

## Note & Recensioni

### *Volumi*

**Kendall L. Walton**, *Mimesi come far finta* [Chiara Bisignano, p. 200] • **Nick Zangwill**, *La metafisica della bellezza* [Filippo Focosi, p. 203] • **Dominic McIver Lopes**, *A Philosophy of Computer Art* [Elisa Caldarola, p. 206] • **Jacques Rancière**, *Béla Tarr, le temps d'après* [Domenico Spinosa, p. 208] • **Stefano Marino**, *Un intreccio dialettico. Teoresi, estetica, etica e metafisica in Theodor W. Adorno* [Marco Jacobsson, p. 211] • **Antonio Somaini**, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio* [Marie Rebecchi, p. 213] • **Aa.Vv.**, *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini* [Marie Rebecchi, p. 217]

### *Convegni*

**Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui**, Università degli Studi di Milano, 5-6 maggio 2011 [Pietro Conte, p. 223]

Volumi

**Kendall L. Walton, *Mimesi come far finta*, a cura di M. Nani, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 508**

*Mimesi come far finta* è il titolo italiano – dell'edizione tradotta di recente da Marco Nani per i tipi di Mimesis – dell'opera di Kendall L. Walton *Mimesis as Make-Believe*, risalente al 1990 e da allora oggetto di un intenso dibattito nel campo dell'estetica analitica. «Ciò che tutte le rappresentazioni hanno in comune è un ruolo nel far finta» (p. 22): a partire da una simile constatazione l'opera di Walton si propone come una teoria unitaria delle rappresentazioni, che intende da una parte configurare una teoria dell'imitazione originale, dall'altra stabilire le teorie della finzione su una base pragmatica anziché ontologica e semantica. Il far finta è presentato dall'autore come un'attività umana indispensabile, che emerge nell'infanzia e prosegue, evolvendosi in forme più complesse e raffinate, nell'età adulta; come un esercizio immaginativo che risponde al bisogno profondo, tipicamente umano, di adattarsi all'ambiente e comprenderlo. Prime manifestazioni del far finta sono i giochi infantili: è quindi a partire da questi ultimi, annuncia l'autore, che andranno comprese le rappresentazioni. Bisognerà dunque «concepire la rappresentazionalità nelle arti come continua con altre familiari istituzioni e attività umane» (p. 26) e le opere d'arte come «né i soli né i più importanti esempi di rappresentazione» (p. 25). Questa notevole e affascinante apertura alla trapuntatura estetica del mondo umano non è però messa a tema in maniera radicale e effettiva dal complesso dell'opera, che, pur mostrando una prossimità quasi tattile e punteggiata di un'aristotelica, autentica meraviglia, alla consistenza sensibile dell'esperienza, rovescia a più riprese il suo discorso, procedendo non – come annunciato in prima battuta – dall'esperienza comune all'arte, ma separando quest'ultima dalla prima, in un percorso, si potrebbe dire, specularmente opposto a quello della terza Critica kantiana.

Nella prima parte del testo le rappresentazioni sono definite come quelle cose la cui funzione normalmente convenuta è servire da «supporti in giochi di far finta» (p. 74); far finta che consiste nell'immaginare le proposizioni veicolate dalle rappresentazioni. La finzionalità è «una proprietà di proposizioni» (p. 58) e l'immaginare un'attività – di carattere cognitivo (immaginare qualcosa, afferma Walton, significa immaginare di conoscere qualcosa) – tanto preferibile quanto meno è soggetta all'arbitrio individuale e quanto più è regolata razionalmente. Saranno quindi rappresentazioni in senso proprio soltanto le opere d'arte, che – oltre a «procurare l'esperienza (...) senza nessun costo» (p. 92) (l'attrattiva principale del far finta) – possiedono quell'oggettualità che, consentendo di associare alla rappresentazione verità fittizie statuite, atte a vincolare le immaginazioni dei fruitori, garantisce l'oggettività della rappresentazione, oltre a essere condizione di una «possibilità di partecipazione congiunta», e a preservare la «spontaneità» (p. 93) e la vivacità delle immaginazioni. Vero criterio della rappresentazionalità – dapprima presentata, in maniera interessante e feconda, come una funzione sociale e pragmatica – è dunque l'artisticità, intesa come proprietà oggettuale dell'opera. Da qui Walton identifica l'esperienza estetica con quella

artistica, mancando la *chance* di pensare la prima come una dimensione capace di mediare il rapporto tra il far finta caratteristico dell'esperienza comune e quello dispiegato verso le opere d'arte. Proseguendo l'autore afferma che la finzione «è qualcosa di positivo, qualcosa di speciale» (p. 103), che va definito indipendentemente dalla realtà, dalla verità e dal linguaggio, e consiste in un riferirsi non denotativo a qualcosa di creato autonomamente. Walton si oppone all'idea che la finzione vada intesa a partire da una teoria linguistica, in quanto derivata dal linguaggio ordinario: «la finzione non è parassitaria rispetto al discorso serio» (p.111), e non perché il linguaggio finzionale abbia una sua fisionomia peculiare, irriducibile a quella del discorso standard – stante che per l'autore il linguaggio è essenzialmente un mezzo di comunicazione, e primariamente discorso ordinario – ma perché la finzione non è, in assoluto, di natura linguistica. La finzione non va pensata su basi semantiche o simboliche, non rispetto ai suoi scopi comunicativi o all'atto di realizzarla (come veicolo di atti illocutori), ma pragmatiche: in quanto oggetto utilizzato nell'attività del far finta. Il far finta però, come si è visto, si esprime in un immaginare proposizionale: anche per Walton, quindi, il finzionale è un fatto linguistico più che pragmatico, come d'altronde riconosce egli stesso, quando afferma: «il risultato è sempre lo stesso: proposizioni che devono essere immaginate» (p. 222). Attraverso la lente del far finta Walton rivolge poi uno sguardo interessante alle narrazioni epiche originarie, intendendo il loro apporto veritativo in termini di produzione originale di senso. L'autore osserva inoltre come la finzionalità, sia che attenga alle moderne opere di finzione che a miti e leggende antichi, e persino a resoconti storici – in un'interessante visione che avvicina la storia accaduta (*history*) alle storie raccontate (*stories*) – produca una trasformazione dei modi di sentire, pensare, agire e un *Verstehen*, una comprensione profonda del reale, degli altri e, soprattutto, di se stessi (nel far finta, assumendo il ruolo di supporti autoriflessivi, si dà vita a auto-immaginazioni). Tale *Verstehen* è una comprensione determinata, non un'attitudine al conoscere: Walton non delinea infatti per l'immaginazione finzionale alcun ruolo nella dinamica conoscitiva.

Perché dipingiamo e guardiamo quadri? Perché ci raccontiamo storie? Ovvero: perché le rappresentazioni, e la partecipazione a esse? A queste domande la seconda parte del libro risponde che «l'esperienza che costituisce il fondamento di gran parte del richiamo e del potere che le rappresentazioni esercitano su di noi» è quel «senso di intimità con i personaggi e con le storie» che ci viene dal coinvolgimento nei mondi dei nostri giochi di far finta e dalla forte impressione di realtà che ne scaturisce: in tali mondi, scrive l'autore, «viviamo dentro», e «dal di dentro sembrano reali» (p. 319). Le emozioni provate verso i personaggi e gli eventi fittizi non sono però per Walton genuine, ma solo «meramente affini» (p. 243) a quelle reali. Per essere autentiche, infatti, le emozioni debbono essere sorrette da una deliberazione razionale consistente nella «consapevolezza dell'esistenza dei loro oggetti» (p. 243). Idea dell'autore è infatti che «le emozioni in generale abbiano dimensioni cognitive» (p. 239) e siano assimilabili «a complessi credenza-desiderio» (p. 241). Dunque «non ci affliggiamo per Anna Karenina, non proviamo avversione per Jago» (p. 296), ma immaginiamo soltanto di farlo. Nello stesso senso è da interpretare la teoria aristotelica della catarsi tragica: «le tragedie non suscitano negli spettatori dolore e terrore effettivi» (p. 300), ma fittizi. Le debolezze della concezione di Walton – che incorre nel pericolo di ri-

durre *tout court* le emozioni a stati di pensiero, gli stati d'animo a procedimenti riflessivi – emergono quando il piacere razionalmente connotato, che deriverebbe dalla consapevolezza dell'adeguatezza della propria emozione al suo oggetto, viene detto coincidere con un sentimento legato all'amore di sé quale la soddisfazione; e quando la distinzione tra emozioni fittizie e reali è di fatto annullata, in un passaggio argomentativo che identifica le prime con le seconde. La partecipazione alle rappresentazioni, osserva poi l'autore, è direttamente proporzionale all'illusione di realtà dell'opera. La picassiana *Testa di toro*, quindi, esibendo la propria condizione, ossia materialità, costitutiva, e facendo così venir meno tale illusione inibisce la partecipazione e non sembra in grado – e qui la prospettiva di Walton pone come tra parentesi la rivoluzione compiuta nelle arti dalle avanguardie – di suscitare un'esperienza autentica.

La terza parte del volume illustra la differenza tra rappresentazioni figurali e verbali: le prime restituiscono il reale allo sguardo in un'immediatezza estrema, e mettono in moto, nei loro confronti, le stesse modalità percettive in atto verso il reale; mentre nelle seconde «le parole [sono] qualcosa che ci ostruisce la vista degli oggetti» (p. 359). La raffigurazione si mostra così come una rappresentazione “percettiva”, osservando la quale «noi semplicemente guardiamo e vediamo» (p. 360) cose, attraverso la quale «percepriamo le cose come realmente sono» (p. 359). È questo un punto cruciale dell'opera, nel quale Walton identifica la figuratività con la rappresentatività, come è svelato da un lapsus rivelatore, in cui l'autore sostituisce la prima parola con la seconda, scrivendo: «nella pittura la rappresentatività è la norma; è la pittura “non di oggetti”, “non figurativa”, ad avere bisogno di giustificazione»; per cui «la musica descrittiva e la pittura non figurativa sono entrambe delle stranezze» (p. 384): criterio di autenticità della rappresentazione è il realismo, la referenza e la somiglianza al reale. Il far finta è dunque tanto più ricco e vivace quanto più lo spettatore «immagina delle proprie visioni che siano osservazioni del mondo reale» (p. 374), ragion per cui in un dipinto cubista come un ritratto di Picasso «il nostro gioco di far finta visivo è fortemente limitato» (p. 368); e per cui quelle letterarie, peccando in «difetti di corrispondenza tra esse e il mondo reale» (p. 412), sono rappresentazioni in un senso solo secondario. Per l'autore gli oggetti e gli stati del reale sono fenomeni essenzialmente visivi: ne viene che la percettività è tutt'uno con la visualità, e dunque la musica «è meno percettiva, meno un'arte auditiva di quanto la pittura sia una visiva» (p. 385).

La quarta e ultima parte del testo discute il problema dello statuto ontologico delle entità fittizie: ci sono, esistono, o no? Walton critica i realisti, che cedono alla tentazione di far corrispondere entità e proprietà reali a designazioni nominali, e risponde negativamente: non c'è bisogno di postulare entità fittizie, è sufficiente fingere di riferirsi a esse, tramite proferimenti che fingono di esprimere proposizioni, e di attribuire predicativamente proprietà esistenziali.

In conclusione si può rilevare come interessante tratto distintivo della proposta di Walton sia il rivelare – entro un orizzonte concettuale di stampo cognitivista – una notevole curiosità, un vivo interesse e un'attenta sollecitudine per aspetti della finzionalità spiccatamente emozionali, il che conduce l'autore a considerare il far finta e i suoi benefici in chiave emotiva oltre che cognitiva.

Chiara Bisignano

**Nick Zangwill, *La metafisica della bellezza*, a cura di M. Di Monte, Marinotti, Milano 2011, pp. 268**

Qualche anno fa, nel bel mezzo di un'animata discussione su questioni estetico-artistiche, mi capitò di venire apostrofato così: «ancora con questa bellezza, tu? Ma chi parla più, al giorno d'oggi, di cose come forma o contenuto?». Nick Zangwill è uno di questi. Il volume uscito per la Marinotti nel 2011 e significativamente intitolato *La metafisica della bellezza*, contiene alcuni dei più importanti saggi scritti da Zangwill tra il 1991 e il 2001, dapprima pubblicati in lingua originale dalla Cornell nell'omonima raccolta del 2001, e ora tradotti da Michele di Monte in questa edizione italiana di cui egli è anche il curatore.

Riallacciandosi a una tradizione di pensiero inaugurata da un altro filosofo inglese della seconda metà del Novecento, Frank Sibley, i cui seminali saggi scritti tra gli anni Cinquanta e Settanta hanno posto le basi per molte delle discussioni che ancora oggi animano il dibattito analitico, Nick Zangwill torna qui a occuparsi di proprietà estetiche; e lo fa riprendendo e difendendo quella che costituisce la versione americana (via Beardsley e, soprattutto, Levinson) delle intuizioni sibleiane, vale a dire la dottrina della sopravvenienza estetica. La relazione di sopravvenienza – ovvero di dipendenza, covarianza e non-riducibilità delle proprietà estetiche (grazia, equilibrio, delicatezza, profondità, tristezza ecc.) sulle proprietà non-estetiche (ovvero su proprietà percettive primarie e secondarie, e anche, aggiunge Zangwill, su nozioni di carattere storico-contestuale) – possiede, secondo l'Autore, uno statuto metafisico piuttosto che epistemologico: essa ci dice cosa significhi, a priori, pensare in termini estetici; è costitutiva di tale modo di pensare; e, dunque, è imprescindibile. Ma, così descritta, la relazione di sopravvenienza è, in un certo senso, incompleta, in quanto ricoprirebbe solo due dei piani che, nell'insieme, strutturano l'edificio delle proprietà estetiche. Al piano terra delle proprietà non-estetiche (che non hanno contenuto valutativo) e al primo piano occupato dalle proprietà estetiche summenzionate (che possono tutt'al più essere, e solo in alcuni casi, dei meriti *pro tanto*) va aggiunto – e qui si misura il contributo originale di Zangwill – un ulteriore piano, quello delle proprietà intrinsecamente valutative, ovvero dei meriti estetici in sé. Quest'ultimo piano può in realtà essere ricondotto ad un'unica determinazione, la bellezza, che può quindi essere considerata come il vertice della piramide; o, suggerisce Zangwill, come «la ciliegia sulla torta dell'estetica». I giudizi verdettivi, consistenti nell'attribuzione di valore (o disvalore) estetico a un oggetto (opera d'arte o altro, compresi alcuni aspetti o eventi naturali), sono il vero scopo delle nostre analisi critiche e delle nostre valutazioni in materia estetica; in funzione di essi, i giudizi sostanziali – con cui si attribuiscono proprietà estetiche all'oggetto in questione – vanno letti come giudizi su cosa significhi (da parte dell'oggetto) essere bello, ovvero su come e perché esso venga descritto come tale (essendo la bellezza il risultato della combinazione olistica delle proprietà sottostanti, così come queste dipendono da, ma non sono riducibili a, le proprietà strutturali e storico-contestuali di base).

L'articolazione della tesi relativa alla centralità della bellezza nei giudizi estetici è al cuore dei tre saggi contenuti nella prima parte del volume di Zangwill; la seconda parte è invece dedicata all'esposizione e alla difesa della sua tesi del «formalismo moderato». Le proprietà estetiche (verdettive e sostanziali) di un'opera d'arte possono essere divise in formali e non-formali: le prime

dipendono dalle proprietà non-estetiche in senso stretto (proprietà fisiche o disposizioni atte a suscitare determinate risposte nel fruitore), le seconde sono in parte determinate da proprietà non-estetiche in senso lato (la storia di produzione dell'opera, l'intenzione autoriale, la categoria stilistica di appartenenza). Ora, Zangwill sostiene che molte opere d'arte possiedano proprietà formali, e che il carattere estetico di alcune opere d'arte sia esclusivamente formale (pensiamo alla musica strumentale pura, o alla pittura astratta). Tuttavia, ci sono opere che possiedono anche proprietà estetiche non-formali; queste ultime sono concepibili, kantianamente, come proprietà di bellezza aderente. Pensiamo a un dipinto raffigurante un albero: esso è bello (o elegante, o intenso) in quanto rappresentazione di un albero, ovvero in virtù della maniera (estetica) attraverso cui rappresenta un albero. Di fronte a quei casi in cui, come per le opere letterarie o concettuali, sembra difficile individuare un ruolo di primo piano alle proprietà estetiche (formali e non), Zangwill suggerisce un «arretramento tattico»: il suo formalismo è moderato abbastanza da riconoscere non solo, attraverso un'ingegnosa ripresa di motivi kantiani, la possibilità di arti non-formali, ma anche l'esistenza di arti dove il valore estetico sia scavalcato, se non annullato, da altri valori (ad es., morali o cognitivi). Ma che rispondere a coloro i quali (come Kendall Walton) sostengono che anche la percezione di proprietà estetiche formali è condizionata da considerazioni di carattere storico-contestuali, come l'assegnazione di una determinata categoria stilistica all'opera in esame? Qui Zangwill si fa un po' meno moderato e afferma, *contra* Gombrich e Baxandall, che esiste un «occhio formale innocente» in grado di fornirci giudizi estetici neutrali e categorialmente indipendenti, i quali esauriscono tutto ciò che c'è da cogliere nelle opere a carattere precipuamente formale. Il formalismo moderato è anche, sostiene l'Autore, il modello teorico più adatto a giustificare l'interesse estetico che nutriamo nei confronti della natura, che va apprezzata nel suo essere anarchica, sorprendente, incongrua rispetto alle nostre classificazioni e concettualizzazioni.

L'ultimo saggio di questa seconda parte del libro – dove Zangwill espone la sua tesi della «dipendenza debole», secondo cui non possono darsi proprietà estetiche senza che vi siano delle proprietà sensoriali (colori, suoni, ecc.) sulle quali le prime emergono – funge da ponte verso la terza e conclusiva sezione, dedicata al realismo estetico: posizione che egli difende, seguendo linee argomentative a tratti tortuose. Zangwill inizia infatti asserendo – a mio avviso, sensatamente – che le proprietà estetiche che un giudizio attribuisce a un dato oggetto o evento esistono realmente, ammesso che il giudizio sia corretto. Il motivo per cui spesso si usano termini metaforici per designare tali proprietà è che i giudizi estetici hanno un fondamento soggettivo ineliminabile, costituito dalla risposte o dai sentimenti interni provati per un certo stato di cose. Ma quali sono queste esperienze interiori dalle quali i giudizi estetici non possono prescindere? Non si tratta, abbastanza sorprendentemente, delle reazioni edonistiche normalmente associate a qualità come eleganza, delicatezza, vivacità, ecc.; riguardo a tali attributi, sostiene l'Autore, siamo infatti poco disposti alla tolleranza nel caso di eventuali divergenze d'opinione. Le esperienze che, in certo qual modo, destabilizzano la nostra sicurezza nell'assegnare attributi estetici sono relative a quelle proprietà sensoriali da cui, si è visto, le proprietà estetiche necessariamente dipendono. Ciò non significa abbandonarsi a posizioni scettiche, come vorrebbero certe critiche di stampo sociologico e storicistico (bersaglio preferito da Zangwill è questa volta Bourdieu), le quali, così si sostiene nel

saggio conclusivo, non sono sorrette da prove empiriche. È anzi la stessa storia delle società umane a mostrare che esiste una base estetica condivisa e trasversale rispetto alle condizioni storico-contestuali (che, comunque, non vanno ignorate), un comune convergere di gusti, esperienze e giudizi, che hanno nella bellezza il loro naturale approdo.

Molti sono i pregi di questo libro, sia per le tesi avanzate, sia per il modo in cui sono argomentate le posizioni di volta in volta assunte. Cominciamo dal primo aspetto. Innanzitutto, trovo che la visione piramidale delle proprietà estetiche, per come pensata da Zangwill, ci aiuti a comprendere la vera natura dei giudizi estetici e, di riflesso, dei loro oggetti. Credo anche che da tale modello si possano sviluppare delle interessanti prospettive, relativamente alle interazioni tra i piani alti dell'edificio – la bellezza e le altre proprietà estetiche –; il che comporterebbe un rinnovamento del dibattito un po' stantio sulla sopravvenienza, connettendolo a questioni concernenti il valore che largo spazio stanno recentemente acquisendo anche in ambito analitico. L'aver posto poi al vertice della piramide la bellezza in quanto identificabile col valore estetico organico e complessivo di un'opera, fa sì che non la si confonda (come sovente accade) con una sorta di «grazia leziosa». Troppo spesso sento dire che *Guernica* di Picasso è più interessante che bella. Non è vero! Essa è bella quanto la *Venere* del Botticelli: semplicemente, lo è in modo diverso, e il recupero della nozione kantiana di bellezza aderente da parte di Zangwill va proprio in questa direzione, in quanto ci aiuta a capire come la bellezza, e così pure il piacere estetico, siano fenomeni complessi, che chiamano in gioco molteplici aspetti e valori, tanto formali quanto semantici. Altrettanto condivisibile mi pare il sostegno dato alle ragioni del formalismo, seppur lontano da certi eccessi di primo Novecento (si pensi a Bell e Fry).

Lo stile chiaro e scorrevole, la rigorosità tipicamente analitica delle argomentazioni spesso corroborate dalle intuizioni del senso comune, ci guidano alla comprensione delle tesi enunciate e a prendere posizione a favore o contro di esse. Personalmente, trovo discutibile il fatto che Zangwill neghi la dipendenza delle proprietà estetiche, e soprattutto della bellezza, da una risposta esperienziale specifica (ovvero ulteriore rispetto a quella sollecitata dalle proprietà sensoriali). Mi pare infatti che il senso comune attesti, *contra* Zangwill, un grado di tolleranza assai maggiore nelle questioni estetiche – dove pretendiamo un consenso universale limitatamente ai giudizi sulle opere che hanno superato, per dirla alla Hume, la prova del tempo – che in quelle, poniamo, cromatiche; e la ragione di ciò sta proprio nella maggiore complessità dell'esperienza associata alla rilevazione di proprietà estetiche. Un altro punto in cui mi trovo in parziale disaccordo con l'Autore è il suo sostenere una versione di formalismo troppo moderato, quando credo invece che si potrebbe essere più estremi al riguardo, e affermare che le proprietà estetiche formali sono necessariamente presenti in tutte le opere d'arte. Certo, per far ciò si dovrebbe ammettere la possibilità che si dia una "forma immaginativa", indipendente dalle qualità sensoriali ma ugualmente estetica in quanto irriducibile a schemi universalizzabili; sotto questa luce si dovrebbero intendere, ad esempio, l'intreccio di un romanzo, il ritmo della sua narrazione, il senso che l'ordine dato al succedersi di eventi e personaggi in ultimo rivela. Zangwill sottovaluta tale possibilità, su cui invece stanno proficuamente lavorando altri autori: penso a James Shelley in campo analitico e a Paolo D'Angelo in ambito continentale.

Queste sono alcune delle osservazioni che la lettura del presente volume mi ha stimolato. Ma, comunque la si pensi, è un piacere conversare idealmente con Nick Zangwill, e mi sento di consigliare questa sua opera a tutti i coloro i quali nutrono un autentico e profondo interesse, insieme pratico e filosofico, per l'arte, la natura, la bellezza, e il giudizio estetico. Astenersi popolo dei *vernissage*.

Filippo Focosi

**Dominic McIver Lopes, *A Philosophy of Computer Art*, Routledge, London and New York 2010, pp. 143**

In *A Philosophy of Computer Art* Dominic Lopes sostiene che la *computer art* (d'ora in avanti CA) è una nuova forma d'arte. Le nuove forme d'arte non nascono tutti i giorni e non è insolito che sulle prime facciano fatica ad essere legittimate: è successo così per il cinema e la fotografia. Non a caso ciò che accomuna la CA al cinema e alla fotografia è l'essere un'arte che si è sviluppata a seguito di un'innovazione tecnologica di forte impatto. Si tratta di capire se questo tipo d'innovazione tecnologica ha anche aperto nuove strade a quella forma di creatività che si esprime creando opere d'arte.

Quello che a volte può sembrare un vezzo dell'estetica analitica – il concentrarsi su specifiche forme d'arte – è invece un elemento essenziale per la costruzione dell'argomento di Lopes: attraverso una serie di utili distinguo l'autore fa sì che individuiamo che cosa è davvero CA, senza farci appannare la vista dal fatto che forse, al momento, la disponibilità di CA per il grande pubblico è ancora piuttosto scarsa, né farci condizionare dalle numerose critiche rivolte spesso all'arte digitale – tutte respinte da Lopes con dovizia di argomenti. Un altro pregio dell'opera è che, pur trattandosi di un libro che non presuppone alcuna familiarità né con la filosofia né con la CA, non manca di tenere vivo l'interesse del lettore più avveduto, grazie alla chiarezza esemplare con cui si esprime il suo autore. Forse il più grande merito del libro è quello di mostrarci come si possa comprendere un fenomeno dell'arte contemporanea senza sapere moltissimo del contesto in cui esso nasce, senza bisogno di essere degli attori informati all'interno del «mondo dell'arte», ma semplicemente ragionando, con l'aiuto di un filosofo. Vediamo ora gli argomenti principali di Lopes.

L'autore distingue, nell'ampio insieme dell'arte digitale, quella che è propriamente CA. Intanto, alcune opere di arte digitale si basano su computer che elaborano algoritmi (non tutte: ad esempio la notazione musicale è digitale, pur non servendosi di alcun computer), ma solo la CA è fatta *per essere mostrata* in modo digitale, ossia prevede un *display*: è arte fatta dai computer per essere mostrata attraverso i computer (2-8). Inoltre, mentre non è chiaro quali siano i parametri per l'apprezzamento delle opere d'arte digitali, dal momento che queste possono differire enormemente l'una dall'altra, nel caso della CA è possibile individuare un elemento che ci permette di valutare le opere comparandole fra loro, perché è proprio di tutte le opere che appar-



tengono a questo genere e perché lo riteniamo degno di speciale attenzione quando facciamo esperienza di un'opera di CA (17-9). Si tratta del *carattere interattivo* di queste opere e in particolare del fatto che la dimensione interattiva è in queste sempre mediata dalla presenza di un computer (26): l'interazione con il computer non si riduce al fatto che l'utente è messo nella condizione di scegliere fra più opzioni, ma è meglio definita come situazione in cui l'utente fa qualcosa (seguendo regole prestabilite) che ha un impatto sul *display* del computer che, trattandosi di CA, è anche il *display* dell'opera d'arte (36-7).

Certo, si potrebbe sostenere che tutta l'arte è interattiva in una certa misura, ma quello che succede nella CA è che l'utente *genera il display* dell'opera grazie alla propria interazione con questa e lo fa utilizzando un apparecchio elettronico che funziona tramite processi computazionali (41-44). L'elettronica dona all'interazione una notevole velocità, con la conseguenza che l'utente è reso ben consapevole delle modificazioni che apporta al *display* interagendo con il computer. Questa consapevolezza è necessaria ad apprezzare propriamente la CA: per farlo non basta generarne *display*, ma bisogna essere messi nelle condizioni di poter riflettere sul fatto che si possono generare più *display* della stessa opera. Per fare ciò bisogna essere anzitutto consapevoli delle modifiche che si apportano al *display*: se queste avvengono velocemente, con i tempi delle apparecchiature elettroniche, sarà più facile per noi esserne consapevoli e riflettere sul loro significato (59).

Nelle opere interattive l'artista è colui che costruisce il sistema che permette di generare i *display* dell'opera, mentre gli utenti sono coloro che generano i *display* dell'opera a partire dal sistema prestabilito dall'artista (74-77). Gli utenti della CA sono un po' come i musicisti che interpretano un brano di un compositore; tuttavia, mentre i musicisti generano intenzionalmente il *display* dell'opera perché sanno quali caratteristiche questo deve avere per essere tale, non c'è bisogno che gli utenti della CA abbiano intenzioni di questo tipo: *users must explore the work itself, by generating different displays of it, before they're in any position to interpret it* (80). Quello che ne fanno gli utenti è cruciale perché il pubblico possa apprezzare un'opera di CA e di norma (anche se non necessariamente) i ruoli di utente e pubblico coincidono.

Lopes prende in considerazione diverse obiezioni che si potrebbero muovere alla tesi che la CA è propriamente apprezzabile come arte. Anzitutto, egli spiega che i programmi per il computer riducono la distanza fra creatività e abilità (rendono più facile esprimere la propria creatività perché richiedono meno abilità per essere usati), ma non aboliscono la creatività. Inoltre, egli mostra con opportuni esempi che non tutta la CA è standardizzata ed ambisce a riprodurre la realtà così com'è, anche se questo è un luogo comune molto diffuso. Egli spiega anche che non si può neppure sostenere che la CA non è arte perché non ha un medium: il suo medium è, infatti, l'interazione fra utente e computer (86-9). Si rivela debole anche l'argomento secondo cui la CA inibisce la riflessione, necessaria all'esperienza dell'arte. Quest'argomento spesso si fonda sull'idea errata che tutta la CA sia arte che costruisce realtà virtuali meramente immersive, il che non è vero, oppure sull'idea che la CA consista soprattutto di videogiochi, oggetti che è necessario esperire ad alta velocità, fatto che sembrerebbe annullare la possibilità di riflessione sull'esperienza che compiamo quando interagiamo con opere di CA. Lopes osserva però che

*there's more to appreciating the work than interacting with it over and over. Since the work has many displays appreciating it for what it is means thinking of it as holding possibilities that are realized through its displays* (92). La CA, insomma, è un'arte l'esperienza appropriata della quale potrebbe sembrare immediata e rapida, mentre non lo è affatto.

Ci si può poi chiedere se ciò che discredita la CA non sia il suo carattere di arte di massa. Lopes segue N. Carroll (1998) e definisce «arte di massa» quell'arte che ha *display* multipli, che è prodotta e distribuita utilizzando una tecnologia di massa e che è progettata per essere fruita immediatamente da un grande pubblico senza preparazione specifica. Egli osserva poi che, tecnicamente, non tutta la CA è arte di massa, perché non tutta è progettata per essere fruita in copie multiple, a differenza di quanto accade per i film, ad esempio. E, a differenza dei film, la CA non è progettata per essere fruita *nello stesso modo* da ciascun fruitore: i *display* variano, *computer art works* [...] *strive to reach each user in a way that works best for him or her* (97). In ogni caso, anche ammesso che la CA sia arte di massa, ne dobbiamo concludere che le critiche all'arte di massa non valgono per tutte le opere che appartengono a questo genere, visto che non abbiamo ragioni per applicarle alla CA.

Resta un'ultima domanda: perché classificare la CA come un genere d'arte che apprezziamo e non semplicemente come un genere *di oggetti* che apprezziamo? (103). La domanda si potrebbe anche riformulare così, particularizzandola: abbiamo bisogno di considerare i videogiochi *arte* per apprezzarli? Certo, possiamo isolare diversi aspetti artistici in alcuni videogiochi (in particolare la qualità della grafica e del racconto) ma non si tratta di aspetti essenziali al loro essere videogiochi: non sono dunque aspetti sufficienti a considerarli arte *in quanto* videogiochi. Questi aspetti li rendono, piuttosto, videogiochi *artistici*. Ciò che permette di sostenere che i videogiochi siano CA è invece, secondo Lopes, il loro carattere interattivo. Di nuovo, è cruciale che non si concepisca l'esperienza del giocatore come un'esperienza di totale immersione irriflessiva. I videogiochi ci permettono di riflettere sul carattere di esperienze interattive che variano al variare dei *display*. Questo è un fatto che li connota come arte, non è necessario al loro essere giochi. Il problema è che la stragrande maggioranza dei videogiochi sul mercato non sviluppa appieno le proprie potenzialità artistiche, ma questo non indebolisce la tesi secondo cui, in quanto tali, i videogiochi appartengono a tutto diritto al mondo della CA (115-118).

*Elisa Caldarola*

**Jacques Rancière, *Béla Tarr, le temps d'après*, Capricci, Paris 2011, pp. 88**

In occasione della retrospettiva completa dedicata al regista Béla Tarr, organizzata dal "Centre Pompidou" di Parigi tra dicembre e gennaio scorsi, e dell'uscita del suo ultimo film dal titolo *A Torinói ló* (Il cavallo di Torino), Orso d'argento alla penultima edizione del Festival del cinema di Berlino, il filosofo francese Jacques Rancière dedica il suo ultimo lavoro all'analisi del mondo poetico del cineasta ungherese. Dopo saggi come *La Fable cinématographique* (*La favola cinematografica*)

ca, trad. it., ETS, Pisa 2007), *Le Spectateur émancipé* e *Le Écarts du cinéma*, egli torna a occuparsi di cinema non più al fine di discutere oggi una possibile filosofia del film, ma proponendo un saggio monografico in forma breve dove l'oggetto diviene più circoscritto, tanto da prendere in esame non l'intera filmografia di Béla Tarr, bensì, in particolare, il suo secondo momento ritenuto quello della maturità o, come lo definisce lo stesso filosofo francese, "cosmologico" dove il regista sviluppa la sua concezione di cinema intesa come "arte del sensibile".

Con *Kárhozat* (Dannazione o Perdizione) del 1988, procedendo poi con pellicole quali *Sátántangó* (Satantango, 1994), *Werckmeister Hármoniák* (Le armonie di Werckmeister, 2000) e *A Londoni férfi* (L'uomo di Londra, 2007), fino al già citato *A Torinói ló*, Béla Tarr difatti propone una riflessione critico-poetica (che si fa anche politica) sulla condizione umana post-socialista nei paesi dell'Europa dell'Est dove un vuoto esistenziale-temporale, fatto di tregue, accompagna la presenza dei personaggi-protagonisti nei suoi film. Ciò si fa vivo in quello che Rancière afferma quando sostiene che il cinema del regista ungherese ferma in immagine lo scorrere del "tempo del dopo", o per meglio dire del tempo dell'attesa di promesse mai mantenute. Scrive infatti Rancière: «Il tempo del dopo non è quello della ragione ritrovata né quello del disastro atteso. È il tempo che viene dopo le storie, il tempo legato direttamente alla stoffa sensibile sulla quale le storie stesse ritagliano le loro scorciatoie tra una fine progettata e quella realmente accaduta. Non è il tempo in cui si costruiscono delle belle frasi o delle belle inquadrature per compensare il vuoto dell'attesa. È il tempo in cui ci si interessa all'attesa stessa» (pp. 69-70). Non è un cinema dei sentimenti quello di Béla Tarr. È, invece, un cinema dove i sentimenti vengono messi a nudo.

Secondo il filosofo francese, lo stile visuale della messa in scena di Béla Tarr ci mostra il tessuto impersonale dei soggetti che scompone i loro sentimenti e le loro emozioni in cristalli di tempo e, così procedendo, noi diventiamo spettatori di una disseminazione degli affetti che si fa cosmologia dove si rende manifesta, in tutti i suoi aspetti possibili, la durata. E, di conseguenza, gli eventi del mondo materiale dipendono dall'attesa di una epifania nel quotidiano scorrere della vita. Continue ripetizioni in un universo che si ripiega su se stesso provano a introdurre elementi che puntano a interrompere un *telos* che sembra già segnato, già scritto, che provano a far uscire dalla condizione data i protagonisti per volgere alla costruzione di un'unità utopica. Veniamo così posti di fronte a un punto di non ritorno, a quella immobilità dei personaggi o loro "falso movimento" posto in forma quasi ciclica tipica delle pellicole del regista ungherese, laddove l'espressione simbolica sta in un «luogo esemplarmente ordinario dove possono ritmarsi l'attesa dell'identico e la speranza del cambiamento, dove la tentazione offerta e il disastro annunciato formano la situazione in cui gli individui recitano la loro dignità» (p. 80).

Nella sua indagine Rancière si sofferma, in particolare, sulla scelta estetica di Béla Tarr di filmare i luoghi, gli spazi e le cose che ruotano intorno ai suoi personaggi, offrendoci una chiave di lettura assai pregnante su cui vale la pena soffermarsi. Tutto quello che potremmo chiamare il mondo degli oggetti e, soprattutto, dei luoghi diventa il protagonista assoluto del cinema del regista ungherese. Tale mondo non si trova lì, di fronte a noi in pellicola, prima delle storie e dei loro protagonisti, non rappresenta uno spazio dove questi vengono a raccogliersi, a ritrovarsi. Bensì i luoghi vestono una presenza attiva sulle vite dei personaggi e sono le cose che si avvicinano a lo-

ro. Il "Titanik Bar" del film *Kárhozat*, ad esempio, non è solo il teatro degli avvenimenti narrati, ma fa parte del tessuto esistenziale e del destino dei suoi avventori. Esso stesso si fa forma plastica perfetta dei vissuti che li avvolge e li accompagna come l'ombra si comporta con il suo viandante. Il cinema di Béla Tarr non si risolve, quindi, in una pura e semplice descrittività. Il continuo mostrare e soffermarsi sulle cose non risulta funzionale e di supporto alla dimensione narrativa. Al contrario, il mondo dell'io e del non-io, il mondo interno ed esterno sono fusi insieme nell'attesa immobile di una primavera annunciata di cui non si avverte nemmeno il profumo. Nota, a tal proposito, il filosofo francese: «Béla Tarr filma la maniera in cui le cose si avvicinano agli individui. Le cose possono essere [...] le pile di bicchieri sul bancone del bistrot, il rumore della palle di biliardo o il neon tentatore dei caratteri italici del Titanic Bar [...]. Non sono gli individui che abitano i luoghi e si servono delle cose. Sono dapprima le cose che vanno verso di loro, che li circondano, li penetrano o li respingono. Ciò avviene perché la macchina da presa adotta straordinari movimenti circolari che danno l'impressione che siano i luoghi a muoversi, ad accogliere i personaggi, a spingerli fuori campo o a chiudersi su di loro come una fascia nera che occupa tutto lo schermo» (pp. 33-34).

Senza discostarci di molto da queste linee di poetica, è possibile comparare tale universo poetico a quello, nelle sue forme letterarie del *nouveau roman*, dello scrittore francese Georges Perec, in particolare il Perec dei romanzi *Les Choses* (Le cose, 1965) e *La Vie mode d'emploi* (La vita, istruzioni per l'uso, 1978). Come si sa, qui lo scrittore francese sperimenta un sorprendente piacere del raccontare in modo essenziale che si sviluppa in una successione di vicende intrecciate e variopinte. Eppure il centro di gravità resta sempre quello degli oggetti da cui tutto prende forma. I personaggi di Perec, come nei film del regista ungherese, scaturiscono dalle cose e mai viceversa. Egli, in fondo, ha precorso e rivelato al meglio quella che verrà battezzata come la svolta visuale della nostra cultura. Tutto, infatti, ha inizio dall'elemento visivo, sempre fecondato tuttavia da avventure, desideri, emozioni, aspetti culturali e simbolici.

Tornando al cinema di Béla Tarr, Rancière in maniera felice individua nelle sorprendenti fluttuazioni circolari della macchina da presa la forma che più si adatta al progetto estetico del cineasta ungherese. Ciò non rappresenta un manierismo, ma il compito etico del mezzo espressivo. Ogni elemento è un microcosmo e il piano-sequenza si mostra come il miglior modo possibile per far emergere ciò che il filosofo francese (rileggendo e rilanciando la filosofia di Schopenhauer) chiama l'"innominabile", il "senza nome". Non v'è alcun demiurgo del montaggio, ma appena lo scorrere quasi all'infinito (si pensi, in particolare, a *Sátántangó*) delle immagini verso il desiderio mai appagato di congiunzione tra fenomeno e noumeno. Non potranno certo sfuggire al lettore quelle pagine in cui si fa ampiamente riferimento al pensiero di Schopenhauer dove il senso del cinema in Béla Tarr viene paragonato al valore che il filosofo tedesco offre alla musica. Infatti, proprio come fa la musica che non rappresenta e non illustra le cose, non richiede la mediazione delle idee, ma è capace di far emergere delle cose l'autentica essenza, così si comportano le lunghe inquadrature in movimento senza stacchi dei film del regista ungherese. Nota, a proposito, Rancière: «Un episodio *burlesque* di Dannazione ci fa intendere (...) la necessità di togliere il vero velo: il velo di Maya, il velo della rappresentazione che copre la realtà innominabile del mondo

vero. L'arte che solleva questo velo per Schopenhauer è la musica. Un film di Béla Tarr svolge proprio questa funzione della musica» (p. 41).

Rancière ritrova nel piano-sequenza di Béla Tarr il principio di uguaglianza che gli è caro tanto in politica quanto in estetica. Si pensi, ad esempio, anche alle sue riflessioni in questa direzione sul romanzo del 19° secolo. Per il filosofo francese, il piano-sequenza permette di filmare uniformemente l'infinito mondo delle cose e includere, in quanto esclusi, nello stesso movimento gli "idioti" che sono i soli soggetti del cinema di regista ungherese. E tutto ciò prende forma con immagini in movimento senza fare uso di campo e contro-campo e nemmeno di fuori campo.

Domenico Spinosa

**Stefano Marino, *Un intreccio dialettico. Teoresi, estetica, etica e metafisica in Theodor W. Adorno*, Roma, Aracne, 2010, pp. 235**

Partendo dall'analisi di una quanto mai vasta e multiforme produzione, il libro di Stefano Marino intende dimostrare la profonda unità dell'opera di T.W. Adorno. L'intima coerenza strutturale del filosofare adorniano si regge, in tutte le sue fasi, sul vero e proprio "programma di ricerca" elaborato in *Dialettica dell'Illuminismo*, ampliato e approfondito nelle opere successive, all'interno delle quali gioca un ruolo di spicco *Dialettica negativa*. Tale unità non deve però essere intesa in senso pacifico come conciliazione delle opposizioni, come vero e proprio sistema, quanto piuttosto come intreccio, come costante e reciproco rimandarsi di vari temi che non possono essere sciolti in una sintesi superiore, in un livello d'analisi che ne risolva le contraddizioni. Tale è il significato tutto adorniano del termine dialettica.

Ogni aspetto della filosofia di Adorno rappresenta dunque un filo che si dipana a partire da *Dialettica dell'illuminismo* intesa come teoria della "civiltà mancata" dominata dal paradossale rovesciamento della ragione. La connaturata tendenza di quest'ultima all'autodistruzione ha infatti caratterizzato la storia occidentale, dando origine ad una apparentemente fatale dialettica di progresso-regresso. Il pensiero si è trasformato in dominio attraverso una dinamica soggetto-oggetto del tutto peculiare: se la ragione ha innanzitutto riportato al concetto ciò che concettuale non era – la natura – alla fine tale assoggettamento si è rovesciato nel dominio dello stesso soggetto, nell'uso sistematico ed organizzato di altri uomini per scopi ben poco umani. Una delle tesi fondamentali del libro di Marino è infatti che la dialettica dell'illuminismo rappresenta sì una sorta di diagnosi del modo in cui la ragione si è autodistrutta, ma non costituisce una vera e propria filosofia della storia in cui il processo, seppur di decadenza, rivela alla fine la sua ineluttabile necessità. Tale programma evidenzia sì una *pars destruens*, la ridiscussione adorniana dei nessi "dialettici" fra i concetti di storia-natura-vita, ma anche una *pars construens*, il ripensamento di una ragione non oggettivante, ma pur sempre ragione. Lo sforzo adorniano si allontanerebbe dunque sia dalla deriva irrazionalista del "secondo" Heidegger, sia dall'ottimismo pragmatista. In tal senso l'opera che appare decisiva è senza dubbio *Dialettica negativa*. La via d'uscita indicata da Adorno – idea fondamentale sulla quale si reggono tutti gli aspetti apparentemente distinti

della sua produzione – è che la ragione deve innanzitutto essere in grado di svincolarsi dalla logica violenta del Concetto, dall'idea di un "sapere assoluto" che sciolga nell'universalità ogni differenza del particolare. L'alternativa al dominio è indicata da Adorno nel ripensamento dei momenti pre- e a-concettuali dell'esperienza (la fantasia, l'entusiasmo, l'espressione, le emozioni) che però non risolvano la lotta contro la mediazione del concetto ad esclusivo favore della semplicistica immediatezza dell'intuizione. L'autentico sforzo della filosofia adorniana risiede infatti nella «fatica di andare oltre il concetto per mezzo del concetto».

È dunque chiaro cosa si intenda con l'immagine dell'intreccio dialettico: sussiste in questa "fatica" una serie di nessi interni fra l'esigenza teoretico-conoscitiva di ridisegnare il "concetto" di verità, l'impulso etico del far cessare la storia come dolore e sopraffazione e tematiche spiccatamente "estetiche". Soltanto in alcune esperienze artistiche, nel loro doppio gesto espressivo-comprendente (capire di arte significa infatti fare arte e viceversa) si ha infatti a che fare con qualcosa di logico e, allo stesso tempo, illogico, concettuale e aconcettuale, espressivo ed intuitivo, particolare e universale, soggettivo e oggettivo. Ciò è evidente però, secondo Adorno, in pochissime manifestazioni artistiche, soprattutto in quella musica in cui le singole parti sembrano ribellarsi al tutto armonico, espressione esso stesso del dominio dell'universale sul particolare. In esse è rintracciabile ciò che nella razionalità è stato sinora reso impensabile: la coesistenza dell'inconciliabile, l'identità della non-identità, in ultima istanza l'utopia della coesistenza del diverso che la dialettica dell'illuminismo ha *di fatto*, e non come ineluttabile necessità, negato. La filosofia deve dunque essa stessa procedere come "costellazione", come una composizione "musicale" in cui nessuna singola argomentazione sia gerarchicamente inferiore al "sistema".

Nei suoi principali scritti di estetica Adorno rintraccia dunque nel nesso fra esperienza estetica e filosofia la possibilità di pensare in maniera autenticamente dialettica un contenuto di verità nient'affatto assimilabile alla logica identitaria della ragione. Nel suo insopprimibile tratto di enigmaticità che le deriva dall'oscillazione fra esprimibile ed inesprimibile, forma e contenuto, la verità che si annuncia in questo costante rimando fra esigenze filosofiche ed estetiche può restare impermeabile alla ragione strumentale dell'odierna "funzionalizzazione integrale" dell'uomo.

Il compito etico, o meta-etico, che Adorno ascrive alla filosofia è dunque quello di preservare "dialetticamente" gli aspetti a-funzionali della ragione, di tenere ben desto l'«organo dell'esperienza» verso l'individuale e l'apparentemente insignificante, di *ripensare*, infine, la propria responsabilità nei confronti di ciò che, seppur impensabile dall'ottimistica ragione del progresso, è tuttavia accaduto. Adorno si rende ben conto che «dopo che sono stati assassinati milioni di uomini innocenti, filosofare come se ci fosse ancora qualcosa di innocuo» è irresponsabile, ma pensa anche che l'unica via d'uscita dalla tragedia della ragione sia la ragione stessa: «bisogna – infatti – continuare a pensare anche quando fa male», anche quando si devono necessariamente fare i conti con una storia in cui Auschwitz è stato possibile.

Marco Jacobsson

**Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011, pp. XVIII + 442**

Scrivere una monografia su uno dei più incisivi registi e teorici della storia del cinema della prima metà del Novecento senza per questo scrivere un libro che resti confinato nelle strette maglie della teoria del cinema: questa è l'idea con cui Antonio Somaini tenta di restituire, sin dalle prime battute introduttive del suo *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, il profilo biografico e intellettuale dell'eccentrico regista sovietico. Non è dunque un libro centrato unicamente sulla ricostruzione delle principali tappe della riflessione teorica e della produzione cinematografica ejzenštejniana, quanto piuttosto un'originale ricerca sulle *possibilità* espressive, euristiche ed epistemologiche che il suo cinema – pensato da Ejzenštejn stesso come un «universo sperimentale in miniatura», "erede" e "sintesi" della storia delle arti – è stato in grado di aprire.

In questo senso si spiega l'ordine con cui sono presentati i tre termini che compaiono nel sottotitolo: il cinema è infatti collocato all'interno del più ampio sistema delle arti «e queste sono a loro volta parte dell'insieme ancora più vasto delle forme di montaggio» (p. XVII). Il volume di Somaini potrebbe pertanto essere definito un "libro sferico", in piena sintonia con il progetto dell'utopico libro-montaggio immaginato da Ejzenštejn nel 1929, dove i singoli momenti del multiforme percorso biografico, teorico e creativo dell'autore di *Sciopero*, *La corazzata Potëmkin* e *Ivan il Terribile*, sono rimontati in modo rigoroso e documentato tessendo una fitta trama di intersezioni e confronti con i differenti contesti culturali con cui Ejzenštejn, di volta in volta, nei suoi molteplici e spesso travagliati spostamenti, entra in contatto. In questo senso, il ricorso a una struttura concepita come una serie di variazioni che ruotano attorno a temi ricorrenti – come ad esempio quello dell'efficacia del principio del montaggio e degli effetti della sua azione sullo spettatore – si rivela indispensabile per poter rendere a pieno la complessità della concezione ejzenštejniana di cinema come medium variabile, instabile, dinamico e aperto all'imprevedibilità dell'incontro con l'eterogeneo. Un libro che intende quindi ripercorrere l'interminabile ricerca di Ejzenštejn sul *senso* e sulle *possibilità* del montaggio – inteso, da un lato, come un procedimento compositivo in grado di produrre *opere d'arte efficaci* e capace di *agire efficacemente* sullo spettatore, e, dall'altro, come un principio presente in maniera diffusa e stratificata nella storia delle culture, disseminato in forme temporalmente e spazialmente eterogenee tra loro –, attraverso il costante rimando alle tre forme espressive con cui Ejzenštejn si confronta nel corso di tutta la sua vita: la *regia*, il *disegno*, la *scrittura*.

La mobile architettura del testo è pensata in modo tale da poter introdurre il lettore nell'universo visuale e nel panorama concettuale ejzenštejniano mediante una breve parte biografica che fa da filo conduttore a ciascuno dei tredici capitoli in cui è articolato il volume, inquadrando così cronologicamente e geograficamente quel "cammino attraverso il montaggio" che connota l'intera produzione cinematografica, teorica e grafica di Ejzenštejn, per passare poi, in un secondo momento, ad un'analisi più approfondita delle principali questioni teoriche affrontate dal regista sovietico nel poliedrico e smembrato corpo dei suoi scritti. La struttura di ogni singolo capitolo si presenta, a sua volta, come un montaggio di elementi biografici, analisi concettuali e indagini iconografiche, costellate dalle frequenti escursioni al di fuori del campo di studio stret-

tamente ejzenštejniano, nel tentativo di ricostruire in modo ampio e capillare il contesto storico e culturale entro cui riposizionare le differenti esperienze della vita e dell'opera di Ejzenštejn.

Il testo si apre con una panoramica sull'attività teatrale di Ejzenštejn dei primi anni '20, dagli spettacoli *agit-prop* di agitazione e propaganda, all'incontro con Mejerchol'd e lo studio della biomeccanica, passando attraverso la pubblicazione dell'importante saggio del 1923 scritto insieme a Tret'jakov e intitolato *Il movimento espressivo*, volto a dimostrare la necessità di un'arte della messa in scena che fosse in grado, attraverso il movimento espressivo attoriale, di *contagiare* e *plasmare* lo spettatore agendo su di esso come uno «psico-ingegnere» (p. 11). L'indagine di Ejzenštejn sul potere del montaggio prende dunque le mosse all'inizio degli anni '20 con l'idea di pensare in termini di montaggio la sequenza di eventi eterogenei che componevano i suoi spettacoli teatrali, per attribuire poi al montaggio una funzione sempre più pervasiva: da metodo attraverso cui organizzare i differenti aspetti di una regia teatrale o cinematografica, il montaggio si trasformerà gradualmente in uno strumento con cui intervenire sul modo di sentire e di pensare degli spettatori, e, più in generale, delle *persone*. Come afferma Ejzenštejn nel capitolo che apre il primo volume di *Metod*, intitolato "La magia nell'arte": «Ho sempre avuto davanti a me il compito di agire, sui sentimenti e sui pensieri, coi mezzi dell'effetto, di influire sulla psiche, e influenzando, formare la coscienza degli spettatori in una direzione sperata, necessaria, scelta [...] L'arte mi è sempre apparsa come "uno dei mezzi della violenza", cioè come strumento (arma) di trasformazione del mondo attraverso l'elaborazione della coscienza delle persone» (p. 394). In questo passo Ejzenštejn fa esplicitamente riferimento al bisogno di agire sulla psiche e sulla coscienza delle "persone", oltre che degli "spettatori", proprio perché nelle sue riflessioni degli anni '30 il raggio d'azione del cinema e del montaggio si troverà inevitabilmente ad eccedere la sfera puramente *spettatoriale*, per intervenire attivamente sul mondo e sulle *persone*, al di là dell'esperienza eminentemente cinematografica.

L'idea di dar vita a uno spettacolo efficace, capace di muovere, plasmare e modellare lo spettatore, intervenendo sulle sue emozioni e riorganizzandone la sensibilità (p. 21), guiderà Ejzenštejn sia nella pubblicazione del saggio *Il montaggio delle attrazioni* (1923) – specificamente pensato per il teatro –, sia nella versione del 1925 intitolata *Il montaggio delle attrazioni cinematografiche*, in cui il montaggio viene pensato, per l'appunto, come un principio in grado di colpire, manipolare e dinamizzare lo spettatore. Seguendo il metodo comparativo che caratterizza alcuni fondamentali passaggi del libro, nel capitolo intitolato «*Modellare lo spettatore*»: *il montaggio delle attrazioni*, Somaini mette a confronto l'idea di "cineocchio" di Dziga Vertov con quella ejzenštejniana di "cinepugno", confrontando gli effetti teatrali e grandguignoleschi del procedimento "attrazionale" utilizzato da Ejzenštejn per il montaggio delle immagini documentarie dell'uccisione del bue al macello in *Sciopero* (1925), con il montaggio di una serie d'immagini "colte sul fatto", scelte da Vertov per la sequenza della macellazione nella cooperativa in *Kinoglaz* (1924).

A testimonianza della diffusione intermediale del principio di montaggio nella cultura artistica degli anni '20, e a dimostrazione del suo carattere intimamente anacronistico, nel capitolo «*L'arte è conflitto*»: *montaggio, dialettica, cinema intellettuale*, Somaini presenta un ampio percorso attraverso gli scritti e i film di Ejzenštejn della fine degli anni '20 che va dalla *Dichiarazione sul so-*



*noro* (1928) firmata da Ejzenštejn, Alexandrov e Pudovkin, ai saggi sul teatro giapponese del *Kabuki* – dove il montaggio, secondo Ejzenštejn, deve essere riconosciuto come un «elemento originario della cultura giapponese» (p. 40) –, attraversando gli scritti sul montaggio dialettico e conflittuale redatti nel corso del 1929, tra cui il fondamentale *Drammaturgia della forma cinematografica*, facendo così irruzione nelle note per il progetto del film sul *Capitale* di Marx (1927-28) – il cui punto di riferimento formale avrebbe dovuto essere niente meno che *l'Ulisse* di Joyce –, e nelle sperimentazioni del montaggio intellettuale in *Ottobre* (1927-28), chiudendo infine con una visione d'insieme sul tema del montaggio conflittuale negli anni '20, per dimostrare come Ejzenštejn fosse immerso – il più delle volte in modo inconsapevole – in un contesto culturale in cui il montaggio veniva pensato in termini per alcuni aspetti analoghi al suo: ossia come un principio capace di generare pensiero attraverso l'elaborazione di forme dialetticamente conflittuali, tali da dinamizzare lo spettatore dal punto di vista sia emotivo che intellettuale. In questa prospettiva, come mostra Somaini nel suo efficace gioco di rimandi, il dialogo tra Ejzenštejn, Walter Benjamin, Ernst Bloch, László Moholy-Nagy, Jean Epstein, Siegfried Kacauer può rivelarsi più che mai fecondo.

In quest'orizzonte di produttive interconnessioni, emerge chiaramente l'importanza della concezione ejzenštejniana di montaggio come attività comparativa: questione affrontata dall'autore nel quarto capitolo del presente volume, puntualmente dedicato al progetto del *Libro sferico*, pensato da Ejzenštejn come un libro teorico capace di mettere in gioco prospettive diverse tratte dalla filosofia, dalla psicologia, dalla linguistica e dalla storia delle arti, tutte ricondotte al problema centrale dell'efficacia del montaggio: «Montare l'opera per montare lo spettatore: questo era il vero obiettivo della teoria del montaggio di Ejzenštejn» (pp. 85-86). L'idea di realizzare un libro «incompatibile con la bidimensionalità del libro stampato» (p. 84), ritorna, sotto diverse forme, nei progetti della fine degli anni '20 e dell'inizio degli anni '30 – periodo caratterizzato dai numerosi viaggi che muoveranno Ejzenštejn da Parigi a Oaxaca (Messico) passando per Hollywood –, con l'obiettivo di ripensare completamente il modo d'intendere lo spazio cinematografico e le modalità stesse con cui farne esperienza: in questo senso, sia il progetto per *Glass House* – film proposto nel 1930 alla Paramount e mai effettivamente realizzato – di proiettare uno spazio completamente trasparente su uno schermo dalle «dimensioni mostruose», sia il testo della conferenza tenuta all'Academy of Motion Picture and Sciences di Hollywood nel settembre 1930, intitolata *The Dynamic Square* – centrata sull'idea dell'avvento di uno schermo panoramico dalle dimensioni variabili pensato per la proiezione di pellicole di grande formato –, s'inseriscono nella prospettiva ejzenštejniana di una radicale e lungimirante “messa in movimento” dell'architettura cinematografica.

In seguito al fallimento dei progetti con la Paramount e mosso dall'idea di realizzare un film sulla cultura messicana, nel dicembre 1930 Ejzenštejn parte per il Messico. Da questo momento in poi la sua produzione teorica e cinematografica subirà una decisiva svolta verso quella dimensione che egli stesso, nei suoi scritti degli anni '30 e '40, indicherà con il termine «prelogico» o «pralógico». Il Messico viene infatti descritto da Ejzenštejn, nel capitolo di *Metod* intitolato «Slancio per librarsi», come il luogo «*most ecstatic* della creazione» (p. 262), in cui l'autore di *Que viva*

*Mexico!* si lascia andare alla sensualità libera e alla riscoperta dei desideri e delle pulsioni, nella regressiva discesa verso gli strati più bassi e profondi della propria coscienza. Tale processo è esemplarmente esibito nel significativo ritorno di Ejzenštejn al disegno, pratica che aveva sospeso otto anni prima – nel momento di transizione dal teatro al cinema – e che recupera, rielabora e riattualizza proprio durante il viaggio in Messico, attraverso un’inedita forma di *scrittura automatica*, strumento inequivocabilmente associato alle pratiche d’espressione surrealiste, che gli aveva consentito di riportare alla luce tutto ciò che di più intimo e disinibito gli suggeriva il contatto con la storia e la cultura del Messico. Da questo punto di vista i capitoli «*Que viva Mexico!*»: *il cinema e la «colonna verticale della storia»*, *Stenogrammi dell’estasi e della crudeltà: i disegni messicani*, *La forma cinematografica e il pensiero prelogico* e «*Metod*»: *le vie del regresso*, collocati nella parte centrale del volume, possono essere pensati come il tentativo da parte dell’autore di costruire un’unica macrosezione dedicata ad un attraversamento «sensuoso» di quelle «vie del regresso» (pp. 216-261) percorse da Ejzenštejn nel corso del periodo trascorso in Messico e di cui si ritroveranno inequivocabilmente le tracce nella produzione teorica della seconda metà degli anni ‘30 e dell’inizio degli anni ‘40: dal saggio del 1935 *La forma cinematografica: problemi nuovi alla Teoria generale del montaggio*, dai testi previsti per *Metod* a *La natura non indifferente*.

A partire dal ritorno in Unione Sovietica nel maggio del 1932, Ejzenštejn insisterà sulla dimensione antropologica di cui si era caricata la sua concezione di cinema e di arte durante il viaggio in Messico. In questa prospettiva, gli scritti degli anni ‘30 e ‘40 – dalla *Teoria generale del montaggio* a *La natura non indifferente* – possono essere interpretati come degli ardui tentativi di affermare il carattere extra-cinematografico del montaggio attraverso la dimostrazione del suo radicamento nella natura umana e la sua presenza e *sopravvivenza* lungo tutta la storia delle arti. Come ricorda opportunamente Somaini nel capitolo dedicato al *Montaggio nella storia delle arti*, la *Teoria generale del montaggio* si apre, non a caso, con una citazione tratta da *L’uomo* di Gor’kij «Tutto è nell’uomo – tutto è per l’uomo» (p. 315). Nella *Teoria generale* ejzenštejniana il montaggio è infatti concepito come un principio “sintetico” in grado di generare pensiero, definito da Ejzenštejn stesso «*Urphänomen* cinematografico»: un «*fenomeno primario della coscienza nella sua capacità di tradurre due fenomeni separati in un’immagine generalizzata*» (p. 325).

Se uno dei meriti del libro di Somaini è senza dubbio quello di aver inserito, a giusto titolo, Ejzenštejn nella costellazione di quegli autori che hanno contribuito a pensare la storia delle forme in termini anacronistici, non poteva mancare, in uno dei capitoli conclusivi dedicati alla *genesì estatica* del principio del montaggio, intitolato *La «formula del pathos»*, un ineludibile confronto con Aby Warburg. In queste pagine Somaini individua un forte punto di convergenza tra le «figure del pathos e dell’estasi» (p. 367) analizzate da Ejzenštejn in *La natura non indifferente* – dalla sequenza “estatica” della centrifuga in *La linea generale* (1926-29) all’immagine dell’*arc de cercle* disegnato dal corpo isterico dell’attore Cerkasov in *Ivan il Terribile* –, e le *Pathosformeln* warburgiane, qui interpretate come principi «attivi ed efficaci» (p. 364), capaci di orientare anacronisticamente il montaggio dell’*Atlas Mnemosyne*.

Nello schermo dinamico su cui Somaini ha tentato di proiettare l’eccentrico percorso ejzenštejniano, il montaggio si configura dunque come il principio chiave con cui indagare le «Mille e

una notte» delle possibilità che il cinema, secondo Ejzenštejn, è in grado di offrire nell'ambito delle arti – e più in generale del pensiero stesso –, oltrepassando in tal modo i suoi stessi confini e rendendo *mobile* e *trasparente* la cornice disciplinare che ne delimita il raggio d'azione. Solo in questo modo può essere compresa l'ironica affermazione con cui Ejzenštejn descrive, in una lettera inviata a Esfir Şub nell'estate del 1931 durante la lavorazione della sua "creatura incompiuta" *Que viva Mexico!*, le nuove prospettive che il cinema, e il montaggio quale suo fondamentale principio, gli stavano sorprendentemente aprendo: «Il lavoro è complicato, difficile, in più lingue contemporaneamente, ma dannatamente affascinante. Non sto pensando al risultato finale [...] *Mi interessa tutto tranne... il cinema*» (pp. 149-150).

Marie Rebecchi

**Aa.Vv., *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, a cura di D. Guastini, D. Cecchi, A. Campo, prefazione di P. Montani, Uscher, Firenze 2011, pp. 231**

I saggi antologizzati nel presente volume sono il risultato della riscrittura e della successiva rielaborazione delle relazioni presentate al convegno intitolato *Fiat imago, pereat mundus*, che si è svolto il 18 e 19 febbraio 2010 presso la *Facoltà di Filosofia* della *Sapienza* di Roma. La struttura del volume, nonostante sia essenzialmente improntata su quella del convegno, ha il pregio di ripresentare i singoli saggi in una veste più autonoma, parzialmente svincolata dallo schema originale che prevedeva otto relatori (Enrico Berti, Maria Bettetini, Giovanni Careri, Diarmuid Costello, W.J. Thomas Mitchell, Stephen Eisenman, Georges Didi-Huberman, Silvana Borutti), e altrettanti contro-relatori (Daniele Guastini, Gaetano Lettieri, Fiorella Bassan, Stefano Velotti, Paolo D'Angelo, Isabella Pezzini, Giuseppe Di Giacomo, Massimo Carboni). Nel quadro di questa operazione editoriale volta a ridefinire e riorganizzare i contributi discussi durante il convegno, sia gli interventi dei *discussants*, sia le relazioni introduttive di Fabrizio Desideri e Francesco Casetti hanno assunto, per estensione e densità, lo statuto di veri e propri saggi. Il volume è inoltre arricchito da una prefazione di Pietro Montani e dalle puntuali introduzioni dei tre curatori, Daniele Guastini, Dario Cecchi e Alessandra Campo, che hanno il merito di guidare attentamente il lettore nei tre vasti territori in cui si snoda la riflessione attorno alle immagini e alla loro relazione con il mondo. Tale tripartizione rimanda esplicitamente alle tre sezioni in cui è stato suddiviso il convegno e su cui si basa, a sua volta, l'organizzazione interna dei diciotto contributi a una *storia critica delle immagini* presentati in questa raccolta: *Antico, Moderno e Contemporaneo*.

Muovendo da un'analisi del titolo del convegno – *Fiat imago, pereat mundus* – e, soprattutto, di quello del volume – *Alla fine delle cose* – è possibile rintracciare alcune fondamentali traiettorie di pensiero che permettono di comprendere la scelta di articolare il discorso critico sulla natura, il potere e i limiti delle immagini in tre macro-sezioni, rendendo così adeguatamente conto dell'ampiezza e della complessità di tale riflessione: dalla sua origine nel mondo antico, al suo sviluppo in epoca moderna con la nascita dell'estetica, fino alla svolta tecnologica propria della con-

temporaneità. In questo senso, la formula *Fiat ars, pereat mundus*, pronunciata da Walter Benjamin in conclusione del suo celebre saggio del 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* in riferimento al nesso tra futurismo e fascismo, e parafrasata nel *Fiat imago, pereat mundus* scelto per titolare il convegno, allude all'ipotesi che, nell'epoca dell'inarrestabile e pervasivo potere della tecnica, una sempre maggiore autonomia dell'immagine rispetto al mondo possa provocarne addirittura l'apocalittico annientamento: l'inizio della *fine delle cose*, inaugurerebbe così quella che Heidegger nel saggio del 1938 ha definito come *L'epoca dell'immagine del mondo*. Ma, paradossalmente, è proprio la minaccia di una potenziale *fine di tutte le cose* a porci di fronte alla necessità di ripensare il senso del rapporto tra immagine e mondo. Come afferma Montani nella prefazione al volume: «*Fiat imago, pereat mundus*: l'aver scelto questa formula per intitolare il convegno da cui è nato il libro intendeva segnalare, insieme alla convinzione che essa sintetizzi icasticamente una tendenza ben attestata nel nostro attuale commercio con le immagini, anche la necessità di ricostruirne criticamente alcuni momenti genealogici e l'urgenza di coglierne, se possibile le vie di fuga o le alternative più o meno evidenti» (*ivi*, p. 11). Per individuare queste alternative occorre, dunque, risalire alla matrice kantiana del titolo del volume: *Alla fine del mondo sensibile* è infatti una parafrasi del titolo del saggio di Kant *La fine di tutte le cose* (1794) (cfr. I. Kant, *Scritti sul criticismo*, a cura di G. De Flaviis, Laterza, Roma-Bari, 1991, pp. 239-254). Se la fine del mondo sensibile, come sostiene Kant in questo saggio, inaugura anche l'inizio del mondo intelligibile, si pone inevitabilmente la questione di come sia possibile rappresentare sensibilmente e produttivamente l'avvento di un mondo soprasensibile. A partire da questo cruciale interrogativo e, dunque, dal bisogno di individuare una via *estetica* attraverso cui ripensare il nesso tra la dimensione sensibile dell'*immagine* e quella intellegibile dell'*idea* e, in tal modo, riconfigurare ed estendere la nostra stessa esperienza del mondo, prende le mosse con Kant la riflessione estetica sulle immagini nella modernità. Da questo punto di vista, come è stato sottolineato nell'introduzione alla seconda sezione dedicata al *Moderno*, è proprio nella nozione di "idea estetica" – formulata da Kant nella *Critica della facoltà di giudizio* nei termini di «una rappresentazione dell'immaginazione che dà occasione di pensare molto, senza però che un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa esserle adeguato» (cfr. I. Kant, *Critica della facoltà di giudizio* (1790), a cura di E. Garroni e H. Hohenegger, Einaudi, Torino, 1999, p. 149) – che deve essere rintracciata la possibilità di rigenerare e ridescrivere la relazione tra immagine e mondo: le idee estetiche si configurano, dunque, come l'occasione per riformulare il rapporto quantomai complesso e problematico tra idea e immagine, trascendenza ed esperienza, nella peculiare prospettiva dischiusa dalle risorse produttive dell'*immaginazione* che offrono la possibilità di un ripensamento complessivo del nostro modo di fare esperienza, non solo delle opere d'arte, ma del mondo in generale.

In direzione di una rielaborazione critica del contributo kantiano alla riflessione sul ruolo dell'immagine nel *Moderno* si muovono, ad esempio, i saggi di Costello e Velotti: il primo è interessato a indagare lo statuto problematico dell'arte "non-percepibile" all'interno della teoria kantiana dell'arte; il secondo, pur muovendo da un orizzonte concettuale prossimo a quello di Costello, tenta di sottolineare l'ambiguità di fondo sottesa dagli interrogativi sollevati dalla riflessio-

ne attorno alle opere d'arte "non-percipienti", problematizzando così il nesso tra opera d'arte e immagine attraverso un'attenta rilettura di alcuni fondamentali passaggi della *Critica della facoltà di giudizio*. In questo modo, mettendo in luce il carattere concettualmente inadeguato, indeterminato e *anacronistico* che contraddistingue le idee estetiche – quali possibili modalità di rappresentazione del «libero schematismo» così come viene introdotto da Kant nella *terza Critica* –, Velotti sostiene che «ogni opera d'arte, per Kant sarà l'espressione [...] di una intuizione o immagine interna e, nel caso specifico, di un'idea estetica, a partire dalla sua eterogeneità e complessità rappresentativa, sensoriale, affettiva e temporale» (*ivi*, p. 127).

L'importanza del concetto di *anacronismo delle immagini* è ribadita nel saggio di Mitchell, in cui l'autore, nel quadro di una più ampia riflessione sui concetti di *idolatria* e del suo "malvagio doppio", *l'iconoclastia*, – argomentata attraverso l'analisi di due dipinti di Poussin –, afferma che una visione anacronistica «è inevitabile con le immagini che sono aperte al mondo e alla storia in un mondo che decostruisce la loro leggibilità e certezza» (*ivi*, p. 143). Mitchell sostiene questa ipotesi sulla base del raffronto tra un'immagine tratta dal dipinto di Poussin *Peste di Asdod* – in cui è ritratto il corpo di una madre morta con accanto i suoi figli, uno vivo e uno morto –, e un'immagine fotografica che risale al 2009, durante le manovre militari dell'esercito israeliano nella Striscia di Gaza, in cui sono raffigurati quattro bambini palestinesi disposti accanto al cadavere della madre. La liceità o meno dall'uso del concetto di anacronismo che Mitchell fa nel suo saggio rappresenta uno dei punti nodali su cui si concentrano le acute osservazioni di D'Angelo alle tesi di Mitchell sulla questione del rapporto tra idolatria e iconoclastia. Dal punto di vista di D'Angelo parlare di anacronismo sulla base di un semplice rapporto associativo tra due immagini formalmente e temporalmente eterogenee non garantisce loro di entrare in un rapporto necessariamente *anacronistico*. In questo senso, osserva ancora D'Angelo, il ricorso al concetto warburghiano di *Pathosformeln* – cosa che Mitchell curiosamente dimentica di fare – fornisce un ottimo esempio di come il riferimento all'anacronismo possa essere pienamente autorizzato e giustificato a partire dall'individuazione di formule gestuali, pateticamente espressive e cariche di tensione, capaci di connettere epoche e stili profondamente distanti ed eterogenei tra loro.

La prima sezione, intitolata *Antico*, è dedicata ad un'ampia ricognizione delle principali posizioni e oggetti teorici che, nel corso dei secoli, hanno alimentato il dibattito sulla questione dell'immagine: dal mondo greco antico (Berti e Guastini) al *Giudizio Universale* di Michelangelo (Careri e Bassan), passando, da un lato, attraverso la controversia sulle immagini nell'Alto Medioevo con l'esempio dei cosiddetti *Libri Carolini* (Bettetini) e, dall'altro, attraverso il rapporto di continuità/interruzione del platonismo nell'estetica protocristiana (Lettieri).

Questa sezione si apre, non a caso, all'insegna della dialettica *eikon-eidolon* in Platone. Nel limpido saggio di Enrico Berti l'analisi del concetto d'immagine (*eikon*) in Platone è, anzitutto, funzionale alla comprensione di quello di *mimesis*. A questo scopo Berti introduce, proprio a partire dalla definizione di *mimesis* data da Platone nel *Sofista*, due tipi di «arte produttrice d'immagini» (*eidolopoietike techne*): quella che produce immagini che si *approssimano* al vero (*eikones*), e quella che produce *imitazioni* non conformi a verità, ossia immagini vere solo *in apparenza* (*phantastike*). Da questa capitale distinzione, come osserva Montani nella sua prefazione, è

possibile ricavare tre linee di pensiero che, scontrandosi e intrecciandosi tra loro, danno vita a tre paradigmi interpretativi volti a cogliere i differenti aspetti in cui può essere pensata, esteticamente, la relazione tra *idea-immagine-mondo*: la prima è la linea *fantastica*, in cui l'immagine si configura come surrogato o simulacro del mondo vero, linea a cui può essere ricondotta la concezione *idolatrice* dell'immagine; la seconda è quella che Montani definisce *iconica*, linea in cui viene problematizzata la questione del rapporto dell'immagine con ciò che la trascende e, dunque, della sua possibile apertura verso l'orizzonte del *sublime*, ovvero verso quella dimensione che Silvana Borutti nel suo testo collocato nella sezione *Contemporaneo*, definisce nei termini di un'inesauribile e produttiva «assenza che lavora nella vita delle immagini» (*ivi*, p. 207); la terza è la linea *mimetica*, che traendo origine dal paradigma aristotelico della *mimesis*, trova un fertile terreno d'incontro nella riflessione etico-politica contemporanea sui limiti e i pericoli, ma, anche, sulle inesplorate risorse creative dell'immagine.

A partire dalla distinzione platonica tra le due diverse modalità di produzione delle immagini, e, dunque, tra i due differenti modi di concepire l'immagine in rapporto al suo grado di fedeltà e approssimazione al vero, – *eikon* e *eidolon* –, rielaborando e approfondendo le analisi condotte da Berti nel suo saggio, Guastini individua nella *mimesis* platonica e nell'«essere *eikos* dell'immagine [...] tutt'altra cosa dal suo essere somigliante alle apparenze che manifesta» (*ivi*, p. 35). In questo senso la *mimesis* in Platone non deve essere compresa come mera *riproduzione* o *rappresentazione* degli enti: da questo punto di vista l'*eikastike* si configura, piuttosto, come un'attività in grado di *partecipare* in modo produttivo, positivo e mai servile al suo archetipo ideale.

Questo modello partecipativo, dinamico e non gregario, con cui l'immagine può rapportarsi al soprasensibile, è rintracciabile anche nel saggio di Giovanni Careri dedicato ad un'attenta e originale riflessione sulla *Cappella Sistina*, in cui «il rapporto tra immagine e mondo vi assume la forma di un progetto storico e provvidenziale governato dall'economia del mistero dell'Incarnazione» (*ivi*, p. 74). Careri individua nel potere trasformativo e *conformante* – *soggettivante* e allo stesso tempo *assoggettante* – con cui Cristo consente agli eletti l'accesso all'immagine del suo “corpo glorioso” attraverso il movimento di torsione della sua postura, la possibilità stessa di riconfigurare il mondo «*attraverso una forza che ha la forma di un'immagine*» (*ibidem*). In questo processo trasformativo, tuttavia, come nota accuratamente Fiorella Bassan, un “resto” si sottrae al potere conformante del corpo del Salvatore: sono gli stessi antenati del Cristo, rappresentati da Michelangelo nelle lunette e nelle vele triangolari della Cappella Sistina, che *sopravvivono* anacronisticamente negli emblemi, nelle posture e in alcune immagini paradigmatiche della figura dell'ebreo, a testimonianza dell'irriducibile alterità di *ciò che resiste* al processo visivo di *incorporazione* messo in atto nella Sistina.

La possibilità di pensare l'immagine nei termini di una *forza* capace di *agire* nel mondo, interrompendone e modificandone il corso degli eventi, si rivela cruciale nel tentativo di Fabrizio Desideri di rileggere il *Fiat ars, pereat mundus*, alla luce della nozione di «immagine dialettica» che Benjamin introduce e rende operativa nell'architettura concettuale del *Passagenwerk*. Con quella che Desideri definisce incisivamente «la svolta iconica dell'ultimo Benjamin», è dunque l'immagine stessa a divenire dialettica, riunendo così in un'unica costellazione la dimensione onirica del

sogno e il suo contraltare dialettico, ovvero la soglia critica del risveglio. Solo correndo il rischio di “tendere un arco” tra l’immagine e l’esperienza del risveglio – osserva Desideri sulla scorta delle osservazioni di Adorno a proposito dell’immagine dialettica benjaminiana contenute nel carteggio tra Adorno e Benjamin (cfr. Th. W. Adorno, W. Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994) – può verificarsi, nel *Bildraum* dell’«adesso della conoscibilità», quell’interruzione del *continuum* temporale che offre un’autentica opportunità di risveglio dal torpore anestetizzante prodotto dalla malia del ritmo del progresso e dal suo tempo *ricorsivo*, *vuoto* ed *omogeneo*.

Nella terza parte del volume dedicata al *Contemporaneo* – come mette attentamente in luce Alessandra Campo nella sua introduzione a questa sezione – è ancora l’eco di Benjamin che insistentemente risuona, in modi più o meno espliciti, nelle riflessioni di Eisenman, Casetti, Didi-Huberman, Di Giacomo e Carboni. Se, dunque, da una parte, nei saggi raccolti nella sezione dedicata al *Moderno* viene sottolineata a più riprese la centralità del ruolo dell’estetica critica kantiana nel ripensamento in termini *produttivi* del rapporto immagine-mondo, e, dunque, nel superamento di un paradigma limitatamente *mimetico*, che relegava l’immagine al ruolo di mera copia del mondo, dall’altra, in quelli antologizzati in questa terza sezione, risulta evidente l’inesorabile torsione impressa dal concetto benjaminiano di *riproducibilità tecnica* alla riflessione sullo statuto dell’immagine nella contemporaneità. È proprio nella prospettiva di dover affrontare un processo sempre più invasivo, e spesso incontrollato, di trasformazione in senso tecnico del nostro sentire e del nostro modo di fare esperienza del mondo che occorre inevitabilmente riformulare i concetti di immagine, opera d’arte e medium.

Lungo quest’asse si muove Francesco Casetti che, nel suo denso e lungimirante intervento, indaga i rischi e le opportunità offerte dal medium cinematografico, in quanto esempio immediato di arte eminentemente riproducibile, la cui specificità risiederebbe appunto nella «sua capacità di ridisegnare la storia e la geografia delle forme estetiche» (*ivi*, p. 164). Ma cosa accade quando *l’esperienza filmica* nel suo complesso – un’esperienza che, come osserva Casetti, è sempre incarnata in un *corpo*, inclusa in una *cultura* e orientata da una *necessità* – si trova costretta a fare i conti con la scomparsa del dispositivo “tecnico-linguistico” specifico del medium cinematografico? Per sopravvivere e “rimediare” a questo evento, il cinema rinasce e si ricostituisce adattandosi alle nuove realtà *post-mediali*, in un inarrestabile processo di rilocazione delle tradizionali forme mediali che lo espone inevitabilmente al rischio di omologarsi e assuefarsi a un sistema di organizzazione della sensibilità pericolosamente ottundente e ottenebrante. Al momento stesso del suo nascere, la *settima arte* ha prodotto però anche un potente anticorpo, che esibito con tutta la sua forza critico-espressiva, può rivelarsi in grado di arrestare e contrastare questo processo di anestetizzazione e automatizzazione e del nostro sentire: il *montaggio*.

Da questo punto di vista il saggio di Didi-Huberman e quello di Di Giacomo offrono un importante spunto di riflessione. Ancora una volta sono le perspicue riflessioni di Benjamin a guidare questi autori verso una riconsiderazione etico-politica del rapporto immagine-mondo sotto *l’illuminazione profana* del principio del montaggio: è esattamente sull’idea di *discontinuità* e sulla tecnica di *montaggio* – teatrale e cinematografico in particolare – che, secondo Benjamin, è pos-

sibile fondare il carattere politico dell'opera d'arte riproducibile. Prendendo le mosse dall'idea di «montaggio documentario» – formulata da Benjamin nel suo scritto del 1929 intitolato *Crisi del romanzo. A proposito di Berlin Alexanderplatz di Döblin* –, Didi-Huberman prende in esame due opere di Brecht, decisamente eccentriche rispetto al resto della produzione teatrale del drammaturgo tedesco: l'*Arbeitsjournal* (cfr. B. Brecht, trad. it., *Diari di lavoro* (1938-1955), Einaudi, Torino, 1976) e la *Kriegsfibel* (cfr. B. Brecht, trad. it., *L'Abici della guerra* (1955), Einaudi, Torino, 2002). Questi due lavori brechtiani si configurano, secondo Didi-Huberman, come due giganteschi atlanti d'immagini costruiti secondo il principio del *montaggio documentario* tra testo e immagine. La «potenza epica» (*ivi*, p. 193) di questi due progetti sollecita il lettore a divenire egli stesso, in prima persona, un potenziale montatore, costringendolo in questo modo a *disarmare gli occhi, prendere posizione e riarmare lo sguardo per rimontare* il disordine di un mondo fatto a pezzi dalla guerra.

In conclusione, raccogliendo la proposta di Borutti di pensare la *vita delle immagini* come un plesso inestricabile di azione e passione, e quella di Carboni di cogliere attraverso la nozione di *Darstellung* le possibilità euristiche e *mostrative* dell'immagine, è lecito, e forse auspicabile, domandarsi se non sia proprio attraverso la forza critica e riconfigurante del *montaggio* che le immagini possano ancora oggi avere un commercio produttivo con la realtà, incoraggiandoci a non contemplare passivamente il «disordine del mondo», ma a riarmare il nostro sguardo per dare vita a una comunità di “spettatori emancipati”.

Marie Rebecchi



Convegni

***Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui, Università degli Studi di Milano, 5-6 maggio 2011***

Il 5 e 6 maggio 2011, presso la Sala Napoleonica dell'Università degli Studi di Milano, si è svolto il convegno internazionale «Merleau-Ponty et l'esthétique aujourd'hui», che ha registrato un notevole successo di pubblico e ha visto protagonisti alcuni tra i più illustri studiosi del filosofo francese, riunitisi in occasione del cinquantesimo anniversario della sua scomparsa per fare il punto sull'attualità e la vitalità del suo pensiero nell'ampio e sfaccettato panorama degli studi estetologici.

Organizzato dall'Università degli Studi di Milano e dal Centre Culturel Français de Milan sotto la direzione scientifica di Mauro Carbone, Elio Franzini e Andrea Pinotti, l'incontro è stato dedicato alla memoria di Guido Davide Neri e si è aperto con i saluti di Giuliana Albini (Presidente della Facoltà di Lettere e Filosofia), Giovanni Battista Gori (Direttore del Dipartimento di Filosofia) e Olivier Descotes (Direttore del Centre culturel français). Elio Franzini, *chairman* durante la prima sessione, ha introdotto tematiche e finalità del convegno soffermandosi sulla paradigmatica capacità di Merleau-Ponty di leggere gli oggetti come testi filosofici e di indagare le trame estetiche del reale nelle sue molteplici stratificazioni simboliche.

Ad aprire la prima serie di interventi è stato Jean-Jacques Wunenburger, che ha preso le mosse dalle *Notes de cours* al Collège de France per ripercorrere la fenomenologia della natura de *L'occhio e lo spirito* e per sottolineare l'importanza decisiva, in quel contesto, dei nomi di Martin Heidegger e Adolf Portmann.

Andrea Pinotti ha sviluppato un percorso volto a tratteggiare il significato del concetto di «empatia» nel pensiero di Merleau-Ponty, che riprende da Husserl e dai teorici della *Gestalt* il termine tedesco *Einfühlung* e critica il modello «idraulico» secondo cui il soggetto proietterebbe sull'oggetto (o su un altro soggetto) i propri sentimenti.

L'intervento di Manlio Iofrida ha chiuso la prima sessione del convegno istituendo un confronto tra Merleau-Ponty, Alois Riegl e Roberto Longhi e rintracciando nel pensiero merleau-pontiano un capovolgimento della concezione prometeica della modernità, fondata sul dominio scientifico dell'uomo sul mondo e sull'utilizzo strumentale della natura.

Ad aprire la seconda sessione è stato Emmanuel de Saint Aubert, che ha preso spunto dall'analisi degli inediti di Merleau-Ponty per concentrarsi sugli anni esistenzialisti della sua parabola intellettuale (1946-1951) e per mostrare come la nozione di oggetto «ferito» e «sanguinante» abbia condotto a una netta rottura con l'orizzonte teoretico sartriano, contraddicendo qualsiasi opposizione dualistica tra reale e immaginario e sfociando in una totale riabilitazione ontologica della dimensione sensibile.

Sulla scorta della celeberrima *Ronda di notte* rembrandtiana, Galen Johnson ha approfondito la nozione merleau-pontiana di «sublime», che negli ultimi scritti del filosofo è associata tanto al-

la profondità spaziale in ambito artistico quanto alla profondità ontologica in ambito gnoseologico.

Sempre al Merleau-Ponty teorico della pittura ha fatto riferimento Federico Leoni, che ha chiuso la prima giornata del convegno con un intervento dedicato al confronto tra le analisi della produzione pittorica degli schizofrenici sviluppate da Henri Maldiney in *Pensare l'uomo e la follia* e le riflessioni sul rapporto tra figura e sfondo elaborate da Merleau-Ponty nella *Fenomenologia della percezione* e, prima di lui, da Alois Riegl in *Industria artistica tardoromana*.

I lavori sono ripresi il giorno successivo, con Fulvio Carmagnola a moderare gli interventi della mattina e Laura Boella quelli del pomeriggio. Concentrandosi sul concetto di «precessione», che compare una sola volta negli scritti merleau-pontiani editi ma ricorre spesso in quelli inediti, Mauro Carbone si è soffermato sul contributo offerto da Merleau-Ponty all'avvento della cosiddetta «svolta iconica» e, più in particolare, alla definizione di un nuovo (e radicalmente non platonistico) modello temporale.

L'intervento di Pietro Montani – supportato da riferimenti a Dziga Vertov, Frank Stella, Émile Benveniste, Arthur Danto e Louis Marin – ha proseguito idealmente quello di Carbone, concentrando sulla nozione di «intervallo» come luogo della precessione e sulla problematica «reversibilità» di reale e simulacro.

Sul concetto di «intervallo» è poi tornato a soffermarsi anche Stefan Kristensen, mettendo in dialogo le riflessioni merleau-pontiane con quelle sviluppate da Gilles Deleuze e chiarendone ampiezza e portata tramite il riferimento a  *Ici et ailleurs* di Jean-Luc Godard.

Nel tentativo di interrogare e di pensare la nozione di «schermo» (cinematografico ma non solo), Anna Caterina Dalmaso ha esplorato gli apporti dell'ontologia merleau-pontiana della visione nell'ambito della teoria filmica. A partire dall'opera della teorica del cinema Vivian Sobchack, l'esperienza cinematografica emerge come struttura chiasmatica e reversibile di percezione ed espressione, in cui si incarna la concezione merleau-pontiana di un «vedere secondo».

All'insegna di una convergenza tra estetica e ontologia, Roberto Diodato è intervenuto mettendo in dialogo Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Alfred North Whitehead, e proponendo una lettura del corpo virtuale alla luce della nozione merleau-pontiana di *chair*, intesa come tessuto comune al corpo proprio e al mondo e come «reversibilità sempre imminente e mai effettivamente realizzata».

Durante la sessione pomeridiana, Pierre Rodrigo ha preso le mosse dalla prospettiva fenomenologica di Merleau-Ponty per problematizzare l'ipotesi di un accordo ritmico tra soggetto percipiente e mondo percepito, concentrando sulla critica deleuziana alla nozione di «corpo vissuto» e ripercorrendo genesi e significato dei concetti di «figura», «profondità» e «pregnanza» in Merleau-Ponty e Deleuze.

Simone Frangi si è invece soffermato sul significato dell'estetica merleau-pontiana per l'arte minimalista americana (in particolare per Robert Morris e Donald Judd) e per il concettualismo di Robert Barry, che col passare del tempo si è distinto per una sempre maggiore riduzione dell'istanza oggettuale dell'opera a favore di una «fenomenologia dell'assenza» (com'ebbe a de-

finirla Robert Morgan) concretizzatasi in materiali dalla fisicità interstiziale come il gas e l'energia elettromagnetica.

Sull'arte contemporanea ha focalizzato la propria attenzione anche Davide Scarso, che ha offerto un'ampia panoramica sull'influsso esercitato dall'estetica fenomenologica – e merleau-pontiana in particolare – sull'opera e il pensiero di esponenti di spicco dell'architettura contemporanea quali Paul Zumthor, Juhani Pallasmaa e Steven Holl.

Antonino Firenze è intervenuto a proposito delle lezioni in cui Merleau-Ponty parla del mimetismo animale, facendo emergere la problematicità dell'ideologia darwiniana che riconduce la vita a un fatto di sopravvivenza e di progressiva selezione di caratteristiche utili all'autoconservazione. Per Merleau-Ponty, ispirato da Portmann, il visibile non è un semplice involucro che nasconde l'essenziale celandolo allo sguardo, ma ha piuttosto un valore intrinseco, che fa sì che l'essere non possa darsi al di fuori dell'essere percepito.

Luca Vanzago ha mostrato come le teorie dell'atmosfera elaborate, tra gli altri, da Hermann Schmitz e Gernot Böhme, mostrino esplicitamente il debito contratto nei confronti di Merleau-Ponty, che discutendo di quelle «essenze fluenti» cui già accennava Husserl aveva impiegato il termine «atmosfera» per rimarcare la necessità di «riconoscere l'indeterminato come valore positivo».

Lorenzo Vinciguerra ha chiuso il convegno con un intervento dedicato al problema della *voyance* («visione» ma anche «annuncio») e al tema dell'«archeologia del senso», secondo cui il pittore pratica sempre – che si tratti delle grotte di Lascaux o della Sainte-Victoire di Cézanne – una «teoria magica della visione».

*Pietro Conte*