nel suo recinto le questioni che appassionano i cultori di *cultural* e *visual studies*, legate alla politica, ai generi, al postcolonialismo, allo sguardo, al desiderio etc. – e gli stessi *visual studies*. Basti pensare ai decenni persi dall’estetica analitica in tentativi, – tediosi, inutili, impossibili – di for-

mulare una definizione di arte, per di più di carattere “descrittivo” (cfr. Velotti 2013: 131-40). Così da assicurarsi un proprio oggetto epistemico rispettabile e riconoscibile, e potersi presentare come una vera e propria “filosofia dell’arte”. Nel campo dei *visual studies*, che per lo più restituiscono all’estetica analitica la cortesia ignorandone i contributi, una conoscenza per sentito dire di queste ricerche “analitiche” è sufficiente a confermare un atteggiamento contrario e simmetrico: non definiamo l’arte, non definiamo niente (siamo post-epistemologici), ma ci apriamo a tutto il campo del visibile (siamo post-disciplinari), che d’altronde è qualcosa di evidente e a tutti comprensibile (siamo anti-elitari) nei suoi sconfinati confini (non è la nostra, dopo tutto, la civiltà delle immagini?).

Ancora, dunque, un pensiero classificatorio, che forse non è attribuibile a nessuno in particolare, ma è ampiamente diffuso nel senso comune più ottuso: da un lato ci sarebbe l’arte (con i suoi recinti istituzionali – gallerie, musei, manuali storici, prezzi, riti sociali, biennali, fiere – e con le sue nozioni desuete e sospette, complici dell’estetica – originalità, genio, critica, valore, gusto, giudizio), dall’altro ci sarebbe invece il vasto mondo variopinto delle immagini che chiedono di essere interrogate, decifrate, interpretate nei loro significati storici, politici, sociali, “culturali” e le cui qualità estetiche (che sarebbero riducibili alle questioni: arte o non arte? Bello o brutto?) sono del tutto fuori luogo. Persino sulle immagini, d’altronde, su cui anche l’estetica analitica ha lavorato a lungo e con risultati interessanti (si veda per esempio la lucida introduzione di Voltolini 2013), la comunicazione tra le due aree è quasi completamente assente.

A livello accademico, questo modo di ragionare – riassunto qui troppo schematicamente, ma credo in modo sostanzialmente corretto – è diffuso soprattutto nella cultura anglo-americana. Benché

si presti a molti distinguo e a qualche obiezione, l'affermazione che sia diventata questa la cultura egemone a livello globale credo si possa dare per buona. Faccio solo un esempio: in un'interessante libro di interviste ai protagonisti dei *visual culture studies* (Smith 2008: libro i cui luoghi di pubblicazione indicati sono significativamente Los Angeles, London, New Delhi e Singapore), il curatore introduce in questi termini la conversazione con M.A. Cheetham, M.A. Holly e K. Moxey, curatori a loro volta, dieci anni prima, di un fortunato volume che illustrava diversi modi di accostarsi alla storia dell'arte:

This dialogue is an opportunity for Mark Cheetham, Michael Ann Holly and Keith Moxey to speak together in print for the first time since their edited collection entitled *The subjects of art history* (1998). Concerned, in that volume, with the prospect that "art history, like many other fields in the humanities, has entered a post-epistemological age", the three editors wrote opening "position papers" outlining, respectively, their concern for the (Kantian) philosophic imperatives of/in art history, how the spectres of context haunt the writing of the history of art, and on the historiography of art history as Hegelian. Overall, their collection was a chance to reassess the role that the philosophies of history of Kant and Hegel and other philosophical, semiotic, queer, postcolonial, psychoanalytic and museological traditions concerned with "history" have played, and continue to play, in art history's efforts to legitimate its past and predict its future. In many ways, then, *The subjects of art history* was an attempt, from within the discipline of art history, to picture that area of inquiry in an expanded field that we may continue to call art history or might be more usefully designated as visual studies. (Smith 2008: 166)

Ecco che, non solo "l'estetica tradizionale" e la storia dell'arte, ma anche tutte le altre "discipline" (dalla semiotica ai *queer studies*, dalla psicoanalisi alla museologia, etc.) "potrebbero più utilmente

essere designate come *visual studies*". L'opposizione all'estetica "tradizionale", afferma poco dopo Cheetham, è dovuta al fatto che è "too pure a discourse, one that assumes (or wishes) that ideas can be compared and improved upon, more or less in a vacuum" (Smith 2008: 167). Le obiezioni sono ormai quelle canoniche: il riferimento a Kant e a Hegel non implica forse una teleologia lineare (quella hegeliana, immagino, dato che una teleologia delle forme d'arte kantiana non si saprebbe dove reperirla), a cui bisogna opporre l'anacronismo? Come valutare l'arte contemporanea di altre culture, per esempio quella "africana"? A quali fondamenti ricorrere per operare discriminazioni estetiche in relazione a culture "altre"? Non dovremmo pensare in termini di "comunità estetiche" invece che nei termini universalistici solitamente associati all'idea di un valore estetico? E così via. Cheetham ricorda poi come quel loro libro del 1998 sia ora (nel 2008) purtroppo esaurito in inglese, ma che in Corea ne vengono stampate 2000 copie, "which is perhaps indicative of where art history is going, in a positive sense" (Smith 2008: 176). Cheetham è anche autore di un saggio sulla presenza (esplicita o implicita) di Kant nella storia dell'arte. Lì Kant appare come il custode dei confini e dei limiti disciplinari (in senso foucaultiano), mentre la terza *Critica* viene letta sulla falsariga della logica del supplemento di Derrida, per concludersi poi con un'analisi dell'iconografia di Kant (del suo teschio, dei suoi ritratti, delle sue statue) alla luce della frenologia e della fisiognomica.

Con le parole appena riportate ho dato solo un frammento di una vasta galassia internamente differenziata, con contributi di diverso valore. Ma credo che tali posizioni siano un esempio significativo (qui, nel significato meramente illustrativo di "esempio") del senso comune (accademico) egemone in quel campo di studi. Una replica ad alcune di queste posizioni può forse dare, allora, qualche ele-

mento per descrivere quel che è successo negli ultimi trent'anni tra estetica, arte, storia dell'arte e senso comune.

Una prima constatazione: mentre si recita il mantra “progressista” contro l'universalismo (razionalistico, arrogante, patriarcale, imperialista etc.) dei Lumi, non solo si ignorano del tutto (in una prospettiva “post-epistemologica”) i problemi messi in luce nella riflessione estetica sul nesso paradossale tra senso e significati, il rapporto tra contingenza e necessità proprio dell'esempio, ma non si avverte neppure alcuna contraddizione nel rallegrarsi che i propri libri anti-universalisti e anti-imperialisti stiano di fatto conquistando l'intero mondo (accademico), per esempio la citata Corea: ormai un po' *out of fashion* nelle università americane, il libro può diffondersi tranquillamente in Asia, dove formerà giovani menti inesperte a cimentarsi con aree di studi “post-disciplinari” e “post-epistemologiche” – in attesa che migrino magari nelle università americane – senza neppure aver prima tentato di comprendere, e tantomeno spiegato, in che cosa consisterebbero le discipline e l'epistemologia di cui occorrerebbe liberarsi.

In secondo luogo, ed è forse l'aspetto più importante, si adotta una strategia ricorrente: usando un pensiero di tipo classificatorio, fatto di etichette falsamente comprensibili ma su cui è facile (illudersi di) intendersi, si fanno passare tradizioni di pensiero travagliate e dinamiche (per esempio quella estetico-filosofica) ed esperienze complesse e sfuggenti (la cosiddetta “arte”) per un territorio mappato e disciplinato, raggelato in una cartografia ben delimitata da confini presunti, per poi dichiararle, appunto, “disciplinari” e costrittive. A questo punto, non si cambia neppure strategia, ma si allarga soltanto, ecumenicamente e post-disciplinarmente, la classe degli oggetti da studiare: tutte le immagini, tutto il visibile, tutta la

cultura visuale. (Verrebbe da chiedersi: perché mai non anche quella degli altri sensi?).

È poi singolare, in terzo luogo, che un'opera come la *Critica della facoltà di giudizio* kantiana, già accusata di essere un aggregato di problemi eterogenei (il bello e le scienze empiriche, la biologia e la morale, la teleologia e la teologia etc.) – e considerata da Deleuze l'opera in cui le facoltà sono “sfrenate” – diventi il modello canonico della disciplinarietà.

In quarto luogo, non solo l'estetica non può offrire alcun criterio per la valutazione delle opere d'arte contemporanea “africana”, ma – a dire il vero – neppure per quelle di casa nostra. L'estetica si è semmai sforzata di capire a quali condizioni sono possibili le nostre valutazioni, escludendo che siano procedure concettuali (criteriali), e indagando, semmai, le condizioni di possibilità della *discussione* (lo *streiten* kantiano, distinto dal *disputieren*, che permette invece di “decidere mediante prove”), tipica dei giudizi estetici, ma altrettanto dell'argomentare politico o dello stesso modo di argomentare filosofico (né la dimostrazione oggettiva, né la chiacchiera soggettiva e idiosincratca, che entrambe, per ragioni opposte, non ammettono propriamente discussione sensata). E non sono certo i *visual studies* ad accorgersi che un giudizio estetico, per quanto possa rivendicare la possibilità di una validità universale (date certe condizioni), è sempre condizionato, nella sua concretezza, da una cultura determinata: mentre quest'idea è già reperibile nel Settecento e nello stesso Kant, basterebbe dare una scorsa alle *Lezioni di estetica* di Wittgenstein (tenute nel 1938) per vedere affrontata la questione esplicitamente, e proprio in rapporto alla cultura “negra” (Wittgenstein 1980: 63-5)

Quanto a Hegel, se il suo impianto teleologico è evidente, non si può certo dire che il suo pensiero estetico si muova *in a vacuum*, da-

to che le sue *Lezioni di estetica* si aprono, come è noto, proprio con la problematizzazione di un circolo ineludibile: quello tra le opere d'arte nella loro concretezza storica e geografica, non identificabili, però, se non alla luce di una nozione di arte di cui si occuperebbe l'estetica, la quale, però, non avrebbe alcun modo di articolare una nozione di arte se non sulla base delle opere d'arte concrete e storicamente "date".

Si potrebbe continuare a lungo, ma rispetto all'imperante modo di pensare classificatorio – utile per intendersi pragmaticamente, ma disastroso quando viene assunto come rispondente a presunti dati di fatto nelle cosiddette scienze umane – sarebbe efficace forse solo un interrogare socratico, che mostrasse al proprio interlocutore che ignora di che cosa sta parlando.

4. *Arte vs. Immagine*

Per quanto sempre più diffusi e imperanti, i *visual studies* sono stati ampiamente discussi già diversi anni fa (cfr. per esempio il *Visual culture questionnaire*, "October", n. 77 (1996), o il sempre citato articolo di Mitchell 2002), e le obiezioni che ho sollevato erano forse solo la reiterazione di obiezioni già fatte, ma avevano la funzione di mostrare come quella formula di partenza – l'estetica come "filosofia non speciale" – potesse essere tradita nel senso di una non-specialità altrettanto classificatoria delle filosofie speciali, dimenticando il compito di una comprensione genuina. Ma all'interno e ai margini di questa galassia di studi, negli anni è emerso sempre più insistentemente un tema che sembra ancora al centro dell'attenzione, tanto che a esso, per esempio, è dedicato un recente numero monografico della rivista tedesca bilingue "Texte zur Kunst" (*Art vs. Image/Bild vs. Kunst* – dove l'inversione della priorità dell'arte rispetto all'immagine o dell'immagine rispetto all'arte, diversa nelle due lingue, è

lasciata indecisa mediante la grafica speculare dei due titoli sulla copertina, che rendono reversibile la priorità dell'una o dell'altra). Nella loro prefazione, i curatori Ekardt e Magauer spiegano l'importanza del tema ricordando che, "tra gli altri fattori, negli ultimi anni c'è stato un interesse crescente per le immagini che risiedono 'prima', 'oltre' o 'al di fuori' dell'arte" (Ekardt, Magauer 2014: 6), dove è facile immaginare un riferimento alle ricerche di Hans Belting sulle icone (Belting 1990) o a quelle di David Freedberg, il quale apre il suo libro *Il potere delle immagini* (1989) con un'affermazione molto recisa: "Questo non è un libro sulla storia dell'arte, è un libro sui rapporti che intercorrono tra le immagini e le persone, analizzati nella loro dimensione storica. Deliberatamente accoglie nel proprio ambito *tutte* le immagini, senza limitarsi a quelle considerate artistiche" (Freedberg 1989: 3). Una ricerca di questo genere può interessare o meno, ma è senz'altro legittima, se solo, poi, non accampasse pretese diverse, non consequenziali, e insostenibili: "Nutro infine un'ultima speranza a proposito di questo volume, ed è che il materiale in esso presentato possa generare un approccio più critico a una delle ipotesi maggiormente diffuse e inconsapevolmente accettate sull'arte, e cioè che 'in un'opera d'arte noi andiamo oltre le reazioni immediatamente indotte dal materiale o dal soggetto'" (Freedberg 1989: 7).

Perché nutrire questa "speranza" censoria e riduttiva? La legittimità dello studio di "classi di reazioni invece che di classi di immagini" (Freedberg 1989: 6) implica forse che sia illegittimo o malaugurato esprimere e interrogare le immagini "al di là delle reazioni immediatamente indotte dal materiale o dal soggetto"? Se si fa uno studio sulle "classi di reazioni", si potrebbero anche mettere in una stessa classe reazioni non prodotte da immagini, quali che siano, ma – come suona una classica obiezione wittgensteiniana a un'idea

causale del giudizio estetico – anche reazioni indotte da sostanze chimiche o da qualsiasi altro fenomeno, rendendo arbitrario o pretestuoso (“non serio”) il ricorso alle immagini, che siano considerate artistiche o non artistiche. Ricerche sul cervello o sugli effetti delle (o le risposte alle) sostanze stupefacenti sono ricerche scientifiche affascinanti e importanti, per cui si possono *usare* anche immagini quali che siano (pubblicitarie, propagandistiche, religiose, pornografiche, con pretese artistiche o meno, per studiare corrispondenti “classi di reazioni” consumistiche, ideologiche, culturali, sessuali, o altro), ma per quale ragione dovrebbero far sperare di eliminare dalla considerazione delle immagini, e di quelle immagini che consideriamo opere d’arte, ogni ulteriore livello di interesse, associazione, attivazione, interpretazione, perlustrazione, immaginazione, e, perché no, anche contemplazione? O dobbiamo pensare che il ricorso a un pensiero classificatorio e causale implichi logicamente il discredito di ogni altra forma di pensiero e di sensibilità? Se la storia dell’arte “formalista” ha creato dei tabù, è forse necessario crearne altri per contrastarla, o non si farà che aumentare la somma dei tabù e, in barba all’allargamento delle “classi di immagini” oltre alla “classe” (presunta) di quelle artistiche, si procederà a un restringimento dell’esperienza possibile? Mi riesce davvero difficile capire una mossa di questo genere. Talvolta – benché l’estetica non sia una “filosofia dell’arte” ma una “filosofia non speciale” – le opere che hanno pretese “artistiche” possono offrire delle chiavi importanti proprio per comprendere, esemplarmente, fenomeni della nostra vita quotidiana o delle nostre forme di vita nella loro globalità che nulla hanno di “artistico”. E bisognerà dunque dire anche qualcosa che giustifichi il termine “artistico” – invece che affidarsi a una comprensione data per scontata, che si appoggia per lo più al senso comune e su dei riferimenti istituzionali, ma che scontata non è affatto –, non certo

per definirlo, ma almeno per sottrarlo al suo ruolo esclusivo di etichetta, di segnaposto vuoto.

Negli anni trascorsi dalla prima edizione di quel libro le cose, per Freedberg, non sono sostanzialmente cambiate. Ecco cosa scrive nella prefazione all'edizione italiana del 2009:

Nei vent'anni seguiti alla prima pubblicazione de *Il potere delle immagini* in inglese, l'importanza del ruolo del corpo e delle emozioni nella storia dell'arte è stata finalmente rivendicata. Naturalmente questo non si è verificato universalmente, perché i vecchi paradigmi kantiani e collingwoodiani nei quali il desiderio, il corpo e le emozioni venivano tenuti fuori dall'estetica hanno ancora i loro seguaci [...] L'antropologia della risposta, che io delineai nel 1989, è ormai talmente entrata a far parte della corrente principale della storia dell'arte e degli studi visivi che sarebbe impossibile fare riferimento anche a una minima parte di quelle ricerche. (Freedberg 1989, 2009: XXV).

Freedberg passa poi a enumerare una serie di questioni a cui la sua ricerca avrebbe dato il via, dall'anicosnismo agli *ex voto*, dalle immagini di cera alla vivificazione di immagini morte, dalla censura all'empatia, dall'idolatria all'iconoclastia etc., e prosegue ricordando che "*Il potere delle immagini* era l'introduzione a una storia dei sintomi delle risposte psicologiche e viscerali alle immagini", e questo "compito principale" è oggi reso più affidabile dalle ricerche che dagli anni Ottanta in poi hanno condotto "le nuove neuroscienze cognitive" nel campo delle emozioni e della "cognizione incorporata" (Freedberg 1989, 2009: XXVII-VIII)³. A dire il vero, per ciascuno dei temi enumerati da Freedberg si potrebbero trovare dei precedenti,

³ Freedberg si riferisce alle ricerche di Antonio Damasio o Shaun Gallagher, Vittorio Gallese e Giacomo Rizzolati, etc.

ma naturalmente non è questo il punto, anche perché, come si è detto, se sono “classi di reazioni” che lo interessano è evidente che le cause di tali reazioni importano fino a un certo punto. Siamo lontanissimi, come si vede, dal problema dell'esemplarità che abbiamo evocato all'inizio come proprio di una comprensione estetico-filosofica, dato che l'esemplarità prevede proprio una singolarità – qualcosa di contingente dotato di caratteristiche singolari – che per il modo in cui viene selezionata e “guardata-attraverso” illumina una vasta area di fenomeni senza perdere la propria insostituibile singolarità. Qui, invece, per dirla un po' brutalmente, una cosa vale l'altra, purché produca un certo effetto, che è ciò che interessa. Niente di male. Ma perché ciò dovrebbe screditare chi invece guarda alle singolarità e alla loro eventuale esemplarità?

Nel numero della rivista “Texte zur Kunst” già ricordato, troviamo prevedibilmente una varietà di posizioni sulla questione in gioco. Sintomatico, in relazione a quel che abbiamo appena detto di Freedberg, è l'intervento di apertura della studiosa di cinema Gertrud Koch, la quale è preoccupata dalla riduzione dell'estetica a una valutazione acritica e funzionalistica di “produzione di effetti” (*Wirkungserzeugung*; Ekardt, Magauer 2014: 47). Questo pericolo varrebbe però solo per le immagini. Infatti, secondo Koch, la simmetria tra la coppia Arte-opere d'arte e Immagine-immagini sarebbe sviante: nel primo caso avremmo una nozione normativa, anzi un “forte concetto di Arte” (*ein starker Begriff von “Kunst”*) a cui potersi riferire nel giudizio estetico sulla riuscita o meno di un'opera, mentre nel secondo caso il concetto di Immagine non è normativo, ma antropologico e descrittivo. Così che, nel campo della *Filmtheorie* si sarebbe ormai affermata l'idea deleuziana secondo cui “le immagini pensano”, senza poter valutare “che cosa pensano”, così che la discussione critica è stata soppiantata da “descrizioni empatiche” (Ekardt,

Magauer 2014: 46). A me sembra che Koch colga un problema reale, che viene tuttavia formulato in un modo difficilmente sostenibile: è vero – contro tutte le “definizioni descrittive” di arte che l’estetica analitica ha creduto di poter fornire – che quella di “arte” è una nozione normativa, ma credo sia molto azzardato pensare che possa fungere da criterio operativo su cui misurare le singole opere (d’arte), come se uno potesse andare in giro per il mondo fornito del concetto di arte (?) e decidere cosa è arte e cosa non lo è (e dunque costruire classi), e cosa è “più arte” e cosa è “meno arte”, così da costruire giudizi di valore estetico e ordinate gerarchie. Le cose non funzionano affatto così, ovviamente. Ma è vero che la rinuncia a ogni giudizio, a ogni valutazione, in favore di una ricerca volta esclusivamente alla “ontologia dell’immagine” o alla descrizione empatica degli effetti delle immagini è altrettanto insoddisfacente. L’unica possibilità di valutazione critica che resta, in questo caso, è quella ideologica (una *Ideologiekritik im Anschluss and die Kulturwissenschaft*), che, paradossalmente, potrebbe prescindere del tutto dal carattere di immagine dell’immagine analizzata, a dispetto delle “ontologie dell’immagine”, applicandosi a qualsiasi contenuto cognitivo o significato sociale.

Il filosofo Peter Osborne formula una questione analoga su basi diverse: i *visual studies* considerano le immagini da un punto di vista sostanzialmente semiotico (quello che Koch chiamava di “critica dell’ideologia”) e, paradossalmente, da questo punto di vista, non si interessano delle immagini *in quanto* immagini (*gibt es kein Bild an sich*), ma solo del loro veicolare certi significati più o meno ideologicamente criticabili (*das Bild ist ein ideologisches Konzept*; Ekar dt, Magauer 2014: 53). Una via più promettente, sostiene Osborne, è quella indicata da Kant con il suo concetto di “idee estetiche”, su cui tuttavia Osborne, qui, non si sofferma in maniera articolata. Ma ci

sono anche posizioni che parteggiano senz'altro per la "critica ideologica" dei *visual studies* contro le tendenze ontologiche della *Bildwissenschaft*, come nel caso della storica dell'arte Daniela Hammer-Tugendhat. Chi invece rifiuta la distinzione tra immagine e arte è Georges Didi-Huberman, in base alla incontrovertibile assunzione che si tratta di due punti di vista diversi su oggetti che possono essere gli stessi. Ma, soprattutto, praticando e sostenendo, qui e altrove, un pensiero non classificatorio – né dal punto di vista ontologico, né da quello dello *status* o del "prestigio" degli oggetti trattati, che anzi in questo intervento sono attaccati con veemenza. Con Didi-Huberman si torna alla logica dell'esemplarità già illustrata, anche se non mi risulta che ne abbia mai parlato esplicitamente. La contrapposizione arte vs. immagine è rifiutata, però, proprio sulla base di una logica del genere, indifferente – anzi ostile – alle consacrazioni istituzionali e invece tutta rivolta a cogliere nei fenomeni più disparati una singolare esemplarità – non solo all'interno di ogni genere di immagine materialmente intesa (da quelle strappate ai campi di sterminio ai dipinti di Beato Angelico o alle sculture di Tony Smith), ma anche le "immagini interne" messe in moto dalla figura di una farfalla, da un sogno, o dalla poesia. Proprio la poesia – quest'arte sottratta al nuovo "valore di culto" delle esposizioni e delle mostre e quindi al mercato – sembra aver rotto oggi ogni rapporto con le arti visive, un rapporto che un tempo era invece assai stretto. Per tutti questi motivi è comprensibile che Didi-Huberman rifiuti ogni complicità con i *visual studies* e si disinteressi a istituzionalizzare la sua pratica con una disciplina o post-disciplina di qualche genere. La differenza che conta, sostiene, non è quella che passa tra "l'arte" e "le immagini", ma semmai quella che passa tra le immagini e i *cliché*: il problema non è che viviamo in una civiltà dell'immagine – spiega Didi-Huberman citando Deleuze – ma che viviamo in una civiltà del

cliché, vale a dire, per riprendere un termine già usato, in una civiltà dove prevale un pensiero classificatorio ovvio e ottuso. Con un impeto comprensibile, ma incoerente, Didi-Huberman si rifiuta così di chiamare immagini quelle televisive, perché sono dei *cliché*, dimenticando che anche quelle immagini piatte, ingannevoli e manipolatorie sono il risultato di un'elaborazione, come tutte le immagini.

5. *L'uso delle immagini tra il "vivere attento" e "l'abbandono al risaputo"*

A quasi vent'anni di distanza da *Senso e paradosso*, Garroni concludeva il suo ultimo libro, *Immagine Linguaggio Figura* (2005) con una pagina in cui il tema della comprensione torna con accenti polemici, preoccupati e, anzi, cosa rara nei suoi scritti, amari: la distinzione tra figure corrive e manipolatorie (come per lo più, appunto, quelle televisive, la cui "ridicola e capziosa insignificanza provoca orrore" in "chi è attento"), e "quelle che costituiscono ciò che chiamiamo o chiamavamo 'opere d'arte'", non sta nella loro costituzione, comune a tutte, ma nel loro uso, e quest'uso avrebbe a che fare con una differenza nella "cultura dei produttori e degli utenti":

Infine: è la stessa differenza che passa tra un vivere ottuso, abbandonato esclusivamente al risaputo e ai piccoli affari quotidiani e un vivere attento, pensante e comprendente, che non coincide affatto con una differenza di classe, neppure tra intellettuali e non-intellettuali, e ancora meno tra poveri e ricchi [...]. Ormai si è istituzionalizzato il banale ed espulso ciò che più conta, non tanto l'arte, di cui ci importa fino a un certo punto e solo a certe condizioni, ma soprattutto il comportamento civile, le irrinunciabili esigenze etiche, l'interesse alla comprensione delle cose, insomma: la "mente" dei cittadini, di cui invece ci importa molto in primissima istanza. (Garroni 2005: 118)

Queste parole, consegnate alle ultime quattro pagine del libro sotto il titolo di *Osservazioni finali sull'oggi*, sono precedute da poco più di un centinaio di pagine, dense e ben ponderate, in cui Garroni, a partire da un ripensamento autonomo e originale della dottrina kantiana dello schematismo, tenta una ricostruzione filosofica della percezione umana, dei suoi legami con la produzione di figure, visive e non visive, artistiche e non artistiche. Centrale, in questa ricostruzione, è la caratterizzazione dell'“immagine interna”, in quanto distinta dalle sue esteriorizzazioni materiali, che Garroni chiama appunto “figure” (le immagini nel senso corrente del termine). L'immagine interna è il modo in cui si organizza la nostra percezione del mondo, attraverso il filtro selettivo degli organi sensoriali, l'ulteriore selezione interpretativa di tratti caratterizzanti, e l'elaborazione immaginativa che ne facciamo. A questo processo di elaborazione sono associate anche determinazioni linguistiche – necessariamente correlate alla percezione umana, e isolabili solo su un piano analitico. L'immagine interna, anzi, è “la premessa e la garanzia della realtà del significato delle parole del linguaggio” in quanto è ciò che lo ancora – più o meno mediatamente – alla realtà.

In questa accezione, quindi, “l'immagine interna” non è in alcun modo una copia, una replica, un “quadretto” del reale, che abiterebbe la nostra mente (come era invece quell'immagine mentale del referenzialismo ingenuo definitivamente screditata dalle critiche di Wittgenstein al linguaggio privato). È invece qualcosa di molto più complesso, ricco e sfuggente: sia che percepiamo attualmente qualcosa sia che la riproduciamo-ricordiamo in sua assenza, attiviamo in noi non un'immagine statica, definita e completa del reale, ma un'immagine dinamica e dileguante, in cui si sovrappongono determinazioni di ogni genere: visive, olfattive, tattili, affettive, conte-

stuali, mnemoniche, edoniche, e così via. In questo senso, più che assomigliare a una figura, l'immagine interna

è una moltitudine di scorci che si compongono, si scompongono e si ricompongono in un complesso che è in continuo movimento e che tuttavia *appare* come stabile [...] e che proprio per questo risulta flagrante, cioè qualcosa che è ben afferrabile nel suo complesso non labile e nello stesso tempo qualcosa di internamente mosso e vivido. Una fragranza che ci dà, sì, il senso di una realtà non rattrappita e che nello stesso tempo si sottrae, almeno in parte, al nostro possibile intento di cogliere ogni particolare, alla nostra capacità di descriverlo, alla nostra memoria. (Garroni 2005: 26)

Nell'immagine interna, insomma, determinatezza e indeterminazione sono strettamente e necessariamente correlate, così che mentre percepiamo qualcosa di particolare e determinato, includiamo nella nostra percezione anche lo sfondo su cui il particolare si staglia, il contesto, l'invisibile e il non-sensibile e, tendenzialmente, la totalità non determinabile dell'esperienza. Nel caso degli animali non umani, la percezione è invece soprattutto rilevamento di segnali, e non c'è alcun bisogno di supporre, per il loro adattamento, il riferimento a una totalità indeterminata.

Ricchezza, mobilità, incompletezza e indeterminazione dell'immagine interna sono le caratteristiche grazie alle quali essa può dar conto della costituzione e del funzionamento dei sistemi simbolici e linguistici condivisi, del nostro interpretare adattivamente un mondo che, per noi, si dà sempre come variamente e necessariamente interpretabile.

Ogni figura – ogni "immagine", se si vuole, materialmente prodotta, quale che sia il suo *medium* di produzione – costituisce, rispetto all'immagine interna, una esteriorizzazione selettiva, e dunque, in questo senso, anche riduttiva. Non è possibile, insomma, ri-

produrre “tale e quale” – visivamente, musicalmente, verbalmente – qualcosa che per definizione è sfuggente, e che deve essere sfuggente per assolvere alla sua funzione. Ogni tecnica espressiva, quindi, costituisce una scelta in gran parte arbitraria, dipendente da certe tecniche e da codici culturali variabili. Esiste, in realtà, una vasta gamma di soluzioni e di gradi di arbitrarietà, che contempla, a un estremo, produzioni che senza un codice sarebbero indecifrabili (e che confinano quindi con un vero e proprio linguaggio) e, all' estremo opposto, produzioni sempre più motivate e meno arbitrarie, più somiglianti, cioè, a immagini interne.

La riduzione, dunque, vige per ogni esteriorizzazione, per tutte le produzioni figurali, artistiche e non artistiche. Ciò che costituisce la peculiarità di quelle “figure” che chiamiamo “artistiche” (non la loro definizione, né il loro criterio di identificazione materiale) è piuttosto la loro aspirazione a valere come esempio, o singolarità irriducibile, ma non ineffabile, dell'esperienza in genere. Rispetto, però, ad altri fenomeni che pure possono assumere una loro esemplarità – come si è visto – le opere d'arte nascono dalla

esigenza di affrontare e in qualche modo di mimare, con inevitabile distacco, il funzionamento della percezione quale luogo originario della coscienza dell'essere al mondo e nel mondo, in tutte le sue direzioni, componenti, contenuti, emozioni, desideri, frustrazioni, felicità immotivate e sofferenze inguaribili, anche in vista, proprio come la stessa percezione, di piaceri, scopi e conoscenze, ma in questo caso pensati solo come possibili e globali. (Garroni 2005: 97)

Senza poter entrare negli snodi di questo breve e splendido libro, che attende ancora di essere ripreso e sviluppato nelle numerose linee di indagine che invita a percorrere, anche in ambiti apparente-

mente lontani da quelli lì tematizzati, è facile vedere come tanti vicoli ciechi e dicotomie ingiustificate (non ultima delle quali quella, appena ricordata, tra arte e immagine) possono illuminarsi in una riflessione che nulla ha a che fare con i luoghi comuni di un (non) pensiero classificatorio o gli steccati accademico-disciplinari. Ma, certo, quelle dure parole finali sembrano corroborare la sensazione che in questi ultimi trent'anni quel che è successo è che ci siamo abbandonati al risaputo e abbiamo perso la capacità di un "vivere attento, pensante e comprendente". E non vale certo obiettare che quello stesso libro in cui ciò viene detto contraddice, con la propria esistenza, il verdetto che pronuncia. Non ci resta, allora, che provare ancora: "fallire meglio", saggiare altri esempi. Dare l'esempio.

Bibliografia

AA.VV., *Visual culture questionnaire*, "October", n. 77 (1996), pp. 25-70.

Agamben, G., *Segnatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008.

Arendt, H., *Lectures on Kant's political philosophy*, Chicago, Chicago University Press, 1982; tr. it. a cura di P. Portinaro, *Teoria del giudizio politico*, Genova, Il nuovo melangolo, 2006.

Belting, H., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München, C.H. Beck, 1990; tr. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma, Carocci, 2001.

Ekardt, P., Magauer, H. (eds.), *Art vs. Image/Bild vs. Kunst*, "Texte zur Kunst", n. 95 (2014).

Ferrara, A., *La forza dell'esempio. Il paradigma del giudizio*, Milano, Feltrinelli, 2009.

Foster, H. (ed.), *The anti-aesthetic. Essay on postmodern culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983; tr. it. di A. Simone, *L'antiestetica*, Milano, Postmediabooks, 2014.

Freedberg, D., *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989; tr. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico* (1993), Torino, Einaudi, 2009.

Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Milano, Garzanti, 1992.

Garroni, E., *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Roma-Bari, Laterza, 1986.

Mitchell, W.J.T., *Showing seeing. A critique of visual culture*, "Journal of visual culture", n. 2/1 (2002), pp. 165-81.

Smith, M. (ed.), *Visual culture studies*, Los Angeles-London-New Delhi-Singapore, Sage, 2008.

Velotti, S., *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

Voltolini, A., *Immagine*, Bologna, Il Mulino, 2013.

Wittgenstein, L., *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, ed. it. a cura di M. Ranchetti, Milano, Adelphi, 1980.