

Dario Cecchi

Media mostruosi, immagini sublimi Uno sguardo sull'arte contemporanea con Lyotard

Abstract

The article focuses on the possibility of reconsidering the relationship existing between monstrosity and sublime in the light of Jean-François Lyotard's interpretation of the Kantian sublime. Sublime and monstrosity unveil a system of analogies and differences, which can depict the aesthetic experience mediated by mass media, rather than by art. The lack of form and the sometimes obscene drift, which are typical of media experience, configure indeed a sensibility that oscillates between the ascension to sublime heights and the emergence of monsters.

Keywords

Sublime, Media, Lyotard

Received: 06/04/2021

Approved: 02/07/2021

Editing by: Giulio Piatti

© 2021 The Author. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.
dario.cecchi@uniroma1.it

Il sublime secondo Lyotard, attraverso Kant

Vorrei partire da una considerazione di carattere generale: il sublime e il mostruoso si trovano in una relazione paradossale. In effetti, essi si implicano e allo stesso tempo si escludono a vicenda. Da una parte si può dire che il mostruoso è necessariamente collegato al sublime. Il primo ha infatti a che fare con l'abnorme, l'anomalo, o anche con il gigantesco e il colossale. Il secondo, dal canto suo, "è da trovare anche in un oggetto privo di forma [*an einem formlosen Gegenstande*]" (Kant 1999: 80). La *Formlosigkeit* è diventata un tratto così centrale nella definizione del sublime dopo Kant – e già prima della *Critica della facoltà di giudizio* emergeva tra le principali note caratteristiche di questo fenomeno, sia in Kant sia in altri autori – da costituire quasi un prerequisito materiale per la sua apparizione, paragonabile al ruolo dell'*Interesselosigkeit* nella determinazione delle condizioni per un giudizio estetico valido. Da questo punto di vista, se mostruoso è, per così dire, ciò che sfugge al nostro controllo percettivo, perché eccede qualsiasi misura, regola, canone o proporzione, possiamo allora ascriverlo senz'altro alla categoria del sublime.

D'altra parte, però, il mostruoso sembra andare nella direzione opposta a quella indicata dal sublime. Quest'ultimo, come recita il seguito del passo tratto dall'*Analitica del sublime* e citato poco sopra, è sì collegato all'informe. Ma Kant aggiunge: "purché sia rappresentata in esso, o occasionata da esso, la illimitatezza [*Unbegrenztheit*] e però vi sia aggiunta nel pensiero la totalità" (Kant 1999: 80). Non la semplice mostruosità interessa nel sublime, ma la capacità che può avere l'anomalo, e perfino l'anomico¹, di rimandare all'assenza di un limite. Da questo punto di vista, il complesso del giardino della Villa di Bomarzo, disegnato nella seconda metà del XVI secolo da Pirro Ligorio per Vicino Orsini, sarebbe mostruoso, mentre un paesaggio di David Caspar Friedrich sarebbe sublime. La Villa di Bomarzo, che non a caso è nota anche come Parco dei mostri o Bosco sacro, accoglie infatti un gran numero di statue, grotte e strutture architettoniche dalla forma e dalle dimensioni piuttosto inconsuete, collegate a una complicata simbologia di difficile decifrazione. Per quest'ultima ragione si parla anche di "Bosco sacro".

¹ Preciserò più avanti il senso di questo termine all'interno del presente contesto. Basti per ora dire che non si tratta forse di puro e semplice eccesso rispetto a una norma data, bensì di assenza di una tale norma per definire la natura di un oggetto.

Al contrario, in un paesaggio di Friedrich – potremmo prendere il celeberrimo *Viandante sul mare di nebbia* (1818, Kunsthalle di Amburgo) o la *Luna nascente sul mare* (1822, Nationalgalerie di Berlino), solo per fare due esempi qualsiasi – non c'è di regola niente che sfugga a una rappresentazione ordinata di cose e persone. Eppure quasi tutti i quadri di Friedrich consentono di farsi un'immagine, sebbene solo negativa, di quella "illimitatezza" di cui parla Kant all'inizio dell'*Analitica del sublime*. Non deve stupirci il fatto che, nonostante non ci sia niente di mostruoso nei dipinti di Friedrich, questi ultimi siano immediatamente riconoscibili come immagini del sublime. L'artista sembra infatti essersi di regola concentrato sull'obiettivo di rappresentare non questa o quella realtà naturale: quella vallata, quella spiaggia, quel bosco e così via scorrendo. Questi sembrerebbe piuttosto impegnato nel tentativo di cogliere l'orizzonte in quanto tale: e non c'è niente di più intrinsecamente sublime, posto che il sublime abbia a che vedere con l'illimitatezza, come scrive Kant, di ciò che, ponendo un limite all'esistenza fisica delle cose naturali, per definizione lascia pensare un "oltre" precluso in via di principio alla sfera dei sensi.

Si potrebbe perfino dire che, in un senso rigoroso, l'orizzonte nemmeno esiste in natura: esso appartiene propriamente al nostro modo di percepire, più specificamente di vedere, le cose. Siamo noi a sentire la presenza di un orizzonte nella percezione delle cose empiriche: tale orizzonte non appartiene, per così dire, alle cose percepite, anche se la loro percezione non potrebbe avvenire per noi al di fuori di tale orizzonte come sua condizione di possibilità. Questa caratteristica della pittura di Friedrich consente di aggirare una possibile difficoltà nell'attribuire all'arte un carattere sublime. Come si vedrà meglio nel prossimo paragrafo, alcuni studiosi (Crowther 1989; Rancière 2009) hanno contestato su questo punto Jean-François Lyotard, il quale fa della sua interpretazione del sublime kantiano la chiave per un ripensamento dello statuto dell'arte, in particolare dell'arte moderna. La posizione di questi studiosi dipende da una lettura restrittiva del dettato kantiano, che recita:

Se noi prendiamo in considerazione innanzi tutto, come è giusto, solo il sublime negli oggetti della natura (quello dell'arte è sempre limitato infatti alle condizioni dell'accordo con la natura), la bellezza della natura (quella autonoma) comporta una conformità a scopi nella sua forma, in virtù della quale l'oggetto sembra, per così dire, predeterminato per la nostra facoltà di giudizio, in tal modo costituendo in sé un oggetto di compiacimento; mentre ciò che suscita in noi il sentimento del sublime, senza fare ragionamenti, soltanto nella apprensione, può sembrare, sì, secondo la forma contrario a scopi per la nostra facoltà di giu-

dizio, inadeguato alla nostra facoltà di esibizione e quasi violento per l'immaginazione, e tuttavia, proprio per ciò, viene giudicato tanto più sublime. (Kant 1999: 81)

Un'arte sublime?

Alla lettera Kant non dice che non c'è sublime nell'arte, ma solo che questo dev'essere "limitato alle condizioni dell'accordo con la natura". Altrimenti lo stesso Kant si sarebbe contraddetto nel momento in cui cita come esempi di sublime le piramidi o la Basilica di San Pietro a Roma. Le opere di Friedrich sembrano d'altronde mostrare esemplarmente che cosa possa significare per un'arte sublime l'essere "in accordo con la natura". Allo spettatore non è presentata un'immagine della natura, la quale conferma e ravviva il rapporto delle sue facoltà dell'animo con la natura pensata come un tutto conoscibile: questo sarebbe, in effetti, il caso di una rappresentazione bella. Egli è posto di fronte a una rappresentazione della natura che, "soltanto nella apprensione", vale a dire sotto un profilo squisitamente percettivo, in cui l'immaginazione si limita a ricevere – o, secondo la terminologia kantiana, ad "apprendere" (*auffassen*) – le intuizioni sensibili, risulta contraria a scopi in vista dell'esercizio della facoltà di giudizio, inadeguata all'esibizione di concetti e perfino violenta per la stessa immaginazione. In realtà, proprio questa situazione di contrasto apre un passaggio a una dimensione superiore della riflessione, come aveva affermato poco prima lo stesso Kant: "così il bello sembra che venga considerato come l'esibizione di un concetto indeterminato dell'intelletto e il sublime invece di un concetto, anch'esso indeterminato, della ragione" (Kant 1999: 80).

I paesaggi di Friedrich fanno proprio questo: lasciano intravedere nella natura quella "illimitatezza" che dà da pensare, sebbene solo in maniera indeterminata, un concetto, o per meglio dire un'idea, della ragione. Nella rappresentazione di quella soglia invisibile della percezione della natura che è l'orizzonte, il soggetto coglie l'occasione di pensare qualcosa come un sostrato sovrasensibile della sua stessa esperienza, al punto da toccare le vette assolute della ragione. Non c'è niente di mostruoso nell'arte di Friedrich: essa è un caso esemplare di pura arte sublime, nella misura in cui ci mette nella condizione di "guardare-

attraverso”² la situazione percettiva in cui il sublime della natura può manifestarsi.

All’opposto del sublime puro rappresentato da Friedrich, un’arte del mostruoso non cerca al limite del percepibile la soglia di una condizione trascendentale o quasi-trascendentale dell’esperienza. Al contrario essa pensa l’eccesso, che potrebbe essere in linea di principio una figura dell’illimitatezza, come un aumento di visibilità, anzi come una sorta di visibilità aumentata del reale. Non dimentichiamo che il *monstruum* sembra a prima vista conservare una stretta affinità etimologica con l’atto del mostrare. Prendiamo il caso già citato del Bosco sacro di Bommarzo. Qui i riferimenti e le allusioni si moltiplicano e si lasciano intuire attraverso deformazioni (ambienti interni eccentrici che producono destabilizzazioni percettive), esagerazioni (colossi) e accumulazioni (simboli che si sommano e si confondono). Sembrerebbe che il mostruoso nell’arte rinvii al tentativo di comporre il maggior numero possibile di piani di lettura in una sola immagine. Le chiavi di lettura possono essere intellettuali, erudite, perfino magiche ed esoteriche. In ogni caso, però, non può trattarsi dell’esibizione e del sentimento di alcunché di indeterminato, che funge da sostrato dell’esperienza, ma semmai dell’oscurità o della confusione – nel senso letterale di un “fondere insieme” – connesse alla conoscenza dell’arcano³.

Sublime e mostruoso, contro la vulgata che li accosta, sembrerebbero muoversi in direzioni opposte: il mostruoso promuoverebbe un massimo di visibilità, mentre il sublime virerebbe verso il massimo di invisibilità rappresentabile (negativamente) in un’immagine. Eppure le cose non sono così semplici: forse sublime e mostruoso hanno contratto un debito reciproco non risolvibile in maniera unilaterale. Basti qui dire che la tesi della differenza tra sublime e mostruoso può essere riformulata in un modo più prudente e probabilmente più proficuo in vista di un ripensamento contemporaneo di queste categorie. Mostruoso è ciò che, a dispetto della sua oscurità e della confusione che genera nella percezio-

² Mutuo l’espressione “guardare-attraverso” (con il trattino) da Emilio Garroni, il quale a sua volta la conia come calco della nozione wittgensteiniana del *Durchschauen*, liberamente reinterpretata in chiave kantiana: non si tratta di una nozione empirica, il guardare attraverso qualcosa, ma trascendentale. Nelle parole dell’autore, il “guardare-attraverso è anzi proprio questo *do ver* poter prendere le distanze da, o porre in questione, il guardare nel momento stesso in cui si guarda” (Garroni 2020: 38).

³ Su questo punto restano illuminanti le considerazioni svolte da Aby Warburg sul simbolismo che sta dietro molta arte rinascimentale. Si veda in proposito Warburg (2014). Sulla questione del mostro cfr. Warburg (2006).

ne dello spettatore, mantiene e ribadisce la funzione di una *mediazione simbolica* da decifrare e interpretare, vuoi in modalità colta vuoi in modalità ermetica. Sublime è, al contrario, ciò che dismette e destituisce dal suo valore tale mediazione, puntando a un afferramento diretto di idee e valori, al prezzo di una rinuncia a una loro comprensione positiva e attestandosi sul piano di una mera esibizione negativa. Questa concezione, che dà una nuova collocazione al sublime nel quadro di una complessiva ridefinizione delle categorie estetiche, può trovare nell'interpretazione che Jean-François Lyotard dà della *Critica della facoltà di giudizio* di Kant un utile ausilio⁴.

Economie della sensibilità sublime

Abbiamo detto che il lavoro ermeneutico compiuto da Lyotard sulla terza *Critica* può rappresentare un valido aiuto per sviluppare l'ipotesi secondo cui tra sublime e mostruoso non ci sia un semplice rapporto di opposizione, come tra ciò che è terribile – questa è una delle accezioni o delle sfumature moderne del sublime, derivata da Burke – in quanto è invisibile e ciò che è terribile in quanto è troppo visibile. In realtà, il rapporto è più complesso: l'idea è che tra i due avvenga piuttosto un atto di rimozione. L'uno trionfa non in assenza, bensì attraverso la negazione dell'altro. Ma ciò comporta che, almeno sotto un profilo, l'uno sia sempre in debito con l'altro nelle sue concrete manifestazioni. Si potrebbe ricorrere alla figura del chiasma, chiarendone il senso contestuale. Tanto il sublime quanto il mostruoso rinviano a un certo modo di coniugare sensibile e intelligibile, tale per cui il primo si fa figura negativa del secondo. Nemmeno nel mostruoso, infatti, l'idea si mostra positivamente: essa si presenta sempre deformata, distorta. La differenza sta nel fatto che il sublime parte dal sensibile per risalire (negativamente) all'ideale, mentre il mostruoso tenta di imprimere nel sensibile quanto più "materiale" ideale possibile, compiendo perciò il percorso inverso. In un punto, però, le due strade si incrociano, contrassegnando così il debito reciproco tra il sublime e il mostruoso.

Una precisazione è necessaria. La relazione tra sublime e mostruoso si regge solo sul presupposto che si sta parlando di arte. Considerare, anche solo indirettamente, sublime qualcosa di mostruoso in natura sarebbe aberrante. Sembrerebbe che così si contravvenga al dettato kan-

⁴ Per un approfondimento degli ultimi sviluppi negli studi sul sublime cfr. Sejten, Rozzoni (2021).

tiano, che limita la considerazione del sublime nell'arte "alle condizioni dell'accordo con la natura". Ciò è vero, ma bisogna tener presente un dato, che ricaviamo proprio dall'interpretazione lyotardiana del sublime. Lyotard vincola questa interpretazione al principio secondo cui bello e sublime darebbero luogo a due distinte estetiche: da un lato, un'estetica del trionfo della natura intesa nelle sue diverse accezioni (naturalismo, naturalezza, spontaneità); dall'altro, un'estetica "dell'anti-natura". Centrale nell'argomento di Lyotard è l'ipotesi che, in occasione dell'esperienza di tale anti-natura, sia lecito supporre l'attivarsi di un esercizio effettivo del giudizio estetico, vale a dire del gusto, anche se quest'ultimo è qui condotto ai limiti delle sue possibilità. Egli scrive infatti: "Vi è un uso possibile dell'antifinalità naturale – diciamo, un po' enfaticamente, dell'anti-natura" (Lyotard 1995: 74).

Qui Lyotard porta alle estreme conseguenze quello che, come abbiamo visto, afferma lo stesso Kant al § 23 della terza *Critica*: il sublime "può sembrare, sì, secondo la forma contrario a scopi per la nostra facoltà di giudizio" [*der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilstkraft ... erscheinen mag*]. Lyotard concepisce correttamente l'aggettivo *zweckwidrig* ("contrario a scopi", "antifinale") in diretta opposizione al principio della *Zweckmäßigkeit der Natur*, la "conformità a scopi" o "finalità della natura", su cui si regge il giudizio estetico sul bello. Solo che Lyotard arriva quasi a concepire questa possibile antifinalità del sublime come un principio alternativo della facoltà di giudizio: si potrebbe definirlo quasi una "eresia manichea" rispetto a letture più prudenti, che si appoggiano su quanto scrive Kant nella parte finale del §23:

La bellezza naturale ci svela una tecnica della natura che la rende rappresentabile come un sistema secondo leggi, il cui principio non troviamo in tutta la nostra facoltà intellettiva, vale a dire un principio della conformità a scopi rispetto all'uso della facoltà di giudizio in vista dei fenomeni [...]. Essa quindi effettivamente estende non, certo, la nostra conoscenza degli oggetti della natura, ma, sì, il nostro concetto della natura [...]: il che invita a profonde ricerche sulla possibilità di una tale forma. Ma in ciò che in essa siamo usi chiamare sublime non c'è addirittura nulla che conduca a principi oggettivi particolari e a forme della natura conformi ad essi, a tal punto che piuttosto la natura suscita maggiormente le idee del sublime nel suo caos, o nel disordine e nella devastazione più selvaggia e sregolata, quando si può scorgere solo grandezza e potenza. Da ciò vediamo come il concetto di sublime della natura non è, di gran lunga, così importante e ricco di conseguenze come quello del bello che si ritrova in essa, e non indica assolutamente nulla di conforme a scopi nella natura stessa, ma *solo nel possibile uso delle intuizioni, tale che si possa sentire in noi stessi una conformità a scopi del tutto indipendente dalla natura*. (Kant 1999: 82, corsivo mio)

Lyotard (1995: 75) ricava considerazioni analoghe dalla lettura della *Prima Introduzione alla Critica del Giudizio*, in cui tale distinzione è anticipata e inserita nell'esposizione preliminare del principio della facoltà di giudizio. Kant in effetti non dice che la facoltà di giudizio può scegliere a suo piacimento di operare secondo il principio della conformità a scopi della natura ovvero della "antifinalità" delle sensazioni. Se le cose stessero così, verrebbe meno quella garanzia minima di realismo che permette al soggetto di distinguere tra uso riflettente della facoltà di giudizio e pura e semplice "illusione metafisica". A qualcosa si riferisce tuttavia questa antifinalità del sublime, ed è qualcosa di naturale, pur non trattandosi della natura presa secondo il suo concetto, cioè come oggetto di una conoscenza possibile. Sono le intuizioni sensibili o, come sostiene più radicalmente Lyotard, le sensazioni: "Ciò è sufficiente a classificarlo come estetico perché *aisthesis*, la sensazione, non significa qui 'la rappresentazione di una cosa (mediante i sensi, in quanto ricettività inerente alla facoltà di conoscere)', ma "una determinazione del sentimento di piacere o dispiacere" (Lyotard 1995: 76). Mostruoso, si potrebbe dire a questo punto, è il semplice fatto di poter sentire come piacevole o spiacevole il flusso di stimoli sensoriali che investe il soggetto e che, investendolo, ne canalizza la sensibilità⁵. Indubbiamente il sublime (in particolare per come viene trattato nel saggio *L'interesse del sublime*, da cui sono tratte le presenti citazioni) rappresenta un punto di congiunzione fondamentale tra l'economia dei dispositivi libidinali degli anni settanta e ottanta e la fase successiva della riflessione di Lyotard, incentrata su questioni come il dissidio tra diversi giochi linguistici in ambito sociale, politico e culturale e l'avvento della postmodernità⁶.

Cominciamo allora a capire meglio perché esiste un nesso intrinseco tra mostruoso, sublime e configurazione della sensibilità. L'elemento mostruoso è insito nel carattere intrinsecamente *sacrificale* del sublime: è un modo di convertire la sensibilità dall'immediatezza (e dalla naturalezza) della ricettività delle cose del mondo verso un altro ordine di apertura al mondo. Il sublime richiede dalla disposizione dell'animo una "sua ricettività per le idee" [*eine Empfänglichkeit desselben für Ideen*]: così si esprime Kant (1999: 101) nel § 29. Questa "conversione" contiene un elemento distorsivo, perciò mostruoso, in quanto "esige il *pot-latch*, la distruzione o consumo del dato, del presente 'ricco' (presenza,

⁵ Su questo punto, in una prospettiva convergente ma non coincidente con quella di Lyotard, cfr. Montani (2007).

⁶ Cfr. Lyotard (2015). In tal proposito, cfr. anche Carmagnola (2015) e Déotte (2007).

dono) che è la forma naturale per ottenere in cambio il contro-dono dell'impresentato (del *mana?*)" (Lyotard 1995: 79). Veniamo qui a quello che, a nostro modesto avviso, è il cuore dell'interpretazione lyotardiana del sublime kantiano. Kant sostiene l'impossibilità di ripetere per il sublime il meccanismo per cui l'immaginazione attiva un "libero gioco" delle rappresentazioni, com'era stato nel caso del bello. Quest'ultimo rimanda alla possibilità di esibire un concetto indeterminato dell'intelletto. Ma nel caso del sublime ne va della possibilità di esibire un'idea (indeterminata) della ragione: e ciò risulta impossibile all'immaginazione⁷. Tuttavia, seguendo Lyotard, il sublime non è propriamente il luogo di manifestazione dell'invisibile nel visibile. Esso è piuttosto il luogo di esibizione indiretta – o presentazione, per esprimerci con la terminologia di Lyotard – di qualcosa che, in linea di principio, non può essere esibito, che è cioè "impresentabile". Può trattarsi di un essere assolutamente trascendente come il dio dei monoteismi, ma può trattarsi anche della regola economica (o anti-economica) che regola lo scambio di doni nelle società cosiddette primitive⁸. Anzi, è piuttosto una forma di vita, ad esempio lo scambio di doni, a essere impresentabile per una sensibilità forzata a convertirsi in "rispetto" per un "uso"⁹.

Si può quasi dire che Lyotard pensa qui la dimensione sacrificale, che è insieme sublime e mostruosa, come una sorta di *a priori* storico, una condizione pragmatica che per un attimo viene sentita come prioritaria rispetto alla stessa condizione trascendentale dell'uso delle facoltà dell'animo (immaginazione, intelletto e ragione). È in questo contesto che il sublime ha la sua prima radice; ed è per questo motivo che esso si trova in una condizione di debito reciproco con il mostruoso: non si tratta qui semplicemente di svalutare il sensibile a favore dell'intelligibile, ma di togliere un elemento sensibile dalla sua vita organica e di asse-

⁷ L'importanza teoretica del sublime all'interno della filosofia critica, in particolare della terza *Critica*, sotto il profilo di una comprensione della *Darstellung* è stata esaustivamente dimostrata da Luigi Scaravelli: cfr. Scaravelli (1973: 451-66). Su questa linea interpretativa del sublime kantiano si veda anche Borutti (2011).

⁸ Lyotard sembra seguire l'ipotesi di Freud (1989), per il quale il monoteismo nascerebbe da una fusione tra una dottrina filosofica sorta in Egitto al tempo di Ekhmaton e il culto verso una divinità esclusiva, che sarebbe stata la religione del popolo ebraico prima di Mosè: cfr. Lyotard 1989. Si veda anche in proposito Assmann (2007).

⁹ Lyotard (1995: 77) pensa il rispetto nel senso kantiano dell'*Achtung* della legge morale, di cui sottolinea il tratto prettamente estetico: *achten* significa "osservare" nel duplice significato del verbo. Si tratta a tutti gli effetti di un sentimento, sebbene si tratti di un "sentimento spirituale" [*Geistesgefühl* (Lyotard 1995: 75)] irriducibile a calcoli razionali.

gnargli un nuovo valore come *medium* verso un altro ordine del significato e della relazione. Il rapporto pende verso il polo del mostruoso ogni volta che il medium materiale si impone come tale; pende invece verso il polo del sublime quando prevale la dimensione del senso. I due restano però inscindibili, per il modo stesso in cui sono stati costituiti.

Sublimi mostruosità dell'arte: Warhol, Sherman e Bourgeois

Provo a trarre alcune conclusioni più direttamente collegate all'arte da quanto è stato appena detto a proposito dei rapporti tra il sublime kantiano, riletto da Lyotard, e il mostruoso. Sintetizzo la tesi che vorrei sostenere. Il sublime-mostruoso rinvia a una paradossale esperienza estetica, che ci fa sentire la presenza di un'economia dei rapporti e dei valori: essa predispone in un modo quasi coattivo all'osservanza di una legge che regola il legame sociale e il suo contraltare simbolico e culturale. Si tratta di quell'elemento di "violenza" [*Gewalt*: il termine tedesco indica anche il potere dell'autorità politica] che Kant, nel § 28 della terza *Critica*, ascrive in particolare alla natura considerata sotto il profilo del sublime dinamico¹⁰. In effetti, questo sentimento si riferisce al misurarsi del soggetto umano con la propria impotenza fisica, con la potenza della natura e, tuttavia, anche con la superiore dignità della propria ragione. Per questa ragione non si dà qui, a differenza del bello, alcun tipo di esemplarità: non è in questione né un libero gioco dell'immaginazione con l'intelletto, come si è detto, né un riferimento a un *Gemeinsinn*, a un sentimento comune di tutta l'umanità quale regola ideale del giudizio singolare su ciò che è bello. Si è visto che l'universalità del sublime si dà come ricettività per le idee. Ma è una ricettività imposta alla sensibilità, che viene così deformata: "Il sublime è figlio di un incontro infelice, quello tra l'Idea e la forma" (Lyotard 1995: 71). Contro ogni interpretazione superficiale della *Formlosigkeit* del sublime, e del mostruoso che è in esso, il sublime non è informe per assenza di una struttura regolativa, ma perché quest'ultima, come idea della ragione, forza la forma dell'oggetto.

Si potrebbe dire che nel sublime il soggetto sente la dissonante composizione tra l'economia della vita organica, che tiene insieme l'oggetto

¹⁰ Ma Lyotard sottolinea come sublime matematico e sublime dinamico vadano considerati non come due diversi "generi" di sublime, bensì come due modalità distinte di un medesimo sentimento sublime: cfr. Lyotard (2021: 158-64).

e il soggetto come enti naturali, e l'economia delle facoltà dell'animo che, conoscendo la natura, si sforzano di ridurla a un ordine intelligibile. "Con ciò, scrive Lyotard (1995: 81), è l'economia generale *delle* facoltà a scompaginarsi": ne emerge una "an-economia" (Lyotard 1995: 86). Grazie al sublime egli scopre che i processi sociali con cui entra in contatto, nel mondo contemporaneo attraverso la società dei consumi, appartengono in realtà a una dinamica in senso lato economica propria allo stesso gioco delle sue facoltà. Così la riduzione della merce a oggetto di marketing e di comunicazione non è solo uno stimolante della propensione al consumo, ma prevede anche l'attivazione di processi di iperestetizzazione del quotidiano. L'aspetto più rilevante dal punto di vista qui considerato è che le marche estetiche di questi prodotti di consumo dipendono dal modo in cui un'immagine presenta tali oggetti, ovvero ne esibisce un concetto o un'idea, sia pure in modo indeterminato. Ci saranno dunque dei margini di generalizzazione e soprattutto di standardizzazione del processo di presentazione e commercializzazione del prodotto, tali per cui sia possibile applicare alla merce, più o meno abusivamente, categorie estetiche: parleremo così di uno stile del prodotto e del suo *packaging*, del gusto o dell'originalità della sua fattura e così via discorrendo. In realtà, il *marketing* e le strategie di comunicazione in genere non si limitano a inventare un'estetica. Soprattutto, kantianamente parlando, non hanno in mente un'estetica del bello inteso come oggetto di un piacere disinteressato. A far emergere i limiti costitutivi di tale forma – il suo rispondere in superficie ai criteri estetici del bello, negandoli allo stesso tempo nel loro significato profondo – interviene un'arte che, evidentemente, non lavora più sulle forme, bensì sulle idee e sul modo in cui le idee attuano un "incontro infelice" con le forme. In altre parole, l'immagine commerciale non deve riconciliare il consumatore con il mondo, nella forma di un'anticipazione di una conoscenza possibile della natura attraverso le sue belle forme. Questa immagine, al contrario, deve mantenere il soggetto in una condizione di perenne frustrazione del godimento, tale da consentire la sensazione di un mancato appagamento del desiderio. Il sublime può svolgere su questo tipo di immagine una funzione terapeutica.

Un'arte sublime sarebbe infatti un'arte, il cui significato in termini di avanguardia non si riduce affatto all'esibizione del sostrato invisibile cui rimanda l'esperienza visibile delle cose. Quest'ultima possibilità è quella più immediatamente percepibile nelle opere di artisti come Barnett Newman, il quale non a caso lavora sui confini dati alla percezione dall'esperienza di un oggetto artistico fuori misura, letteralmente inaf-

ferrabile a colpo d'occhio – si pensi alla lunga tela del dipinto intitolato appunto *Vir Heroicus Sublimis* – al rilievo dato alla trascendenza del segno artistico rispetto alla sua mera connotazione sensibile. Quest'ultima è senz'altro la linea sublime cui lo stesso Lyotard (1999) ha dato maggiore rilievo, specialmente nei suoi saggi critici dedicati al tema dell'avanguardia e dell'arte moderna; non è però l'unica linea sublime riconoscibile nell'arte moderna e contemporanea, come proverò a mostrare di seguito.

Per cogliere il senso dell'altra linea sublime, di cui vorrei indicare qui l'esistenza nell'arte contemporanea, occorre tuttavia tenere presente la connessione profonda del sublime con il mostruoso. In altri termini: questa seconda linea di arte sublime non compare se non in connessione, diretta o indiretta, con una qualche forma di arte mostruosa o di mostruosità in genere. Cosa sia un'arte mostruosa è Lyotard stesso a indicarcelo quando analizza il fenomeno Warhol. Per il filosofo francese Warhol rappresenta un caso emblematico, che va ben oltre la deriva inaugurata dall'iperrealismo, aspramente criticato da Lyotard. Warhol non propone il "ritorno all'ordine", cioè a un paradigma di realismo esasperato, come gesto estremo di un'avanguardia ormai fortemente devitalizzata e incapace di riproporre in modalità nuove il "linguaggio" dell'astrazione. Opere come le celeberrime *Brillo Box* o *Shot Marylins*, entrambe del 1964¹¹, non sono copie di cose o immagini di persone famose in tutti gli Stati Uniti d'America o addirittura in tutto il mondo. Al contrario, sono modi di mettere alla prova, saturare o estenuare i processi di serializzazione dell'esperienza che sono all'ordine del giorno nel mondo moderno, a partire dall'industrializzazione, e che ne costituiscono anzi uno dei tratti principali.

Per Lyotard l'estetica implicita nelle opere dell'artista americano è mostruosa perché promuove l'identificazione dell'artista medesimo, e per analogia del pubblico, con la macchina della produzione e del consumo delle merci. Da buon figlio della classe operaia impiegata nella fabbrica fordista e taylorista, Warhol vuole identificarsi con il processo produttivo, con la merce e con la macchina che lo produce: il suo godimento è puramente meccanico e riduce lo stesso piacere estetico a questa dimensione macchinica, seriale. Ecco che si manifesta l'elemento mostruoso dell'estetica warholiana: essa tende a eliminare qualsiasi

¹¹ Ma l'impresa di Warhol in questa direzione inizia perlomeno nel 1962, quando espone *Coke*. Per una interpretazione filosofica complessiva di tutto il suo percorso cfr. Danto (2010), il quale sostiene tesi in parte diverse da quelle di Lyotard.

elemento di critica dell'esistente tipico dell'arte, specie dell'arte moderna. Si badi bene che mostruosa non è tanto in sé l'identificazione dell'operaio con il processo produttivo, che è piuttosto affare di alienazione, reificazione e feticismo delle merci, quanto la conferma di tale identificazione per il tramite dell'arte (Lyotard 2015: 66-7).

Ciò che emerge dall'esempio di Warhol, andando al di là della contingenza storica dell'adesione (o della critica) al capitalismo consumista trionfante nella seconda metà del XX secolo, è la necessità di ripensare l'arte a partire dall'inadeguatezza reciproca di idea e forma. Quando le due vengono fatte coincidere forzosamente, pur mantenendo tale inadeguatezza, l'opera vira verso il mostruoso, come abbiamo visto in Warhol. Quando idea e forma sono invece esibite nella loro reciproca inadeguatezza, allora il mostruoso nell'arte può fungere da ponte verso un sentimento sublime del mondo. Con questa espressione si intende una percezione di valori e norme, mediata dalla rappresentazione di determinati aspetti caratteristici di un determinato contesto sociale e culturale, tale per cui lo spettatore non può non avvertire la discrasia tra il quadro ideale e normativo che determina identità e figure e i referenti concreti che dovrebbero incarnare queste identità e figure. È in questa prospettiva che va il mimetismo mostruoso dell'artista americana Cindy Sherman. L'artista si confronta con i *cliché* dell'identità femminile attraverso le epoche e gli stereotipi. Mettendo al servizio dell'opera il suo stesso corpo, fa diventare il suo volto una superficie disponibile a molteplici trasformazioni, le quali rendono conto di volta in volta delle molte declinazioni attraverso cui l'identità femminile è soggetta a un modello e soprattutto a una norma avvertita come eteronoma. È un sublime paradossale quello avvertito attraverso i ritratti metamorfici di Sherman: il contrasto con la loro mostruosità non rimanda direttamente alla dignità della donna, ma al tentativo di normarne l'identità attraverso i modelli veicolati dalla cultura maschile. È paradossalmente un sentimento dell'indegnità – sociale e culturale in determinati contesti, non in assoluto morale e politica, s'intende! – a essere provato di fronte a queste opere. Sintetizzando nella formula qui proposta, si può dire che l'immagine della donna precipita qui nel *medium* mostruoso di una metamorfosi senza fine, lasciando apparire solo negativamente l'idea di una dignità etica o politica del soggetto femminile.

Analogo discorso può essere fatto per le opere di Louise Bourgeois, l'artista francese trapiantata a New York, scomparsa nel 2010. Nelle sue opere ricorrono le figure di enormi ragni mostruosi e nidi-gabbie. Sono i simboli di una concezione del nucleo familiare soffocante. Nel profondo

si potrebbe dire che è la legge del padre, mentre in superficie è la manifestazione del lato mostruoso nascosto nella famiglia borghese e nei suoi codici. Ma proprio per questa ragione si tratta di un mostruoso che resta ripiegato su se stesso, ma apre a un'altra dimensione: quella etica della norma. Lo fa però in modo rovesciato, mostrando cioè non il sostrato soprasensibile, il cui riconoscimento spetta a ogni essere umano, uomo o donna, al di là delle convenzioni culturali e sociali. Lo fa, al contrario, proprio insistendo sul carattere normativo, e dunque anche formativo, di tali convenzioni. Mostrare la famiglia borghese come mostro è il modo che Bourgeois – l'ambiguità insita nel suo stesso nome non potrà sfuggire – ha di emanciparsi da questo quadro normativo per aprirsi a una condizione etica nuova, autonoma. È, com'è stato detto a proposito della sua opera *Janus Fleuri*, un movimento di "fioritura" (Velotti 2012: 82)¹² che apre la soggettività dell'artista e la soggettività femminile in genere a un rinnovato riconoscimento della propria umanità, non sottomessa ai modelli o alle leggi del potere maschile e familiare. È a tutti gli effetti un movimento analogo a quello che Kant descrive a proposito del sublime dinamico: attraverso la rappresentazione della violenza cieca della natura, il soggetto è richiamato alla propria superiore dignità di agente morale, che agisce intenzionalmente ed è quindi responsabile delle proprie azioni e della propria immagine del mondo. Questo movimento appare tuttavia nell'opera solo in negativo: dal mostruoso non passiamo direttamente all'etico per mezzo del sublime. Ci attestiamo sulla soglia della rappresentazione negativa di un etico non più ammissibile come universalmente valido. Ed è forse su questa soglia paradossale che sembra attestarsi la scommessa di una linea sublime dell'arte contemporanea.

Bibliografia

Assmann, J., *Monotheismus und die Sprache der Gewalt*, Wien, Picus-Verlag, 2006 (tr. it. F. Rigotti, *Non avrai altro Dio. Il monoteismo e il linguaggio della violenza*, Bologna, il Mulino, 2007).

Borutti, S., *Divenire figura. Le immagini tra memoria, desiderio e sublime*, in D. Guastini, D. Cecchi, A. Campo (a cura di), *Alla fine delle cose. Contributi a una storia critica delle immagini*, Firenze, Usher, 2011, pp. 205-17.

¹² Velotti insiste però, con ottimi argomenti, sulla possibilità di interpretare un'opera "estrema" come quella di Bourgeois con le categorie che Kant attribuisce esplicitamente alla sfera dell'arte, quella del genio in testa.

- Carmagnola, F., *Il dispositivo. Da Foucault al gadget*, Milano, Mimesis, 2015.
- Crowther, P., *The Kantian sublime, the Avant-Garde, and the Post-Modern. A critique of Lyotard*, "New Formations", n. 7/1 (1989), pp. 67-75.
- Danto, A.C., *Andy Warhol*, New Haven, Yale University Press, 2009 (tr. it. di P. Carmagnani, Torino, Einaudi, 2010).
- Déotte, J.-L., *Qu'est-ce qu'un appareil? Benjamin, Lyotard, Rancière*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Freud, S., *Der Mann Moses und die Monotheistische Religion*, Amsterdam, Verlag Allert de Lange, 1939 (tr. it. in *Opere*, a cura di C.L. Musatti, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, vol. 11, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, pp. 331-453).
- Garroni, E., *Eстетica. Uno sguardo-attraverso*, Roma Castelveccchi, 2020.
- Kant, I., *Kritik der Reinen Vernunft*, Riga, Hartknock, 1787² (tr. it. E. Garroni, H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi 1999).
- Lyotard, J.-F., *Heidegger et le Juifs*, Paris, Galilée, 1988 (tr. it. G. Scibilia, *Heidegger e gli ebrei*, Milano, Feltrinelli, 1989).
- Lyotard, J.-F., *L'enthousiasme: la critique kantienne de l'histoire*, Paris, Galilée, 1986 (tr. it. F.M. Zini, *L'entusiasmo. La critica kantiana della storia*, Milano, Guerini, 1989a).
- Lyotard, J.-F., *Leçons sur l'Analytique du sublime*, Paris, Galilée, 1991 (tr. it. F. Sossi, *Anima minima*, Parma, Pratiche, 1995).
- Lyotard, J.-F., *Il sublime e l'avanguardia*, in *Università*, Bruno Mondadori 1999, pp. V-XXIII.
- Lyotard, J.-F. *Rapsodia estetica. Scritti su arte, musica e media (1972-1993)*, tr. it. D. Cecchi, Milano, Guerini, 2015.
- Lyotard, J.F., *Lezioni sull'analitica del sublime*, tr. it. A. Branca, Milano, Mimesis, 2021.
- Montani, P., *Bioestetica. Senso comune, tecnica e arte nell'età della globalizzazione*, Roma, Carocci, 2007.
- Scaravelli, L., *Osservazioni sulla "Critica del Giudizio"*, in *Scritti kantiani*, Firenze, La Nuova Italia, 1973, pp. 337-528.
- Sejten, A.E., Rozzoni, C. (a cura di), *Révisiter le sublime*, Milano, Mimesis, 2021.
- Velotti, S., *La filosofia e le arti. Sentire, pensare, immaginare*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- Warburg, A., *Arte e astrologia nel Palazzo Schifanoja di Ferrara*, Milano, Abscondita, 2006.
- Warburg, A., *Lettera a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, 1924*, "aut aut", nn. 321-322 (2004), pp. 21-4.