

Recensioni, rassegne, autopresentazioni, note

Recensione

Gernot Böhme, *Ästhetischer Kapitalismus*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, 2017

Il filosofo tedesco Gernot Böhme è già noto ai lettori italiani perlomeno per il libro *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione* (Milano, Marinotti, 2010). I saggi raccolti nel volume che prendiamo qui in considerazione, *Ästhetischer Kapitalismus* (articolato in sette capitoli, di cui i primi quattro presentano la “teoria del capitalismo estetico” e gli ultimi tre le sue “manifestazioni tangibili”), hanno il pregio di mostrare, sulla scorta della *Kulturkritik* francofortese, l’indissolubilità del legame tra capitalismo ed estetica, tra modi di produzione e forme di vita.

Se Hegel indicava nel “sistema dei bisogni” (*System der Bedürfnisse*) l’origine dei rapporti economici della società civile, Böhme osserva come questa spiegazione si riveli del tutto incapace di afferrare la specificità della fase di sviluppo capitalistico iniziata negli anni Cinquanta, caratterizzata invece dalla trasformazione dei bisogni (*Bedürfnisse*) in desideri (*Begehrnisse*). È proprio durante questo periodo storico che, una volta esauritasi la spinta propulsiva della produzione di beni legata alla soddisfazione dei bisogni fondamentali, il capitalismo si è visto costretto a rimodellarsi sulla base della produzione dei desideri, i quali, proprio per la loro costitutiva impossibilità di essere realizzati pienamente, garantiscono la prospettiva di una crescita economica potenzialmente infinita. Quello che Böhme chiama “capitalismo estetico” è dunque un modo di produzione che, per potersi mantenere in vita, è obbligato a moltiplicare i desideri, i quali, lungi dall’esaurirsi nella semplice riproduzione della vita – caratteristica che, invece, appartiene ai bisogni fondamentali – aprono alla possibilità di un potenziamento, di un incremento indefinito della vita stessa (*Steigerung des Lebens*).

Di conseguenza, il *surplus* di consumo che il “capitalismo estetico” genera non è legato primariamente alla produzione di oggetti di lusso, ma alla sua capacità di offrire un’esperienza di accrescimento degli stimoli vitali. Il “capitalismo estetico”, secondo Böhme, è innanzitutto un “fenomeno ubiquitario di estetizzazione del reale” (p. 26) che riguarda l’insieme delle attività il cui fine è quello di conferire un fascino, un senso di irradiazione o, se si vuole, una sorta di aura (*Ausstrahlung*), ovvero un’atmosfera (*Atmosphäre*), a luoghi, paesaggi, merci, persone, città, edifici. Il “lavoro estetico” (*ästhetische Arbeit*) coinvolge dunque tutti quegli atti di creazione da cui risultano oggetti che trascendono la mera “cosalità” (*Dinglichkeit*), il loro puro essere adatti a degli scopi (*Zweckdienlichkeit*). In questo senso, il “lavoro estetico” può essere svolto da un’artista come da un semplice imbianchino, da un designer o da uno scenografo, da un architetto come da un pubblicitario.

Per indicare l’eccedenza propria di questi oggetti “estetizzati” Böhme ricorre alla terminologia adorniana e parla di “valore di messa in scena” o, se si vuole, di “inscenamento” (*Inszenierungswert*): un concetto, quest’ultimo, che consente di ampliare la dicotomia marxiana di “valore d’uso” (*Gebrauchswert*) e “valore di scambio” (*Tauschwert*). Gli oggetti prodotti dal “capitalismo estetico”, infatti, non sono finalizzati ad un uso specifico, ma traggono il loro valore dal fatto di “inscenare”, ossia di rendere manifesta agli altri, la propria personalità, il proprio stile di vita, l’appartenenza ad un gruppo, offrendo così un godimento di tipo performativo.

Il merito di questa breve raccolta di saggi non sta solamente nell’aver individuato il carattere specifico delle merci contemporanee, ma soprattutto nell’aver esteso il fenomeno dell’estetizzazione a diversi ambiti disciplinari coinvolgendo l’architettura, la sociologia e, non da ultimo, l’economia. Böhme chiarisce come gli effetti del “capitalismo estetico” possano interessare anche i centri commerciali, ultima frontiera dello svago che moltiplica gli stimoli sensoriali attraverso luci, fontane, piante, musica, producendo così una nuova figura sociale: il *flâneur* postmoderno, non più necessariamente appartenente ad una classe agiata, ma caratterizzato dall’abitudine di sostare a lungo nei centri commerciali, ormai divenuti luoghi di *entertainment* per eccellenza.

L’estetizzazione, inoltre, investe anche il processo di produzione delle merci: è il caso della *Gläserne Manufaktur* di Dresda, scintillante edificio in vetro che, fungendo da teatrino, mostra a possibili acqui-

renti il processo di montaggio del modello “Phaethon” della Volkswagen. Una vera “messa in scena”, appunto, che rimuove la sgradevole vista del reale processo produttivo, caratterizzato dal fastidioso chiasso dei macchinari e dalla “inestetica” fatica degli operai. Lo stesso vale per le facciate degli edifici, trasformatesi in “superfici di marketing” (*Marketingfläche*) deputate a rappresentare l’attività dell’azienda che ospitano. Ma sono soprattutto gli spot pubblicitari che rendono massimamente chiara quella che l’autore chiama, con un termine quanto mai significativo, “docilità” (*Gefügigkeit*) delle merci: nella loro stessa forma narrativa, che rivela l’oggetto pubblicizzato solo alla fine, viene reso manifesto come il potere delle merci consista essenzialmente nella creazione di un immaginario seducente, nella promessa di un’intensificazione dell’esperienza, vero e proprio propulsore del “capitalismo estetico”.

Olimpia Malatesta

Recensione

Peter Kivy, *De gustibus. Arguing about taste and why we do it*, Oxford, Oxford University Press, 2015

L’adagio latino secondo cui *de gustibus non est disputandum* rappresenta per l’estetica un inevitabile punto di partenza, sia che se ne riconosca la veridicità, sia che se ne stigmatizzi il semplicismo, considerandolo l’espressione di una poco avvertita adesione all’opinione comune. Già Kant, nell’esposizione dell’antinomia del gusto (*Critica del giudizio*, §56) si sofferma sui due luoghi comuni secondo cui “ognuno ha il proprio gusto” e, per l’appunto, “del gusto non si può disputare”, notando come a questi due manchi “una proposizione, che veramente non è passata in proverbio”, secondo cui “sul gusto si può contendere (sebbene non si possa disputare)”. Quest’ultima affermazione, tuttavia, destituisce di fondamento il primo luogo comune, secondo cui *à chacun son goût*, dal momento che riafferma la possibilità di un accordo, sebbene non basato su un concetto determinato.

Senza addentrarci nella soluzione kantiana dell’antinomia, notiamo come la riflessione si concentri sulla possibilità o impossibilità dell’accordo e sullo statuto del giudizio di gusto, senza andare a toccare un altro interrogativo: quale sarebbe il motivo per impegnarsi in una disputa estetica? Perché *effettivamente* ci capita di discutere in

materia di arte? Intorno a questo genere di domande ruota l'ultimo libro di Peter Kivy.

La riflessione del filosofo americano parte da una constatazione di base: "We are, indisputably, disputatious animals" (p. X). Che si sia d'accordo con l'adagio latino o meno, di fatto gli esseri umani si impegnano in discussioni – talvolta molto accese – riguardanti il significato e il valore di quelle che reputano essere opere d'arte. Per questo motivo la domanda circa il perché di tali dispute diventa ineludibile.

A poco serve negare l'oggettività della bellezza, come fanno – seppur con significative differenze – Hume (cap. 1) e Kant (cap. 2), secondo i quali, in sede estetica, quelle che erroneamente vengono individuate come proprietà ascrivibili agli oggetti costituiscono in realtà le risposte sentimentali dell'osservatore. In entrambi gli autori, infatti, la domanda relativa al perché delle dispute estetiche rimane senza risposta.

Si potrebbe immaginare, scrive Kivy, che in ultima analisi si discuta per ottenere il consenso altrui: in questo caso saremmo spinti da un sentimento di benevolenza (vogliamo portare gli altri a godere di ciò di cui noi stessi godiamo) o per motivi di interesse (per spingere gli altri a determinate azioni). Quest'ultima motivazione andrebbe nella direzione di quella che Kivy chiama "emotive theory of ethics" o "expressivism" (cap. 3), secondo cui, come sostiene ad esempio A.J. Ayer, gli enunciati etici non esprimono proposizioni sensate, poiché non hanno contenuto fattuale. Essi mirerebbero dunque a esprimere un punto di vista e a influenzare il comportamento altrui. Ma, immaginando un'analogia "emotive theory of aesthetics", che tipo di azioni potrebbe voler suscitare un entusiasta ammiratore di Bach o un instancabile denigratore della neo-avanguardia? Kivy rigetta il parallelismo come implausibile (cap. 5): in fondo, a chi non condividesse la passione per la musica barocca, l'ammiratore di Bach potrebbe tranquillamente rispondere con un'alzata di spalle (cap. 6). Se gli enunciati proferiti in sede estetica non hanno contenuto fattuale ma sono semplici espressioni di sentimenti soggettivi, cui peraltro manca una chiara ripercussione in sede pratica, allora non ha senso discutere in fatto di gusti. Ma, di nuovo, è proprio questo ciò che abitualmente facciamo.

La soluzione proposta da Kivy chiama in causa un "*moral impulse that impels us to bring others around to our aesthetic and artistic attitudes*" (p. 57). Questo impulso morale (Kivy dedica il cap. 7 a una disamina del problema posto dall'arte "immorale" e il cap. 8 alla pro-

blematica equazione tra cattivo gusto e vizio, buon gusto e virtù) va nella direzione di un *realismo estetico*, per cui il tentativo di persuasione messo in atto non vorrebbe semplicemente manifestare e affermare un'attitudine soggettiva, ma al contrario vorrebbe portare l'interlocutore a riconoscere uno stato di cose ("matter of fact").

Il punto, tornando alla filosofia del XVIII secolo, è che la struttura del nostro linguaggio ci induce ad attribuire proprietà estetiche agli oggetti, disponendoci ad abbracciare una posizione "naturalmente" realista. Ma mentre per Kant – nella ricostruzione di Kivy – chi afferma la bellezza di un oggetto non crede veramente a ciò che dice (il giudizio di gusto è al contempo soggettivo e universale), per pensatori come Thomas Reid l'orientamento realista è uno stabile dato antropologico: noi realmente *crediamo* che l'oggetto in questione *sia* bello.

Ecco dunque la soluzione proposta da Kivy (cap. 11): "We think beauty is a real property of objects and that when we disagree about matters of the beautiful we are disagreeing about matter of fact" (p. 95). Il dissidio estetico è solo un caso specifico del più generale dissidio per stabilire come stanno le cose nel mondo (e, secondo Kivy, le dispute per così dire fattuali non hanno bisogno di altre spiegazioni, poiché gli uomini naturalmente hanno interesse a decidere della verità o falsità delle proposizioni che pronunciano).

Le verità che si hanno di mira in sede estetica possono riguardare il senso e dunque l'interpretazione di un'opera (cap. 12), le sue proprietà intrinseche, che si offrono in sede di analisi (cap. 13) o le sue qualità artistiche, vale a dire gli aspetti valutativi (cap. 14). In tutti questi casi, le parti coinvolte nella disputa credono che le proprietà attribuite agli oggetti abbiano una corrispondenza nella realtà, sebbene non è necessario che questa credenza sia ontologicamente fondata. A meno che non siamo degli scettici humeani o non abbracciamo la cosiddetta "error theory", secondo cui "normative judgments are beliefs that ascribe normative properties, even though such properties do not exist" (p. 156); quando attribuiamo una proprietà estetica a un oggetto noi crediamo a ciò che diciamo, e tanto basta per muoverci alla discussione.

L'esito della riflessione di Kivy è originale, sebbene non produca una reale rottura con la tradizione filosofica: lo spostamento che egli compie dal piano ontologico a quello della credenza permette infatti di affermare un realismo estetico che ha una validità potremmo dire antropologica, ma che non dice nulla sulla costituzione della realtà in

cui ci muoviamo. In primo luogo, Kivy revoca la distinzione tra fatti e valori per quel che riguarda l'estetica: anche in questo campo si ha a che fare con giudizi riguardanti fatti (o almeno quelli che vengono *ritenuti* tali). Ma l'autore non si schiera contro la tradizione kantiana, non trasforma cioè il realismo delle credenze in un genuino realismo ontologico: "Whether aesthetic realism and art realism are true, I have argued, is irrelevant" (p. 160). Di fatto, in ambito estetico noi ci comportiamo *come se* discutessimo di fatti; che esistano entità definibili come "qualità estetiche" rimane del tutto impregiudicato.

La dimostrazione del realismo estetico viene rimandata a un altro libro o, come scrive l'autore in maniera tristemente consapevole, a un'altra vita. Venuto a mancare recentemente, Kivy consegna a questo libro il suo lascito filosofico, un insegnamento teorico che ha anche il valore di una testimonianza etica: solo ciò che riteniamo vero – a torto o a ragione – può motivare il nostro impegno al confronto e alla discussione.

Stefano Oliva

Recensione

Lothar Pikulik, *Ästhetik des Interessanten. Zum Wandel der Kunst- und Lebensanschauung in der Moderne*, Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Verlag, 2014

Il volume di Lothar Pikulik costituisce un significativo avanzamento nella comprensione della categoria estetica di "interessante". Allo scopo, Pikulik attinge a una vasta serie di testi, dalla filosofia alla letteratura, effettuando un'indagine molto particolareggiata non solo dal punto di vista specialistico, ma anche per la storia intellettuale in generale. Nella breve premessa, Pikulik mette in chiaro i presupposti della sua ricerca, innanzitutto il rapporto tra il bello e l'interessante. Se il bello piace, l'interessante stimola: non che il bello non possa essere anche interessante, ma, se così è, allora anche il bello dovrà necessariamente esercitare un qualche stimolo. Del pari, potrà essere interessante anche ciò che bello non è, come il brutto, lo spaventoso e persino il cattivo. Di contro a un bello in senso kantiano, sistematicamente sterilizzato da ogni bisogno, l'interessante è in grado di attivare il pungolo del desiderio, e dunque risulta strettamente legato alla dimensione esistenziale del soggetto. Ciò consente di considerare l'interessante come una categoria presente tanto nell'arte quanto

nella vita, nella misura in cui permette di esprimere un appetito che richiede di essere soddisfatto, e che, per altro verso, resta attivo solo in quanto non ancora del tutto appagato.

A partire da queste chiarificazioni semantiche, Pikulik divide il proprio lavoro in due parti: nella prima l'Autore intende abbozzare il contesto storico in cui questa idea si sviluppa, tracciando un arco che dall'età dei Lumi giunge sino al ventesimo secolo. Nella seconda parte, il punto sarà quello di addurre una serie di esempi che consentono di mettere alla prova l'ipotesi di una nuova valorizzazione di arte e vita nel segno dell'interessante.

La prima parte inizia dunque con una breve nota terminologica sulla parola "interesse", in cui si sottolinea il suo statuto mediano tra soggetto e oggetto. Ma come deve essere fatto l'oggetto per interessare il soggetto? Pikulik sostiene che in esso si debba scorgere una componente "erotica", capace di far apparire l'oggetto in una luce straniante e insolita, in modo da attivare la tensione del soggetto. Da questo punto di vista, la presenza di un "interesse sentimentale" dei Moderni per l'ingenuo teorizzata da Schiller sarà riconducibile alla perdita del rapporto immediato con la Natura, e dunque anche con la realtà abituale. Ma la questione dell'interessante ha radici ben più ampie, se è vero che neppure le scienze ne sono immuni, nella misura in cui – afferma Pikulik in riferimento a *Erkenntnis und Interesse* di Habermas – le scienze sono ancorate nel terreno dei concreti interessi vitali dell'uomo.

Appurata la vastità dello spettro semantico dell'interessante, il volume inaugura il proprio percorso storico con la discussione della *Teoria generale delle Belle Arti* (1771-1774) di Sulzer e dal saggio sull'interessante di Schopenhauer. Entrambi gli autori concordano sul legame dell'interessante con la volontà e la disposizione all'azione. Se Sulzer insiste sul coinvolgimento emotivo fornito da ciò che le arti presentano come interessante, Schopenhauer intende tracciare una distinzione tra le arti in cui domina la bellezza disinteressata e la poesia, in particolare drammatica ed epica, in cui prevale la mozione della volontà, e dunque l'interessante.

La tesi di Pikulik è che rispetto alla tradizione classica di un bello oggettivo, già nel Settecento si comincia a sperimentare una sorta di interiorizzazione, e dunque di soggettivizzazione, della bellezza. Proprio all'interno di una simile transizione si colloca il successo di cui la nozione di "interessante" gode sin dalla fine del diciottesimo secolo. Sebbene non reciprocamente esclusivi, tuttavia, bello e interessante

sono spesso in un rapporto conflittuale. A sottolineare la diversità di fondo dei due concetti non è solo Kant, per il quale l'interesse pregiudica la purezza del giudizio di gusto. Nel suo celebre scritto *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797), in effetti, Friedrich Schlegel non solo fa dell'interessante una categoria tipicamente moderna di contro al bello classico, ma permette di vedere in essa i sintomi di quello spostamento di *focus* dell'estetica dalla dimensione essenzialistica dell'arte alla dimensione effettuale.

È su questo elemento che Pikulik insiste con particolare coerenza, rivelando che la comparsa della nozione di interessante nel dominio estetico tra Sette e Ottocento è strettamente connessa con una rinnovata attenzione per il fruitore e per la sua costituzione psicologica, che fa tutt'uno con l'imporsi del soggettivismo. Se il soggettivismo rappresenta la cornice teorica all'interno della quale si colloca l'estetica dell'interessante, però, esso non può evitare il corrispettivo negativo della noia. Proprio perché la dinamica interna dell'interesse implica una tensione senza appagamento, pena la perdita del desiderio che la anima, la noia sarà il pegno da pagare per vedere infine soddisfatto il nostro slancio verso l'oggetto – un pegno che potrà essere riscattato a sua volta solo dall'innesco di un nuovo e innalzato interesse, in un circolo vizioso già individuato con chiarezza da Schopenhauer. Se tale circolo porta giocoforza ad alzare la posta dell'interessante, non a caso assimilato a una droga dall'Autore, non stupisce che gli antidoti al *taedium vitae* non si limitino solo al facile sensazionalismo, ma giungano anche all'apologia del malvagio, come Pikulik mostra in una serie di sondaggi teorici nella letteratura tra Otto e Novecento effettuati nella seconda parte del volume (da Wilde a Huysmans; da Mann a Ödön von Horváth).

Pur sottacendo qualche autore eccellente (filosofi come Du Bos e Batteux non sono neppure citati) e privilegiando una lettura teorica a una ricostruzione genuinamente storica, l'indagine di Pikulik ha il grande merito di evidenziare con cognizione di causa i legami tra l'estetica dell'interessante e una serie di mutamenti epistemici intervenuti dall'Illuminismo ad oggi, fornendo in tal modo una chiave interpretativa originale ed efficace per rileggere la genesi e gli sviluppi del soggettivismo moderno.

Alessandro Nannini

Rassegna

Matteo Bonazzi, Daniele Tonazzo, *Lacan e l'estetica. Lemmi*, postfazione di F. Carmagnola, Milano, Mimesis, 2015; Fabio Galimberti, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione*, presentazione di A. Di Ciaccia, Macerata, Quodlibet, 2015; Valentina De Filippis, Silvia Vizzardelli, *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico*, Napoli-Salerno, Orthotes, 2016

Accade spesso ultimamente che ci si interroghi sul legame che potrebbe unire psicoanalisi ed estetica, e se questo legame sia necessario o solamente accessorio o sperimentale; forse perché non si è stabilito in via preliminare di quale psicoanalisi e di quale estetica si voglia parlare, e non perché ce ne siano tante, bensì perché come tutte le parole anche queste godono di sensi differenti.

Se intendiamo psicoanalisi come quella teoria e insieme pratica che si occupa del soggetto umano in quanto abitato (e soggiogato) da un linguaggio che parla e agisce in lui soprattutto a sua insaputa, e se a sua volta intendiamo estetica, così come “recita” la sua etimologia, come filosofia del sentire umano, allora il legame tra le due non solo diventa necessario ma perfino obbligato.

In seno a questo cammino che tiene a braccetto entrambe le discipline si collocano tre volumi usciti negli ultimi due anni, in ordine cronologico: *Lacan e l'estetica. Lemmi* di Matteo Bonazzi e Daniele Tonazzo, *Il corpo e l'opera. Volontà di godimento e sublimazione* di Fabio Galimberti e *La tentazione dello spazio. Estetica e psicoanalisi dell'inorganico* di Valentina De Filippis e Silvia Vizzardelli.

I tre testi presentano posizioni di partenza differenti (filosofica De Filippis e Vizzardelli, psicoanalitica Galimberti, lacaniana Bonazzi e Tonazzo) pur mantenendosi sul medesimo terreno teoretico per cercare di delineare come sente il soggetto contemporaneo e a quale prezzo. Perché sentire, parafrasando il titolo di un volume di Fulvio Carmagnola, non è una cosa semplice, e, se il soggetto è abitato da forze che a sua insaputa ne orientano il cammino, le conseguenze di questo procedere alla cieca si fanno palesi nel suo vissuto non meno che sul suo corpo.

Ma il tratto che a nostro parere più salta all'occhio prendendo in esame questi tre volumi è lo stile: esso è ancora più eloquente del contenuto che essi delineano. Si tratta di tre stili totalmente differenti. Uniti dal fatto di essere *parlanti*, i tre sono volumi dove lo stile si fa veicolo perfetto del senso intrinseco che gli autori si sono prefigurati

di comunicare e questo, si badi, con ogni probabilità, non del tutto in maniera intenzionale.

Per dirlo con Lacan, se *non esiste Altro dell'Altro*, cioè niente e nessuno ci darà mai la garanzia che la catena significante possa cessare una volta per tutte la sua deriva verso infiniti rimandi, approdando a un felice senso decisivo, l'unica cosa che resta al soggetto per farsene qualcosa di questo *parassita paroliere* è saperci fare con il linguaggio, avere uno stile deciso, uno stile che lasci il segno.

Ovviamente non è immediato, Lacan stesso ne ha fatto la caratteristica di una vita, ma già avere uno stile eloquente nel senso di inerente è grande cosa. Come *parlano* dunque queste tre testi? In tre modi estremamente peculiari.

Partiamo da Fabio Galimberti, che nel suo *Il corpo e l'opera* tratta della fondamentale ineliminabilità della pulsione e della sua felice destinazione nella sublimazione per evitarne quella liberazione che porterebbe a "sottomettersi al *Todestrieb*" (p. 20). Ne parla con uno stile rassicurante, inframezzando il discorso con quei dovuti accenni ai propri casi clinici che ogni buon analista ama fare, ma anche con riferimenti molto pertinenti all'arte, alla letteratura, all'attualità. Accompanya il lettore, un lettore adulto si badi, ma egli lo rassicura, appunto, che dedicandosi alla fruizione dei prodotti artistici non per *relax* ma con quella dovuta coscienza che comprende "una straordinaria partecipazione emotiva, una passionalità e un coinvolgimento intellettuale altissimi" (p. 150), egli, il soggetto, potrà passare "da un rapporto persecutorio con l'esigenza pulsionale ad un rapporto più conciliato, di passare cioè dall'angoscia, suscitata dalla pressione della volontà di godimento, alla sospensione dell'angoscia realizzata nell'esperienza della sublimazione" (p. 157).

Si "esce" da questo testo apparentemente conciliati ma non tanto, o non solo, per quello che Galimberti ci vuole dire, soprattutto per come lo dice, per il suo tono caldo, che ci fa partecipi del discorso, per il suo partire dall'inizio e arrivare alla fine, come in una saga: la pulsione, mostruosa e delineata in tutte le sue sfaccettature e i suoi anfratti più subdoli, infine sarà ammansita dall'eroe-sublimazione. I temi sono tutti affrontati con chiarezza e acume, nonché con strizzate d'occhio alla cultura pop, ma è lo stile a dirci che nonostante la pulsione sia forte, cieca e ci abiti con prepotenza c'è un modo per domarla e ghermirla, o meglio per deviarla o farla divergere (Galimberti infatti chiama *diversione* quella deviazione della pulsione dal corpo anatomico al *corpo dell'opera*).

In un certo senso l'abilità dello scrittore si fa strumento per condurre il soggetto verso una direzione etica che egli forse non saprebbe prendere da solo, soprattutto in un tempo, come quello contemporaneo, dove la pulsione viene spinta e invogliata fino ai suoi destini più impensati, tragici e paradossali, tanto da trasformare il godimento da *Todestrieb* a imperativo morale a godere fino alla fine (in senso letterale).

Non si esce ugualmente rassicurati dal testo di Silvia Vizzardelli e Valentina De Filippis, *La tentazione dello spazio*, testo estremamente singolare e controcorrente che per le sue trattazioni si affida, oltre che a Freud e Lacan, a pensatori accomunati da una certa incollocabilità nella storia della cultura, come Wilhelm Worringer, Roger Caillois, Pierre Janet e Ernst Jantsch.

La tentazione dello spazio è un inabissamento nel regno dell'inorganico allo stato grezzo, è una sospensione dello slancio vitale per usura, come quando un elastico è stato tirato troppo e si "smolla", ha perso la sua capacità di tornare allo stato di partenza.

Lo scopo del testo è quello di mostrare come l'essenza dell'esperienza estetica corrisponda a questo stato di arresto, torpore, inerzia dallo slancio vitale, ma è lo stile con il quale le autrici portano avanti la loro teorizzazione il vero e proprio incantesimo: si tratta di una scrittura estremamente seducente che, come le voci delle sirene, attira verso quello sprofondamento nel quale si può sprigionare l'esperienza estetica autentica.

Vediamo un breve passo come esempio: "Ciò significa che quello sfondo che seduce e tenta l'esperienza estetica non è un mare brulicante di atti singolari, non è il puro divenire, il regno del virtuale da cui si dischiude una creatività altrettanto pura; è bensì uno sfondo fatto di materie inassimilabili, di fossili, di ricetti materici, di vita bloccata nella fissità di una traccia, di una matrice, di un'impronta. E proprio perché queste materie si dispongono in forme concave, sono pronte ad accoglierci in caduta" (p. 10). Non è solo il significato/senso di questo passo, ma lo stile, i vocaboli usati, la sovrabbondanza di esse che seducono e, sebbene anche un Georges Didi-Huberman avesse lo stesso "vizio", qui si tratta di seduzione incisa nei significanti, e per questo pienamente riuscita.

Così il vocabolario pare essere stato setacciato alla ricerca di quei lemmi che si mostrano onomatopeici rispetto a una dimensione tanto sonnifera quanto già da sé sonnolenta, come per mettere da parte non solo lo slancio vitale ma anche le intenzioni significanti/simboliche della coscienza; diventati duri come pietre ma sfaccettati come

cristalli si può permettere che il risucchio dell'opera e la vischiosità dell'opera ci inglobino e ci digeriscano.

Diventare pietra infatti è possibile solo sprofondando nelle parole e nella loro materialità, invece di trattarle alla loro consona maniera del rimando e dello scivolamento metonimico.

Infine, *Lacan e l'estetica* di Matteo Bonazzi e Daniele Tonazzo, testo composto da lemmi come un vocabolario estetico, ma senza il facile accorgimento dell'ordine alfabetico usato da Yves-Alain Bois e Rosalind Krauss per il loro *L'informe. Istruzioni per l'uso*, non accompagna né seduce il lettore, presenta piuttosto uno stile che si potrebbe definire dei *pezzi staccati*, per citare Jacques-Alain Miller; i lemmi infatti procedono in parallelo, ognuno per la sua strada, qualcuno con andamento più lento, altri velocissimi, senza però concedersi alcuna meta; non è una meta lo scopo del gioco così come non c'è nessuna tesi da abbracciare o contestare.

Si entra in ogni lemma come in una cattedrale gommosa e si cerca di spingerne i confini il più distante possibile: dal linguaggio si arriva alla *lalingua*, dal desiderio all'oggetto *a*, dall'artefatto allo sgabello, dalla coazione a ripetere alla contro-effettuazione della ripetizione, dalla voce al grido, dallo sguardo all'*o-sceno* (cfr. p. 113).

Non avendo in mente alcuna meta, il testo non procede verso traiettorie lineari o spiraliformi, bensì si attorciglia e si capovolge su se stesso come un corpo in capriole, proprio perché non ha l'esigenza di procedere e forse nemmeno quella di sprofondare, ma di sguazzare sulle increspature più superficiali quanto cangianti della materia significante (non ancora "significata"). C'è però anche una tensione all'interno di questo testo-baule (come le parole-baule tanto amate da Lewis Carroll), che sembra spingere entropicamente verso un caos primigenio, eppure, se ci si lascia aspirare da esso, può comparire un ordine a collocare i lemmi, un ordine creatosi per preservare il cuore del volume, formato da Bellezza e Tempo. Bellezza intesa come "varco [...]. La bellezza per Lacan coincide con l'attraversamento del fantasma" (p. 76). Tempo inteso a sua volta come "fattore comune" estratto dalla ripetizione "a partire dal quale può strutturarsi una temporalità distinta da quella della coscienza" (p. 92). Un cuore soglia e un cuore battito si potrebbe dire, dove si possono esorcizzare le proprie costruzioni fittizie e dove un ritmo sostituisce il circolo vizioso delle lancette. Lemmi dunque come mine vaganti nel tentativo di perforare il mare dei significanti in uso perché forse solo con nuove parole il *parassita paroliere* può essere messo, temporaneamente, in scacco.

Perché se non ci si vuole barricare in un legittimo silenzio, occorre saper padroneggiare bene le armi del nemico, e gli autori dei tre volumi qui presentati sono riusciti a trasformare il sostrato dei significanti di modo che diventasse un perfetto traghettatore della loro intima intenzione, che sia essa un'etica dell'alta fruizione (Galimberti), un invito al più puro "svenimento" (De Filippis e Vizzardelli), oppure una gaia aritmia (Bonazzi e Tonazzo).

Viviana Faschi

© 2017 The Authors. Open Access published under the terms of the CC-BY-4.0.