

# POLITICA DELLE IMMAGINI

SU JACQUES RANCIÈRE

a cura di  
ROBERTO DE GAETANO

LE  
LUNA PELLEGRINI  
EDITORE



THIERRY FÉMIANI

## LO SPETTATORE INDECIDIBILE. L'EMANCIPAZIONE ESTETICA TRA RETORICA E POETICA

*Chacun est l'ordure de tous.*  
Paul Eluard

### *Un'indeterminazione condizionata*

Nel capitolo su *Les paradoxes de l'art politique* di *Lo spettatore emancipato*, a proposito del «rapporto paradossale» e specifico tra «la materialità sensibile dell'opera e il suo effetto» libero e senza determinazioni eterodirette, Rancière rimanda a *Le travail à la tâche* di Gabriel Gaudy<sup>1</sup> e si dilunga con qualche agio

<sup>1</sup> J. Rancière, *Lo spettatore emancipato*, La Fabrique, Paris 2008, p. 67.

G. Gaudy, *Le Philosophie prolétaire, textes choisis et présentés par Jacques Rancière*, La Découverte/Presses Universitaires de Vincennes, Paris 1987, p. 91, e già presente in *Lo «controcantabile» e l'operaio emancipato (1830-1845)*, pubblicato in "Formalese", n. 20 (2013). Tale riguardo, come quelli che seguono, ma disposti altrimenti, sono già nell'*Avant-propos*, *Aesthète, Spectateur, acrobate. Commentaire à ceux qui ont le spectacle*, *Regime of Art* del Consiglio *Aesthetics and Politics* - *With an introduction by Jacques Rancière* organizzato da Saphie Berthel e Marc-Antoine Hurmann all'University of Amsterdam nel

su una "scena" ecfrastica di un testo di *Le Journal des travailleurs*. Poche righe di questo testo pubblicato nel giornale rivoluzionario operaio nel giugno 1848 ben illustrano che il disagio, per la sua collocazione entro un canone e un genere specifici e riconosciuto come politico, non è né riluttanza verso il suo lessico e la sua forma espressiva, né resistenza verso il suo tono e statuto letterario, né, infine, è inclinazione a una liquidazione e a un superamento come se fosse qualcosa di insufficiente o inutile, manchevole o addirittura colpevole da parte di un linguaggio in formazione e che si vuole per definizione nuovo e portatore di verità - rivoluzionario, appunto, e distintamente politico. La remora per lo stile e il soggetto, per la letterarietà e semplificazione in queste pagine senza azione e avvertite come datate e fuori posto nella pubblicazione operaia, non prefigura, insomma, una messa in mora di un vocabolario meticcio e di un tema inadatto alla trasformazione radicale dell'ordine del discorso e della storia collettiva, ma è invece reclamo di un rinnovamento meno eclatante ed evidente ma fondamentale e necessario. L'imbarazzo che suscita la descrizione della giornata di lavoro di un ebanista, e commenta finemente Rancière, è così invisibile e occasionale di una resistenza impercettibile che è tale perché impegna innanzitutto la vita

perceputiva di un «corpo votato a altra cosa che alla diminuzione», di un «corpo altro» attore, per dirla così, di una *vita nova* che può essere tale solo se è *una actera sub specie aethetica*.

La posta in gioco della scena statica della scrittura ecfrastica prescelta da Rancière è, diratti, la dinamica e la *avanzata*, è la potenza del corpo sensibile nei confronti dei dispositivi di potere in cui è comunque iscritta la vita dell'*athletia*, è la virtualità a disporsi altrimenti nello spazio e nel tempo, è la virtuosità del corpo sentiente a farsi, come si legge in una conferenza tenuta ad Amsterdam, *a new body and a new sensation*. Questo vuol dire che è proprio la funzione condizionante della dimensione del sentire la condizione di possibilità d'una soggettivizzazione in quanto, come scrive Rancière, «appropriazione estetica» del reale o, potremmo dire, d'una *practica* di un *corpus d'expérience* insieme espressivo ed eccentrico rispetto alle disposizioni bio-psichiche e alle posizioni assiologiche, all'ambiente sensoriale e all'orizzonte di senso che la rendono possibile.

Va subito detto che il privilegio dato da Rancière a Kant, e in particolar modo alle "idee estetiche" della terza *Critica*, sembra essere, a suo dire, filtrato dalla rilettura foucaultiana e, dunque, sembra assumere l'apriori non solo in quanto materiale e corporeo, ma, forse, anche in quanto storico. Finalmente *estetico*,

giugno 2006, il testo è preso in "Art&Research", n. 1 (2008), e scaricabile al seguente indirizzo: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/2008/revolutio.pdf>

\* Riprendo, a mia misera, A. Philippe, *Le Journal des travailleurs*, tr. fr., Editions de l'Écluse, Paris 2009, pp. 15-16gg.

\* J. Rancière, *La questione estetica*, cit., pp. 68-69.

Reflettori in maggioribà in questo senso sono i lavori teorici di Pietro Nastasi, soprattutto *Il soggetto. Soggetti comuni, forme e senso della vita della globalizzazione*, Coedizioni, Roma 2007.

L'è primario è cioè saturabile, in linea di principio, in situazioni e quadri positivi ed effettuali, descrivibili e analizzabili in quanto, per dirla con François Hartog, "regimi di storicità", seppure genealogici. Tale è, o dovrebbe essere, quel "regime estetico" dell'arte della Modernità – non più "etico", né "rappresentativo" o mimetico<sup>14</sup> – cui, appunto, è, per Rancière, vincolata l'emancipazione dello spettatore. A patto d'intendere sin d'ora "emancipazione" innanzitutto come espropriazione del sensorio e «vacanza» del senso, come *indeterminazione coinvolgente* di posture sensibili e attitudini emotive, di enunciati descrittivi e candidature al gusto e all'apprezzamento, e, dunque, come possibile ricomposizione dell'impegno del soggetto

<sup>14</sup> Anticipando qualche traccia d'interesse di quanto andrò per discutendo, posso qui solo avanzare – non senza però richiamare l'attenzione su una certa instabilità epistemica tra storicità e Etos – o nella storicità del trascendentale e della detrazione del "regime estetico" – alla critica netta e obliqua, della persona "morata" del post-moderno, per esempio in *Il disegno dell'arte*, dove si legge: «La politica del "arte", o piuttosto la metapolitica del regime estetico dell'arte è determinata da questo paradosso fondarico, in tale regime: l'arte e arte fino a quando è insieme non arte, altro dall'arte». Non abbiamo dunque affatto bisogno d'immaginare qualche potenza fine della modernità e qualche nuova esplosione della post-modernità per mettere fine alla grande avventura modernista dell'autonomia dell'arte e dell'emancipazione attraverso l'arte. Non esiste, come rottura post-moderna, il sistema senza fine contraddittorio e originario e permanente, la solitudine dell'opera per la sua promessa di generalizzazione, ma il componimento della presenza e la soppressione dell'arte come realtà separata, la sua instaurazione in realtà di vita». F. Rancière, *Il disegno dell'arte*, a cura di P. Godani, L3S, Pisa, 2009, p. 43.

<sup>15</sup> *Id.*, *Le società del disordine*, cit., p. 95.

in termini sia materiali e sensoriali che immateriali e consensuali, in atmosfere del sentire e della teoria storicamente istituite e inerenti. È sempre all'interno di tali spazi e contesti che si esemplifica l'indistinzione (come si legge esplicitamente contro Bourdieu) o la disarticolazione tra arte e non-arte, *beau-art* e tecniche, tra autonomia ed eteronomia dell'arte, tra pratiche o forme di produzione artistiche e arti del fare quotidiano o forme di vita, tra estetica e politica.

Da parte mia, mi limiterò a commentare un caso, che mi sembra davvero peculiare e di grande interesse e problematicità, di questa esemplarità sensibile e storica e degli effetti, che essa istituisce, di permeabilità o equivalenza, d'indecidibilità o indiscernibilità, di oscillazione o polarità (come Rancière scrive con lessico significativamente ascrivibile a Debord, alla dialettica hegeliana, a Derrida, alla morfologia e alla filosofia delle forme simboliche) tra protocolli di espenibilità e procedure di intelligibilità, tra proprietà e significanti, tra diversi "modi essere" – dell'oggettività e della spettatorialità.

### *Eloquenze unite*

Il brano da *Le lovin des travailleurs* segue altri riferimenti su cui Rancière torna spesso, da soli e insieme, per identificare le proprietà del "regime estetico". Sono esempi in qualche modo tipici della sua argomentazione, che dicono tutti, in prospettiva fattamente interpretativa ma non aliena da originali scritte e ricordi stringatici, la disarticolazione tra, da una parte, la conformità mimetica o sostitutiva del

manifestato con il referente, l'intenzionalità artistica, l'orizzonte di pre-comprensione, e, dall'altra parte, gli effetti dell'opera d'arte presso lo spettatore. Opera d'arte è dunque una forma «sensibile la cui specificità non è né posizionale, né aspettuale, né mediale, ma differenziale»: è la sua eterogeneità rispetto alle forme consuete di percezione e comprensione, e, proprio in quanto smarcatura dinamica, è instaurazione di una «nuova arte di vivere», di «una rivoluzione dell'esistenza sensibile», insomma di una soggettivizzazione innanzitutto sensoria.

Subito prima del breve lacerto di prosa tratto dal giornale rivoluzionario, compaiono così la descrizione di Winkelmanni del *Torso del Belvedere* di Villa Albani attribuito a Polignio, «Fregio tranquillo e delicato», come si legge nell'edizione Giacchetti del 1832 della *Storia dell'Arte presso gli Antichi*, e, soprattutto, le pagine sulla *Giunone Ludovisi* di Palazzo Altompeo nella Quindicesima delle *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* di Schiller (1795). Sono luoghi davvero centrali nella riflessione di Rancière, dislesamente commentati in *Il divacco dell'estetica* ma inaspettatamente convocati anche dove meno ce li aspetteremmo: per esempio, tra un repubblicano sotto falso nome, una macellana che prospera nel Regime Imperiale, un'adolescente curiosa e un gatto «animale feticcio dei dialettici del cinema» come Ejzenštejn e Chris Marker, laddove si discute del montaggio tra le *Historias du cinema* di Godard e il «montaggio alternato» di un episodio di

*Il ventr di Parigi* di Zola e in cui si rintraccia, con una vera *coup de théâtre* e mnemonico appreso dalla lezione bahtiniana (e freudiana, già in Kracauer) dell'inversione paralistica, una «figura decisoria della Giunone senza volontà né tormento nella quale Schiller tematizza la libera apparenza, l'apparenza estetica che sospende l'ordine del mondo fondato sul rapporto ordinato dei fini in mezzo e dell'attivo al passivo». «Ora, la *humilistische Selbstgenügsamkeit*, la celeste autosufficienza della figura plastica di Giunone in uno spazio figurativo assoluto ed eterogeneo a qualsiasi relazione spaziale oggettiva, in uno spazio al di là dello spazio – *jenseits des Raumes* afferma precisamente Schiller –, ovvero al di là dell'«ambiente sensibile»<sup>10</sup> condivisa e della continuità omogenea del percepire, determina innanzitutto uno spettatore esterno implicito – niente di più di un nome senza volto per una funzione anonima in cui ogni immagine è un'immagine. Ma l'essere e lo stare in sé, *in sich*, il riposo della massa scultorea decale anche dello «spazio di risonanza»<sup>11</sup> in cui il corpo senziente, in carne e ossa, di ciascun spettatore reale e individuale si dispone e risponde all'immagine, che allo stesso tempo l'intende e tiene a distanza e lo impegna e interpella a una partecipazione percettiva, motoria, emotiva, intellettuale, insomma a quel «libero gioco».

<sup>10</sup> Id., *Estetica delle immagini*, tr. di Pellegrin, Cosenza 2007, pp. 8-9.

<sup>11</sup> Id., *Il tempo dell'occhio*, cit., pp. 79-80.

<sup>12</sup> P. Semici, *Spazio alle origini e al tempo. La filosofia dell'immagine*, Bollati-Boringhieri, Torino 2006, pp. 185-86.

<sup>13</sup> Id., *Giudizio di coscienza*, cit., pp. 41-42.

sensibile e intellettuale, delle facoltà che Schiller insieme antropologizza e politicizza<sup>1</sup>:

Ebbene, se insistere sulla separatezza e l'estraneità, sull'indifferenza e l'indisponibilità, sull'oziosità e l'autonomia della figura e della materialità stessa del manufatto artistico significa, per Rancière, astenersi dall'imboccare la duplice via d'una estetica negativa e del Modernismo, tuttavia sembra anche non escludere dei tratti di una qualche trans- o meta-storicità del "regime estetico" dell'arte e dell'esperienza estetica che l'esemplifica. Ma sembra, infatti, che, malgrado un certo serpeggiante e non tematizzato nominalismo – in cui pare echeggiare lo scetticismo anti-essenzialista post-wittgensteiniano degli anni cinquant'a o contemporaneo<sup>2</sup> sulla possibilità defini-

torie dell'arte e delle sue istituzioni, delle sue pratiche e dei suoi oggetti<sup>3</sup> –, l'aria di famiglia che Rancière coglie tra il *Torso del Belvedere*, la *Gianone Ludovisi* o l'*Atchaischer Torso Apollon* di Rilke – ma anche la serie *Vin Heroic* o *Sabbianis* di Barnett Newman e l'arte relazionale di Nicolas Bourriaud, co-direttore con Jérôme Sans del Palais de Tokyo a Parigi dal 2000 al 2006<sup>4</sup> –, concerne il funzionamento di un'esemplarità sensibile e una sua certa espressività. Se, infatti, si potrebbe superficialmente supporre che, nel caso dei tre *esempla* scultorei, si tratta di opere inutili e residuali o, per utilizzare un'efficace espressione di Alina Paine, di *rovine paratitili*, ebbene questo in tutta evidenza non vale né per le tele moderniste degli anni Cinquanta, né per le *performances* dell'arte pubblica e relazionale dei nostri giorni.

In comune, non è allora certo né una qualche qualità stilistica, né una qualche proprietà materiale, ma, piuttosto, l'efficacia negativa d'una iponiposi, la forza per sottrazione d'una *Darstellung* che esibisce,

positiva [...] per il tipo di spazio e di tempo che esaurisce, per il modo in cui ritaglia questo spazio e popola questo tempo. J. Rancière, *Il divario dell'occhio*, cit., p. 76. Discutendo due esposizioni del 2000, *Storia 100 anni d'arte contemporanea*, curata da Henry de Dève al Palais des Beaux-arts di Bruxelles, e *Volonté morale dans la tête*, curata da Anna Mattiello al Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Rancière denuncia l'impossibilità di «isolare le operazioni e i prodotti dell'arte dalle forme di circolazione dell'immagine sociale e commerciale», e conclude che «non c'è una natura propria delle immagini dell'arte». J. Rancière, *Il divario delle immagini*, cit., p. 56.

<sup>1</sup> Id., *Il divario dell'estetica*, cit., p. 41.

<sup>1</sup> J. Rancière, *Il divario dell'estetica*, cit., pp. 49, 54 e 97-98, specie 42-47.

<sup>2</sup> Cfr. M. Watzel, *Il ruolo della tecnica in estetica*, in *Estetica e filosofia politica*, a cura di P. Kolosa, G. M. Devesi, S. Melotti, il Mulino, Bologna 2008, pp. 3-78, e N. Warburton, *La questione dell'arte*, tr. it., Einaudi, Torino 2004. Si risegnano per esempio un passaggio di *Il divario dell'estetica*, dove sembra riecheggiare la teoria istituzionale dell'arte: «Di fatto, l'"arte" non è il concetto comune che unifica le diverse arti. È il dispositivo che le rende visibili. È il nome di un dispositivo di esposizione, di una forma di visibilità dell'arte. Il nome "arte contemporanea" designa propriamente il dispositivo che vive in un certo luogo ed esercita una certa funzione. Ciò che il singolare "arte" designa è l'operazione che ricrea uno spazio di presentazione nel quale le cose dell'arte sono deattivate come tali. È ciò che lega la pratica dell'arte alla questione di ciò che è comune e la costituzione, al contempo materiale e simbolica, di un certo spazio-tempo, nel quale le forme reali della esperienza sono sospese. L'arte [è]

muta eloquenza, innanzitutto una libertà negativa nei confronti degli atteggiamenti estetici condivisi e degli orizzonti di aspettative di senso dati. E tale libertà differenziale si può attuare in quanto «attività identica all'inattività»<sup>7</sup> innanzitutto perché nella "libera forma" di tutte e tre le opere d'arte descritte da Winckelmann, Schaller e Burke – iscrivibili, secondo un'ideologica storia degli stili artistici, in uno stadio dello sviluppo culturale anteriore all'autoconsapevolezza riflessiva del pensiero – il soggetto rappresentato è totalmente assorbito in se stesso, è meditabondo, è in uno stato d'inerzia e riposo, di inoperosità e passività fisica, o è privo della soggettività implicita in uno sguardo e, dunque, "tipo" dell'*abstract man*, dell'uomo in generale<sup>8</sup>. In questo senso, è significativo il ponte che Rancière fa costantemente da Winckelmann alle pagine di Hegel<sup>9</sup> sulla "serenità spirituale" degli interni della pittura di genere olandese del XVII secolo e alla riscrittura efrastica del *Torso del Belvedere* nella descrizione dei mendicanti di Murillo (accostato a un ritratto di giovane attribuito allora a Raffaello e poi al Parmigianino). Nel dipinto acuminato a Monaco nel 1814, la gestualità ordinaria – la madre che leva i pidocchi dai capelli di uno dei ragazzi, tutto intento a

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>8</sup> Riprendo qui, a proposito della *fallacia* della «forma», a pieno titolo, specialmente nelle sculture autonome e isolate nella spazio, M. Schapiro, *Per una rinascita del disegno occidentale*, tr. it., Milano, Rizzoli, 2002, p. 163.

<sup>9</sup> G.W.F. Hegel, *Estetica* (1830-31), tr. it., Einaudi, Torino, 1993, pp. 143-191.

mangiare, come gli altri –, affermano *ganztliche Unbekümmertheit und Sorglosigkeit*, «completa imperturbabilità e noncuranza», ovvero, insieme, amlessa auto-afezione, sentimento di sé [*Gefühle*] della vita biologica [*Gesundheit e Lebenslust*], e «imperturbabilità per l'esterno e interna libertà» del bello ideale. L'inziosità e la privazione dei bisogni, lo stato di non necessità e sospensione dell'uso delle forze fisiche, istraismo, afferma dunque Rancière, la postura e i gesti senza fini di tutte queste figure disaffezionate, incarnazioni d'una radicale indifferenza, d'una distanza e d'una neutralizzazione nei confronti dello spettatore, senza né sentimenti o passioni né azioni da imitare empaticamente o intellettualmente.

### Facingsness

Si può dire senza difficoltà, e forse senza troppo discostarsi dalle proposte di Rancière, che anche in questo consiste la *pensosità* dell'immagine, che la sua libera noncuranza dell'esternità è, a evocare con lui Kant, ciò che fa *molto pensare* lo spettatore esterno<sup>10</sup>. E, soprattutto, non si può non notare una vicinanza alla nozione squisitamente dialettica, elaborata da Michael Fried, di *Absorption* e di *Facingsness* come «vita non "guardata", non realizzata in spettacolo»<sup>11</sup>, noncuran-

<sup>10</sup> Nel senso di K. Wollheim, *Art and its object*, Cambridge University Press, Cambridge 1980, pp. 205-226.

<sup>11</sup> L. Rancière, *Il destino della immagine*, cit. pp. 32-33, dove, secondo Fried, compare appunto Hegel.

te della presenza dello spettante ma che tuttavia lo apostrofa in quanto istanza esibitiva di un "di-guardare", di un *to-be-seen-ness*. Com'è noto, non senza una prossimità con le analisi finissime di Meyer Schapiro, tali nozioni sono proposte a partire dalla rilettura in contropelo del rapporto del Minimalismo "letterale" di Donald Judd e Robert Morris con il Modernismo e l' Astrazione, ripensando poi le categorie non solo formali della pittura anti-teatrale e dell'estetica francese settecentesca (Greuze, Chardin, David, Diderot) prima, ottocentesca poi (Courbet, Manet, Zola) e, finalmente, della fotografia contemporanea (Thomas Ruff, Andreas Gursky, Luc Delahaye, Jeff Wall, ma anche Rineke Dijkstra, discusso non a caso da Rancière in *L'Image pensive*). Ora, per Rancière si tratta di vita assorbita appunto in sé, sia in azioni quotidiane che in passioni intime, di persone ma anche di cose ed eventi, di oggetti opachi e azioni molecolari, insieme «made presenze insensate» e «geroglifico», potenza della pura «altezza della presenza bruta» e potenzialità dell'impura «iscrizione dei segni di una storia»<sup>21</sup> da decifrare, in uno spettro che va dalla resistenza alla comprensione e all'interpretazione, fino alla refratta-

rietà all'apprensione percettiva. Tale può essere, allora, la materialità stessa dell'opera, il suo essere, come leggiamo ripetutamente con lessico delezuziano «puro blocco di visibilità impermeabile a ogni narrativizzazione, a ogni attraversamento del senso», «blocco sensibile eterogeneo»<sup>22</sup> insensibile e insensato, non figurativo o mimetico, ma materico e minimale.

È dunque qui, all'interno di questa maglia di riferimenti incrociati tra grammatiche formali e regimi di storicità, tra filosofia e storia dell'arte, che si giustifica l'accostamento, a prima vista sorprendente, della *Giunta Ludovici con Viri Heroici Sublimis* di Barnett Newman e, anche, l'evocazione del sonetto rilkiano: in tutti questi casi, lo spettatore, lo si potrebbe dire con Danto<sup>23</sup>, «sa di essere là», è consapevole, cioè, di occupare, in quanto corpo e non solo sguardo disincarnato e ideale, un luogo fisico che è allo stesso tempo uno spazio metafisico. Anzi, in questa

<sup>21</sup> *Ibid.*, pp. 35-37, dove l'indicialità fotografica heideggeriana è descritta in termini di "polarità" tra *sublime puritain* (Sull'*essenzialmente* e il suo valore di verità) - vedi almeno, sempre di J. Rancière, oltre *L'Image pensive* anche *Le regard du peuple* (Seuil, Paris 1996), *La parole manquée* (L'Esprit, Paris 1998) e *La cinquième histoire* (Gallimard, Paris 1998), specie *La parole du sensible*, La Fabrique, Paris 2000, pp. 52, 50, *Le monde de Christiane*, Hachette, Paris 1992, pp. 25, 152, *L'Inégalité esthétique* (Gallimard, Paris 2001), pp. 13-17.

<sup>22</sup> J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit. p. 40, e *Il drago dell'estetica*, cit. p. 45.

<sup>23</sup> V.C. Danto, *L'ultimo della bellezza*, cit. II, 91, Postmedia, Milano 2008, pp. 176-177. Danto rimanda addirittura a proposito dell'Autocritica spettatoriale proclamata da Newman al *Davinci* di Heidegger, ma qui credo, si tratta di un confronto a distanza, assai ellittico, proprio con Michael Fried, che ricorre al filosofo tedesco per analizzare l'impegno spettatoriale "corporeo ed empatico" di ogni non solo visuale cognitiva, come ha recentemente sottolineato David Freedberg. Cf. M. Fried, *Absorption and Behavioralism: Practice and Beholder in the Age of Diderot*, University of California Press, Berkeley 1980, p. 200, e *Id.*, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, Yale University Press, New Haven 2008, pp. 85-86 e 23, Freedberg, *Prospettiva a 360. Il potere delle immagini*, cit. II, Einaudi Torino 2009, p. XXIX.

prospettiva, potrebbe essere non solo una ricorrenza ovvia e vuota ma un felice avvio ermeneutico notare che l'ingiunzione finale dell'*Archaischer Torso Apollon* – *denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern*<sup>1</sup> – compare anche nel filosofo newyorchese.

Ma come intendere tale apostrofe viviva da parte di un oggetto quasi persona (Nathalie Heinemann) a una trasformazione vivente, a una rivoluzione che riguarda la vita stessa dei sensi e del senso e non solo circoscritti e temporanei comportamenti estetici? Come leggeranno appunto sia in *Transfiguration of Commonplace*<sup>2</sup> che in *The Abuse of Beauty*<sup>3</sup> di Arthur Danto, e proprio a proposito del passo rilkeano che vado rileggendo a partire da Rancière, «ciascuno di noi potrebbe vedersi riflesso in un'opera d'arte e scoprire così qualcosa a proposito di se stesso»: per citare un passo celebre del libro del 1981 «l'arte, che talvolta è metafora della vita, implica che la comune esperienza di uscire da noi stessi che l'arte ci fa fare – la famosa illusione artistica – sia per così dire la realizzazione di una trasformazione metaforica

il cui soggetto siamo noi stessi: l'opera, in fin dei conti, è a proposito di te...»<sup>4</sup>. Ora, ci avverte però Danto, questo vale «solo in senso lato», giacché «ci sono dei limiti alle nostre trasformazioni» e all'uso delle proprietà cognitive di oggetti che possono essere «strumenti di autorivelazione», sia della nostra visione del mondo, sia di quella dell'artista – e senza alcun canto delle innegazioni e delle motivazioni sia nostre che sue. Non è qui importante che, da una parte, il filosofo americano abbia inteso nelle parole del poeta un atto di autocoscienza della propria *agnosca*, impotenza o debolezza, riflessa in negativo nel torso deformato ma forte e potente, non bello ma sublime, laddove, dall'altra parte, Rancière sembra cogliere nel sonetto rilkeano una potenza di emancipazione e di soggettivazione smarcata dall'economia del lutto che appunto il sublime impegna ma disattende (secondo la "conto lettura" di Kant in Lyotard forse troppo severamente giudicata da Rancière). È invece significativo, mi sembra, che sia in Danto che in Rancière la specularità e la capacità di riguardare di cui è dotato il Torso di Apollo non è affare di sostanze ma di *finzioni* e, dunque, di *finzione*: la scrittura epistolare rilkeana, infatti, non testimonia una descrizione neutra dell'aspetto materiale dell'oggetto d'arte ma replica agli effetti e agli affetti della scultura su Rilke in quanto spettatore esterno, giacché, come Danto afferma con il lessico della retorica classica, la *vis* della metafora «è *scritta* o non è»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ecco la traduzione di Andreina Lavagnolo: «E non c'è punto che non veda te. La tua vita. Tu lo vedi ovunque. R.M. Rilke *Torso di Apollo*, Einaudi, Torino, 2006, p. 567; cfr. P.H. Neumann, *Rilke's "Archaischer Torso Apollon" in der Geschichte der modernen Fremdarbeit*, in *Ergebnis der Neu-Rilke-Forschung*, a cura di E. Dillenberg, C.E.L. Hart-Nabring, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1981, pp. 257-274.

<sup>2</sup> A.C. Danto, *La trasfigurazione del comune*, tr. it., Laterza Roma-Bari 2008, p. 11.

<sup>3</sup> Id., *L'abuso della bellezza*, tr. it., p. 10.

<sup>4</sup> Id., *La trasfigurazione del comune*, tr. it., pp. 210-211.

<sup>5</sup> Id., pp. 211-215.



*Funzioni e finzioni di sguardo*

Come far dunque fronte a una frontalità senza volto, a una istanza d'enunciazione visiva senza ricapacità e senza precisa collocazione spaziale? Come può lo spettatore, non solo quello interno alla scena finzionale della scrittura poetica – o storico-artistica, nel caso di Winckelmann, filosofica, nel caso di Schiller e Hegel – ma anche quello esterno che noi tutti siamo, come può lo spettatore rispondere a una figura quasi del tutto violentemente sottratta al regime sia dell'eloquente somiglianza mimetica sia dell'attusa evidenza espressiva, a una figura assorbita in se stessa, figura di pensosità senza esteriorità, ma che tuttavia gli si rivolge in quanto, per dirla con Lacan, "punto-di-sguardo"? Ho introdotto il termine di "funzione" perché credo si tratti di una "funzione-di-sguardo" analoga alla "funzione-immagine" che Rancière intraccia per esempio nella tota di Lewis Payne rileggendo in contropelo l'analisi che ne fa Roland Barthes in *La camera chiara*, o ancora nelle *Histoires et du cinéma* di Godard.

È però importante ribadire sin d'ora che, così intesa, la "funzione-di-sguardo" non afferisce a proprietà

costitutive o a proprietà primarie inerenti alla natura stessa e alla sostanza dell'oggetto artistico e non, ma è un effetto/alteno di molteplici indeterminazioni percettive, ricognitive, semantiche... di cui l'immagine è a sua volta supporto. In altri termini: la relazione assai stretta tra l'inter-medialità, come la propone particolarmente *L'immagine poetica*, e la "funzione di sguardo", come l'abbiamo individuata a partire da alcuni tratti e sbrivi degli *exempla* di "libere forme" del "regime estetico" secondo Rancière, ebbero, proprio perché istruita da quella indecifrabilità tra arte e non-arte, estetico e artistico, vero e falso ecc., caratteristica del "regime estetico", triplice un'eccedenza nei confronti di una inter-medialità limitata alle sole immagini artistiche e manufatte e ai soli media artificiali. Ed è decisivo, mi preme anticiparlo, che è nei confronti dei luoghi di volta in volta singolari di tale figurabilità inter- o extra-mediale che si esibisce e si esaurisce, che si espone e si esercita la libertà negativa dello spettatore.

È quanto è in gioco in varie testimonianze e interventi critici intorno al *Vietnam Veterans Memorial*, costruito da una allora giovanissima e sconosciuta Maya Lin a Washington nel 1982, e subito al centro di un infuocato dibattito – tra capi d'accusa, la filiazione dal Minimalismo delle *Earthworks* di Robert Smithson irrisa da Tom Wolfe dalle colonne del "Washington Post", l'ambiguità simbolica dell'angolo centrale in quanto dorso di un Libro dei Morti dove s'incontra il primo e l'ultimo dei nomi dei defunti in sequenza cronologica, e altro ancora. Una frase di Daniel Abramson mi sembra sintetizzata in maniera efficace la posta in gioco in tale dibattito, di estremo

<sup>1</sup> Mi riferisco al celebre "apologo" della *Voie à suivre* e al punto binomiale, silvo e tutto ciò che non guarda. E qui il non è nessuna distacatura: J. Lacan, *Il seminario Libro XI: L'oggetto dell'atto del soggetto*, tr. Einaudi, Torino, 1978, p. 97.

<sup>2</sup> J. Rancière, *La provvidenza kantiana*, cit. p. 123. Una delle proposte terminologiche recenti di Rancière è, appunto, riformulare le "idee estetiche" kantiane e il loro, elveto sensibile e intelligibile, terreno di legittimità, cit. per esempio ibi, pp. 129, 129.

interesse per quanto andiamo discutendo su estetica e politica a partire da Rancière: il *Memorial* è inteso come «anti-genere e polisemico e [...] la sua apparente ambivalenza politica cade da qualche parte tra patriottismo e illusione»<sup>1</sup>. In prima battuta, credo si possa dire che non potrebbe esser illustrata meglio quella indistinzione tra arte e non-arte, tra forme di manifestazione e modi di apprensione, quella permeabilità tra orizzonti istanziali di aspettative di senso e orientamenti quotidiani e atteggiamenti ordinari dei sensi, quell'oscillazione tra funzioni, significati ed effetti, tra percezioni, usi e affetti, tra oggetti, supporti e immagini, e, finalmente, quell'indecidibilità che, appunto con Rancière, designa il "regime estetico" dell'arte e della spettatorialità. Allo stesso tempo monumento di patriottismo e manifesto di disillusione politica, il *Memorial*, detto in altri termini, indecide innanzitutto le proprietà estetiche - e stilistiche: è nel contempo minimalista, modernista e post-moderno - che ne dovrebbero univocamente e anticipatamente istruire la sua fruizione e la sua significazione, la sua visibilità e leggibilità in quanto oggetto di arte pubblica all'interno, come Rancière dice con lessico classico ed hegeliano, d'una data comunità etica, d'una *Stoffeform* intesa come identità «tra un ambiente, una maniera d'essere e un principio di azione»<sup>2</sup>. Anche *Three Fighting Men*, le tre statue di bronzo realizzate da Frederik

Hart nel 1985, e il *Vietnam Women's Memorial*, un altro gruppo in marmo scolpito da Clemya Goodacre nel 1993 e collocato anch'esso poco lontano il *Memorial*, subiscono una valutazione altrettanto ambivalente e oscillante. Più precisamente, mi sembra che sia un palese sintomo della polarità allo stesso tempo funzionale, stilistica e simbolica del "regime estetico" dell'immagine e della sua fruizione spettatoriale il fatto che il gruppo di Goodacre sia stato descritto insieme come «una versione contemporanea della *Pietà*» michelangiulesca e come una riproposta dell'«immagine archetipica della donna come *carriaker*»: «indice di postmodernismo», hanno concluso per esempio Robin Wagner-Pacifici e Barry Schwartz, il dispositivo costituito dal *Vietnam Women's Memorial* di Goodacre e i *Three Fighting Men* di Hart è, allo stesso tempo, «un *pastiche* e un supplemento all'astrazione del Muro. La tradizione - concludono - è così aggiunta all'avanguardia»<sup>3</sup>.

Queste e altre descrizioni simili affermano, finalmente, che nella dimensione sensibile reale, corporea e fattuale, della spettatorialità si disarticola il nesso arte/politica, il quale, da parte sua, costituisce, in linea di principio, la vocazione stessa di un'architettura

<sup>1</sup> D. Abramson, *Men's Liv and the 1960s: Masculinity, Time Zones, and Modernism*, in "Critical Inquiry", n. 4, 1986, p. 585.

<sup>2</sup> Rancière, *Politique de l'esthétique*, n. 1, pp. 103-112.

<sup>3</sup> Cf. M. Steffen, *The Wall, the screen and the image: in The Visual Culture Reader*, a cura di S. Murray, Routledge, London 2002, pp. 365. R. Wagner-Pacifici, B. Schwartz, *The Vietnam Veterans Memorial: Constructing a mythic site*, in "The American Journal of Sociology", n. 71 (1961), pp. 109-140; C. Blair, M. S. Jepsen, F. R. Ducey, *Public Memorializing in Postmodernism: The Vietnam Veterans Memorial as Epitaph*, in "Quarterly Journal of Speech", n. 31 (1991), pp. 265-288.

tura monumentale pubblica. E la maggior ragione, è di particolare interesse notare che non si tratta, per esempio, di *The Other Vietnam Memorial* di Chris Burden, opera d'"arte critica" degli inizi degli anni Novanta che rielabora a suo modo la forma simbolica del libro del *Vietnam Veterans Memorial* ed è ricordata anche da Rancière,<sup>22</sup> o del *Non-War Memorial* di Edward Kienholz, già nel 1970. L'abbandono, purtroppo, la questione, troppo vasta per essere davvero presa in considerazione, dell'anti-monumentalità.

È Rancière, *Il dissenso dell'arte*, a (p. 134) aver discusso in confronto con *Les abonnées au téléphone*, installazione di Christian Boltanski al Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, del 2000, del mito con grande scetticismo e con il visibile sospetto di Rancière come spazio che vale come *intorno* dello spazio comune [come] operazione positiva di un'arte dedicata funzioni di attivismo e testimonianza di un mondo comune [di un'arte] seguita dalle categorie del consenso. L'opera di Burden consiste in una lista di tre milioni di veterani uccisi durante la Guerra e elaborata a partire dai nomi afferiti scelti a caso, di quattro elenchi telefonici, messi su grandi tavole di rame montate intorno un perno centrale, esposta nel 1991 alla Cantina d'arte moderna di Los Angeles. L'opera è stata poi donata al Museum of Contemporary Art di Chicago. Cf. J. Tamar, *The Museum's Story: War and Remembrance from the Holocaust to Vietnam*, University of Chicago Press, Chicago, 2003, pp. 23-33.

<sup>22</sup> Dire che il *Memorial* è un *ambivalent*, come lo mi a stessa la recaller Mitchell Abramson, Tony Clark, non è affatto un numero inaffidabile, né consente un solo ipotesi storica, formale e tipologica. La biografia di Rancière, *Retrouvailles*, *La letteratura come un'idea della vita*, Lessini Rafael Lazcano Hertrero e de l'arte pubblica in generale. Se nel *Memorial* è esplicito il confronto con il canone del Modernismo – in cui, come disse Siegfried Giedion, la monumentalità è uno degli elementi costitutivi –

quello che vorrei mettere in evidenza è che non è tanto questione di *alterità oppositiva* intenzionata a esser percepita e interpretata come tale, ovvero come affermazione di politicità dissensuale rispetto all'artisticità istituzionale, quanto, in maniera più problematica ma più pertinente alla mia ipotesi, di *alterazione dialettica* del sensorio e del senso, delle abitudini sensibili ed emotive e, forse, se non delle predisposizioni motivazionali dello spettatore, almeno delle configurazioni simboliche cui cui significa la sua esperienza vissuta.

trascrivendo progetti collaudati come *The Other Memorial to the Vietnam Veterans Memorial* la *Soldier Generation Memorial Competition* in Australia e vari memorial, *contour* basta solo evocare, da un parte, gli interventi, dall'altra, la lista di, dal 1970, a sulle forme monumentali nel posto, ma almeno per esempio Kizvarol Wod, Zko, Kevic & Melanid, Rudolf Herzig, dall'altra, a invece sulla memoria culturale e l'Olocausto per esempio Micha, Ulrich, Norbert Radele, cher, Karlzine, Kartzberg, Jerry Holzer, Hans Haacke, Jochem Geitz e Esther Svalds-Gieze, Ernst Holmsel, Christian Boltanski, Rachel Whiteread, Miroslav Balkic, e, finalmente, basti ricordare le molteplici definizioni che ne sono state date. *La commemorazione come un'ambivalenza*, *Aspetti formali, ambivalenza formale, come un'ambivalenza*, per costruire che tutte queste operazioni, in modo molto diverso e con diversiissimi media e dispositivi, strumenti e materiali, e tendono a essere inventate, più o meno di fatto, almeno, prova che ogni forma simbolica o sia costruita, rianzitutto gli stessi elementi per essere costruita e fondamento di spade verticalità, frontalità e visibilità della vita non sperimentale. Su questi temi, in merito: re di rimandare al mio *Il fu non avere di essere, una ambivalenza* *una memoria di remigazione*, in *L'eterogeneo*, a cura di B. Rauge, Presses Universitaires de Paris III corso di stampa.

### Ritornello del significato e poetica del sensibile

In quest'ottica, è allora estremamente indicativo quanto rileggo nelle pagine che Arturo Danto, in *L'abuso della bellezza*, consacra al *Memorial*:

La bellezza del *Memorial* è sentita in maniera quasi istantanea, e quindi forse analizzata e spiegata con il riferimento ai visitatori, molti dei quali venivano a vedere il nome di qualcuno che avevano conosciuto o amato, e per farne una riproduzione da portare a casa che vedevano se stessi riflessi nello stesso muro che portava il nome del morto, come se ci fosse una continuità del vivente e del defunto, sebbene la morte di sé stessa sia per sempre. È possibile vedere i tre soldati riflessi sul muro e si può perfino leggerli come vedendoli riflessi, oltre che avere il loro nome sul Libro dei Morti. Se tutto fosse simpatico, potrebbe perfino vedere il monumento come una visione che appare ai visitatori, spiegando le loro espressioni estetiche.

Probabilmente c'è un'analogia con un fenomeno naturale, la superficie di una distesa d'acqua calmissima in cui si riflette il cielo, come nelle linnense pitture di Monet di Giverny, che è il mio esempio per pensare al Muro, giacché queste pitture rendono visibile al modo in cui le nuvole e i fiori, sembravano occupare lo stesso spazio.

Qualunque sia la spiegazione della bellezza sentita del muro, è compresa con un riferimento al "pensiero". È parte del significato dell'opera. [...] Nel *Memorial*, il pensiero appartiene all'opera e ne spiega la bellezza. Nella bellezza naturale, la

bellezza è esterna al pensiero, nell'arte la bellezza è interna all'opera<sup>1</sup>.

Prima di soffermarmi soltanto su qualche punto di queste righe troppo dense per essere qui commentate in maniera adeguata, è, in prima istanza, davvero necessario – e strumentalmente produttivo per coglierne appieno la pertinenza alle riflessioni di Ravignani – dar brevemente conto della *almost instantly felt beauty of the Wall*.

C'è un passo di *La trasfigurazione del banale* che ci fornisce una buona chiave di lettura per l'immediatezza del *feeling* nei confronti del *Memorial* e dell'identità della sua bellezza e del suo significato. Dopo un richiamo al Libro II della *Rhetorica* di Aristotele, leggiamo:

[...] come le credenze e le azioni [rispettivamente oggetti dei sillogismi teorici e pratici] [...], le emozioni sono coinvolte in strutture giustificative. Ci sono cose che sappiamo di dover sentire, data una certa caratterizzazione della condizione in cui ci troviamo. Ci sono cose che sentiamo di sapere che non dovremmo sentire, proprio come ci sono cose che sappiamo che dovremmo credere o fare, o non credere e non fare, in condizioni che chiunque viva nell'è nostra comunità capirebbe.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Vc. Danto, *L'abuso della bellezza*, cit., p. 118-119, traduzione modificata.

<sup>2</sup> Id., *La trasfigurazione del banale*, cit., p. 206.

Se comprendiamo meglio le ragioni delle condotte estetiche ed emotive, motivazionali e intellettuali dei visitatori del *Memorial*, o di un altro sito monumentale itinerario, pubblico o privato, potremmo al contempo coglierne dei principi di quell'economia di omogeneità e anticipazione degli effetti e degli affetti estetici in costume e maniera di essere della comunità che, diagnostica da parte sua Rancière, caratterizzano il "regime etico" o, forse, "meta-etico"<sup>17</sup> dell'immagine. E potremmo all'inverso intendere in tale regime, non necessariamente coercitivo e governamentale, la dimensione del *per lo più*<sup>18</sup> e della conoscenza tacita e condivisa in una data comunità in un dato momento storico, elementi notoriamente riferiti da Aristotele all'entimema (o sillogismo retorico o abbreviato o difettivo) e alla sua capacità di creare un vincolo tra l'artista o l'oratore e il pubblico tramite un orizzonte di convincimenti, di verità e di valori, riconosciuti in quanto *premessa verosimile e probabile*<sup>19</sup>. È, d'altra parte, nella funzione pragmatica e retorica dell'entimema, preso a modello del funzionamento e dell'efficacia dell'esperienza estetica proprio perché si basa su premesse condivise e conoscenze tacite che trascendono la dimensione formale e soggettiva del giudizio, che Danto può richiamarsi – e proprio esemplarmente a proposito del *Memorial* – a Kant e alla "bellezza

aderente"<sup>20</sup> o, come la chiama, alla "bellezza interna", all'*internal Beauty*.

Se dunque per Rancière<sup>21</sup> la "credenza" è il regime – insieme storico e strutturale, mitico e utopico – in cui i modi di fare materiali coincidono perfettamente con i modi di essere della comunità e, dunque, i manufatti d'uso non sono distinti dagli oggetti d'arte, e la vita quotidiana, la politica e la religione non sono separati dall'arte, per il filosofo americano e la co-appartenenza pragmatica a una forma di vita storicamente determinata e a uno sfondo non tematizzato di credenze e procedure sociali a istruire l'evidenza stessa del significato della bellezza e, dunque, la bellezza del significato. È tale esibizione non è estetica ma retorica inanzitutto perché non esemplifica qualità sensibili ma, invece, significati universalmente annibili a partire da specifiche condizioni di possibilità, ovvero dall'insieme di assunzioni e implicature rituali e contestuali d'uso storicamente dato. È dunque in questo senso che bisogna intendere il motivo teoretico per cui, prima in un lungo articolo apparso in "The Nation" nell'estate del 1985 consacrato all'opera di Maya Lin, poi in *L'abuso della bellezza*, Danto rimanda insieme alla cultura alta e bassa, all'arte e all'extra-artistico. Sono evocati il *Monumento Jachere a Maria Cristina d'Asustria* (1798-1805) di Canova e perfino San Pietro, ma anche i graffiti e la *Hip Hop* e *B-boy culture* metro-

<sup>17</sup> Cfr. per esempio J. Rancière, *L'opinion et le jugement*, op. cit., pp. 61-62, sulla festa, o inta, senza rappresentazione, di Rousseau.

<sup>18</sup> Aristotele, *Rhetorica*, I 402b.

<sup>19</sup> Id., *Analitica Prima*, II, 27.

<sup>20</sup> Naturalmente Sez. I, Tit. I, §§14-17 della *Critica della Facoltà del Giudizio*.

<sup>21</sup> J. Rancière, *Coloquio dell'estetica*, cit., p. 46.

politiana newyorchese, documentata per esempio da *Style Wars*, documentario di Tony Silver e Henry Chalfant del medesimo anno e candidato al Sundance nel 1984. Tali riferimenti sono partigiani e persuasivi, giacché eccedono un uso semplicemente storiografico di un repertorio misto di fonti o motivi iconografici e veicolano piuttosto una familiarità percettiva già data, un consenso con le forme e gli stili non solo della storia dell'arte ma della cultura visuale in genere, e particolarmente di massa e diffusa. Insomma, le immagini, indistintamente alte e basse, del mondo dell'arte e solo mondane, incarnano, per il filosofo americano, significati collettivi e sono intercessori di sentimenti culturali, sono mediatori d'interazioni sociali, sono metafore di forme di vita storiche, sono tropi, insomma, di processi identitari.

Non esiterei a dire che, nell'articolo del 1985, Danto schizza in questa direzione una filosofia dell'architettura *in novo*, che fonde fenomenologia dell'esperienza spettatoriale e servantica delle forme simboliche intorno al plesso della memoria culturale, individuale e collettiva. All'interno dell'architettura funeraria, il *Vietnam Veterans Memorial* esemplificherebbe l'*ideal type* del Memoriale, giacché «littualizza il ricordo e segna la realtà delle linee delle esistenze», di contro al *Washington Monument*, che, invece, «commemora il memorabile e incarna i miti delle origini»: «erigiamo monumenti per ricordare per sempre – sintetizza Danto –, e costruiamo memoriali per non dimenticare mai»<sup>1</sup>. Siamo dunque

lontanissimi, in linea di principio, dal «monumento [che] non commemora, [che] non celebra qualcosa che è accaduto, ma affida all'orecchio dell'avvenire le sensazioni persistenti che incarnano l'evento», siamo all'opposto del «monumento [che] non commemora, [che] non celebra qualcosa che è successo, ma affida all'orecchio del futuro le sensazioni persistenti che incarnano l'evento» di cui scrivono Deleuze e Guattari<sup>2</sup> subito prima d'introdurre le figure estetiche sottraendole all'ambito della retorica ristretta. Nella conferenza di Amsterdam del 2006, Rancière afferma che il monumento di Deleuze e Guattari è allo stesso tempo ciò cui il popolo si affida, lo strumento della sua creazione e il suo rappresentante «per tutto il tempo in cui [il popolo] non c'è»: «l'opera d'arte è il popolo a venire e il monumento della sua attesa, il monumento della sua assenza». Sono insomma gli uomini dell'umanità indivisa a venire, leggiamo non senza risillabare la stilizzazione di sé di Foucault, che «compongono in se stessi un monumento sempre in divenire, come quei tumuli cui ogni nuovo viaggiatore apporta una pietra»<sup>3</sup>.

August 1985) poi in *The wake of art: criticism, philosophy and the ends of art*, a cura di G. E. H. H. H., T. H. H., G. G. B. Arts International, Amsterdam 1998, p. 153.

<sup>1</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, tr. it., Einaudi, Torino 1996, pp. 187-187.

<sup>2</sup> J. Rancière, *Aesthetics: Separation, aesthetic Community: Scenes from the Aesthetic Regime of Art*,

<sup>3</sup> A. C. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, in "The Nation"

### Un montaggio naturale

Ora, ed è la mia ipotesi di lettura in contropelo del passo di Danto che ho citato più su, all'interno della scena "etica" del triangolo nel National Mall di Washington, spazio architettonico ideale con ai vertici il *Memorial*, il *Lincoln Memorial* e il *Washington Monument*, si realizza una relazione di rispecchiamenti e riflessi tra il gruppo statuario di Hart, la natura e gli spettatori, sotto il segno dell'ambivalenza e dell'ideicibilità quale significato incarna la "funzione-di-sguardo" dei tre soldati in bronzo che danno le spalle all'asse tra i due prototipi dell'architettura della memoria collettiva? Ed è compatibile con il regime insieme retorico ed etico che Danto e Rancière ci aiutano a comprendere e interpretare *altrimenti*, in maniera dissensuale? Per parafrasare un luogo di *Il maestro ignorante*, se la retorica visuale è una poetica perversa e disinnescata dalla sua creatività, non potremmo rintracciare nella descrizione dell'esperienza sensibile degli spettatori del *Memorial* e nella finzione dello sguardo spettatoriale disumano incarnato dal grappo in bronzo degli elementi utili per una *poetica di la visione* che perversa la fruizione consolidata e la emancipi dagli orizzonti di aspettative di senso tacito e consensuali o, arenatamente, comunicativi?

Danto ci avvisa, non è certo la fattura dell'opera da Hart, realizzata in tutta evidenza secondo un «realismo figurativo» tale da giustificare al massimo un'eventuale presenza in un museo bellico, che conta. Lo stile dello scultore è, afferma allora con preciso lessico autoriale il filosofo newyorchese

se", «intrinsecamente banale» in sé, qualora fosse apprezzato separatamente, cioè, dal «paesaggio morale» disegnato da una planimetria di destinazione ideale più che dall'orizzonte di percezione reale, qualora fosse considerato come isolato dal contesto d'uso e dal contesto di significato. Il passo di *L'altrove della bellezza* che ho citato ci dice però di più su come tale "banalità" figurativa e mimica sia trasfigurata e risemantizzata in una funzione di rappresentanza della visione dello spettatore esterno e reale: le figure di bronzo, difatti, impersonificherebbero una ricezione spettatoriale polarizzata in maniera però insensibilmente contraddittoria, insieme errata e invertita. Da una parte, infatti, il loro sguardo stupefatto fissato sui riflessi sulle pareti lucide del *Vietnam Veterans Memorial*, su cui si rispecchiano il *Lincoln Memorial*, il *Washington Monument* ma anche le sagome degli alberi, ovvero al contempo simboli d'una bellezza consensuale ed "etica" e gli emblemi di un bello naturale aderente e disciplinato, e – si faccia attenzione – perfino quelle dei corpi degli spettatori anonimi, dimenticherebbe proprio i «significati storici» delle due archetipiche architetture di memoria. Dall'altra parte, come ha notato Mitchell, il loro sguardo di pietra sarebbe doppiamente cieco e dunque politicamente doppio, dimenticherebbe anche, cioè, la disfatta di tali significati<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> A.C. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, cit.

<sup>28</sup> W. T. Mitchell, *The Evidence of Public Art*, in "Critical Inquiry", n. 4 (1980), p. 808.

Insomma: se, come abbiamo già detto, non si può non esser commossi visitando un cimitero o un'architettura funeraria – giacché, lo ripetiamo con Danto, «ci sono cose che sappiamo di dover sentire, data una certa caratterizzazione della condizione in cui ci troviamo» –, ebbene, l'immediatezza del sentire degli spettatori anonimi messa in evidenza nel passo di *L'abuso della bellezza* alterna allo stesso tempo quella continuità tra la produzione artistico-monumentale e la sfera dei sentimenti, tra manufatti ed effetti e affetti, propria del "regime etico", positivo ed effettuale, dell'arte, ma anche una sua contestazione, una sua indeterminazione, una sua indistinzione, propria del "regime estetico" dell'arte. L'immediatezza del *feeling* degli spettatori esprime che il significato ultimo e, dunque, che la bellezza morale dell'opera consisterebbe nel fatto che dice di tutti noi, che è a proposito di noi stessi, che insomma ci riguarda genericamente nella nostra umanità. Tuttavia, tale senso comune, tale consenso insieme estetico ed etico, retoricamente istituito e affettivamente avvertito, è illustrato e spiegato ricorrendo innanzitutto a una sovrapposizione fittoriale con l'inverosimile sguardo collettivo del gruppo bronzeo, emblema d'una relazione spemtoriale negativamente libera, che non arriva a politizzarsi in una maniera assiologica e valoriale nei confronti di un significato monumentale, d'altronde esso stesso ambivalente e contraddittorio. La spontaneità irreflessa del sentire ci dice allora di più processi e significati dell'esperienza spettatoriale e, di conseguenza, di una sua molteplice tematizzazione come oggetto teorico: la *almost instantly felt beauty of the Wall* attesta, da

una parte, che decisiva non è tanto la materialità o l'aspettualità dell'oggetto percepito ma la sua significatività storica e culturale implicita e i suoi usi sociali, politici, religiosi ecc. per uno sguardo esso stesso situato. Dall'altra parte, testimonia che la pratica del vedere è certo possibile a partire da determinati dispositivi di manifestività ma è anche *potentia*, potenza passiva, affettiva e inattiva, a disancorarsi e indeterminarsi da condizioni mediali specifiche e sovradeterminati abiti emotivi, da economie retoriche anticipative del potere o *potestas*<sup>17</sup>. Ma, se la *almost instantly felt beauty of the Wall* è finalmente affermazione patica d'una virtualità dissenzuale del sentire oltre gli orizzonti di arte e del significare, se è insomma deissi emotiva d'una evenemenzialità alternativa del sensibile rispetto le cornici ermeneutiche di senso, è irriducibilmente *indecidibile e poetica*, ovvero non è – credo vada sottolineato – necessitata da alcuna essenza, causalità o teleologia a farsi attiva e pratica

<sup>17</sup> Insomma: non è arte senza uno sguardo che la vede come arte. J. Rancière, *Il destino delle immagini*, cit. p. 111. Sul chiarismo tra «costruzione visiva del sociale» e «costruzione sociale del visuale» come punto programmatico e problematico, del *Visual Culture Studies*, W. J. Mitchell, *Meaning versus a Critique of Visual Culture*, in *The Visual Culture Reader*, cit. p. 92, e un'efficace sintesi, A. Schmitt, *Die Kunst der Kommunikation. Il Realismo Nazionale come cultura visuale*, in "Euta-Morgan", n. 3 (2009), pp. 15-99.

<sup>18</sup> Sull'analisi intertextuale delle sovras e delle in-determinazioni etico-politiche nelle strategie apocalittiche di autoletterinazione – certo rivoluzionaria ma anche, aggiunto il emantipetiva – J. Derroja, *Die Kunst der Kommunikation in der Philosophie*, Gailitz, Paris 1985, p. 81.



antagonista, orientamento e atto critico, attitudine e presa di posizione durevole, forma di vita positiva e progetto politico.

In altri termini, con gli strumenti rinvenuti nei lavori di Rancière, possiamo leggere nella descrizione di Danto come, nella fruizione spettatoriale ordinaria e oziosa del *Memorial*, al con-senso retorico, cioè contestuale e ideologico, sopraggiunge un *partage* sensibile che ne rimette in questione i presupposti e gli scopi dal momento che rende insuabili le frontiere percettive, cognitive e ontologiche, sia tra bello naturale e bello artistico, che tra bellezza aderente e significato, tra oggetto d'arte e d'uso, tra arte pubblica ed evento relazionale, tra processi o istituzioni identitarie (il lavoro del lutto) e intrattenimento. L'attenzione richiesta dai riflessi sul supporto del dispositivo monumentale nel loro sovrapporsi e accompagnarsi opaco ai corpi spettatoriali, nella sostituzione dell'Altro anonimo al posto dello Stesso, del comune anonimo in luogo dell'individuale collettivo, con l'altro è se non l'istanza efficace della "pensosità" di un'immagine in cui, come dice Rancière, «l'arte fugge a se stessa»<sup>8</sup> e s'indistingue da ciò che arte non è? E in tale indeterminazione senza concetti dei percenti e degli aspetti, degli affetti e degli effetti, non ne va forse di una possibilità di emancipazione dalla conformità passiva alle conoscenze tacite e sovra-determinate di un'intersoggettività preconstituita ed effettuale, che istruisce, tra l'altro, anche le frontiere tra oggetti d'arte e oggetti di consumo in base non

alla loro esperienza sensibile ma alla loro significazione e interpretazione nell'orizzonte storico di arte e entranematicamente condivise? Il *conteo* e del regime metalitico che, per Danto, sono le opere d'arte, è qui insomma ribaltato e come preso *alla lettera del sensibile*, nella letteralità dell'*aisthesis*. È incarnazione volatile e spettrale di quella latenza immanente di un regime espressivo in un altro in cui consiste un altro dei tratti della "pensosità" dell'immagine<sup>9</sup>.

Ed è qui, in questo ibrido gioco di rispecchiamenti tra il *Memorial*, il *Lincoln Memorial*, il *Washington Monument*, il gruppo statuario di Hart, la natura e, beatissimo, gli spettatori, che si realizza quel nesso tra "funzione-di-sguardo" e "funzione-immagine" cui accennavo prima cercando di sviluppare le proposte degli ultimi lavori di Rancière sul montaggio. È qui, infatti, che si manifesta una figurabilità svincolata da una intermedialità ristretta, limitata ai media artistici. Le ombre riflesse sul monumento-supporto sono allora – per riprendere una felice espressione di Lisene Model<sup>10</sup> – nello scoprire, nel freddo inverno newyorchese del 1939, la sua immagine ritlessa in una vetrina della Fifth Avenue –, un "fotomontaggio naturale", profotografico e profilmico, in cui, in una sola cornice percettiva ambientale e in una sola

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>9</sup> L'episodio è riportato e commentato in M.N. Woods, *Revealing the Architect's Eye: Photography and the American Built Environment*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2009, pp. 68-72. Su montaggio e sovracompressione: J. Auriant, *Montage d'images, icônes*, La Différence, Paris 2006, pp. 263-302.

<sup>10</sup> J. Rancière, *Le questionnement démocratique*, p. 139.

superficie sensibile convivono l'arte, la natura, gli spettatori. È tale *montaggio naturale* è anche, per impiegare il lessico del *Disincanto*, «un montaggio specifico di dimostrazioni»<sup>15</sup>, cioè, un operatore di soggettivizzazione che, a partire dalla presentazione minima di «iscrizioni di uguaglianza, per quanto fragili e fugaci siano»<sup>16</sup>, disarticola regioni e istituzioni, processi e identità, competenze cognitive e facoltà sensibili dell'esperienza estetica data. È qui, finalmente, che si realizza l'esibizione sensibile, propriamente spaziale e ambientale, extra-artistica e inter-mediale, istituita da quella «funzione di sguardo» che impegna gli spettatori secondo un regime figurale analogo, starei per dire con Rancière, all'"idea estetica" kantiana, giacché eccede la sensibilità e l'intelletto e impegna la ragione: è, ricordiamolo con Danto «come se ci fosse una comunità del vivente e del defunto, sebbene la morte in se stessa sia per sempre»<sup>17</sup>.

I riflessi sulla superficie specchiante del *Memorial* sono allora un'*écriture muette*, più precisamente una segnatura indicale naturale, una marcatura aleatoria e istantanea, certo incapace di modificare fisicamente il suo supporto di manifestazione e di registrabilità.

<sup>15</sup> J. Rancière, *Il disincanto*, tr. it. Meltemi, Roma 2007, p. 58 e p. 59. Ringraziamo Danilo Talarzo per aver richiamato la mia attenzione su questi passi.

<sup>16</sup> A.C. Danto, *L'idea della bellezza*, cit., p. 139. Su frontalità del visivo e verticalità dello spazio percettivo ambientale, con lo spettatore estatico, si rilegga ancora M. Selapiro, *Per una scrittura di un'uguaglianza visiva*, cit., pp. 162-163.

<sup>17</sup> Ovviamente pressuamendo che vari il dispositivo estetico e descrittivo

ma potente nella sua inconsistenza ontologica e nella sua spettrale scrittura, nella sua epifania effimera e disensuale tra effetti di presenza ed effetti di significato, a trasformare i regimi sensoriali, emotivi e intellettuali dello spettatore dell'oggetto monumentale e a fargli rinegoziare la relazione sensibile, emozionale e discorsiva coll'Altro e la sua intelligibilità, anche storica, sociale e politica. Se, come Rancière scrive, «una superficie è una forma di parazione del sensibile», uno spazio mediale non specifico di conversione e di equivalenza tra materie e prassi e tra le forme di visibilità e intelligibilità che le istruiscono<sup>18</sup>, ecco che la superficie insieme lucida e opaca del *Memorial* è propriamente il luogo-non-luogo o il *mixed medium* d'iscrizione minima della potenza stessa del *comune* che esige di essere sentito e riconosciuto, è il *milieu* o l'*extended medium* del «minimo d'apparire»<sup>19</sup> dell'uguaglianza che si dà effettivamente e affettivamente, alterandolo e indeterminandolo, entro il campo d'esperienza spettrale, striata forse dalla

2-uni, compiendo interpretazioni ecc. e visivi (frontali, laterali, oblique, etc.), così lo spazio generale della di-comparabilità visuale, nel senso proprio (cfr. M. Ferraro, *Disincantamento. Perché è un'esperienza linguistica*, Laterza, Roma-Bari 2009), pp. 250-251. Su aleatorietà spaziale, materialità mediale e complementarità sensoriale tra presenza e significato nel visuale estetico, H.A. Günzbrecht, *Probleme der Poetik: Wahrnehmung und Kunsttheorie*, Stanford University Press, Stanford 2002, pp. 102-113.

<sup>18</sup> J. Rancière, *Le partage du sensible*, p. 191. *Il disincanto*, tr. it. Meltemi, cit., p. 131.

<sup>19</sup> J. Rancière, *ibidem*, cit., p. 123.

logica magica della metonimia, «figura politica pur eccellente»<sup>22</sup>, il *Memorial* è così eterotopia figurale ed esibitiva dell'essere in comune tra la natura, le architetture monumentali, gli spettatori anonimi, i morti senza sepolture: «i nomi cantati e i senza parte in ogni popolo nazionale»<sup>23</sup>.

22. Id., *Le specter de l'émancipé*, cit. a p. 108, a patto, però, d'intendere in tale metonimia visuale anche la *Symphonie Majeur* messa in luce a suo tempo da Frazer e di cui trovò eco e dialogo ironico in Danto. Colpisce la presenza di tale lessico in Nancy di cui riporta, senza disenterlo, un passo assai significativo su indeterminazione estetica dell'artista o, più insieme, su «fondazione e genealogia»: «... il che regala i registri artistici non è né ne rivelazione né paragono, ma un contagio generale [...] è una comunicazione generale delle arti, essenziale nella misura in cui designa anche l'impossibilità conveniva di dare una determinazione non a, cantato e trascritto, ecc. che "arte" vorrebbe dire. Tutti questi contagi e contagi rispondono alla molteplicità selvatica del differenziale sensibile, tra i registri estetici, differenziale che risponde al differenziale costitutivo della sensibilità in generale, sentire e anche distinguere. La sensazione è *distinzione* per essere se stessa» (J.-L. Nancy, *Le plaisir infini* con Giulio, Paris 2009, op. 15-14, cit. pp. 56-57 e 59, pp. 72-74).

23. Come arte monumentale, il *Village Libérés Memorial* è una alternativa al mitologico didattico articolato dei simboli, i cliché iconici tradizionali d'identità nazionale. Un declino generale della politica monumentale pubblica riflette una crisi profonda di esibizione dell'identità: «il pubblico» si viene, tenuto unito a esibirsi a «il popolo» in un senso molto ampio, così J. Clark *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture*, Wendenfeld & Nicholson, London 1997, p. 121.

## POLITICA DELLE IMMAGINI

SU JACQUES RANCIÈRE

a cura di  
ROBERTO DE GAETANO

LEADER  
PELLERINI  
EDITORE

