

la rivista di **en**gramma
ottobre **2017**

150

Zum Bild, das Wort II

La Rivista di Engramma
150

La Rivista di
Engramma

150

ottobre 2017

Zum Bild, das Wort II

a cura della Redazione di Engramma

DIRETTORE
monica centanni

REDAZIONE
mariaclara alemanni, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, giacomo cecchetto, silvia de laude, francesca romana dell'aglio, simona dolari, emma flipponi, anna ghiraldini, nicola noro, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson

COMITATO SCIENTIFICO
lorenzo braccesi, maria grazia ciani, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, giovanni morelli, lionello puppi

this is a peer-reviewed journal

La Rivista di Engramma n. 150 | ottobre 2017

©2017 Edizioni Engramma

SEDE LEGALE | Associazione culturale Engramma, Castello 6634, 30122 Venezia, Italia

REDAZIONE | Centro studi classicA Iuav, San Polo 2468, 30125 Venezia, Italia

Tel. 041 2571461

www.engramma.org

ISBN pdf 978-88-94840-53-9

ISBN carta 978-88-94840-29-2

L'Editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

SOMMARIO

- 9 | Zum Bild, das Wort
REDAZIONE DI ENGRAMMA
- 11 | Vermeer is back! Il peso dell'assenza misurato in parole
ANTONELLA HUBER
- 37 | Ninfa diabolica
RAOUL KIRCHMAYR
- 65 | Immagini, parole e ritornanze mitiche nei Libri di Oz di L. Frank
Baum
CHIARA LAGANI
- 75 | Mappe, liste e classificazioni
LAURA LEUZZI
- 85 | “Chi te po rafigurare”. Immagini e scritte
FABRIZIO LOLLINI
- 101 | Architettura Esemplificante (exemplifying architecture)*
SERGIO LOS
- 141 | Immagini e parole
GIANCARLO MAGNANO SAN LIO
- 157 | Montaggio ‘surreale’ del rapporto parole-immagini
BARNABA MAJ
- 173 | L'architettura dell'autobiografia scientifica
SARA MARINI
- 181 | “La bellezza è un taglio”
PEPPE NANNI

- 195 | La rappresentazione cinematografica dei disturbi alimentari
CLIO NICASTRO
- 201 | Morte e resurrezione delle maschere
NICOLA PASQUALICCHIO
- 219 | Ares vs. Ares
ALESSANDRA PEDERSOLI
- 233 | *La Cosa* di John Carpenter, ovvero il *sex appeal* del disorganico
MARINA PELLANDA
- 239 | L'allegoria dell'Occidente
ROLF PETRI
- 259 | "E se tal serpe ultra la usanza onoro"
GIANNA PINOTTI
- 289 | Un'ingombrante presenza marginale
ELENA PIRAZZOLI
- 301 | Versatilità delle immagini del mito
ALESSANDRO POGGIO
- 315 | Γράφω
SERGIO POLANO
- 319 | "Repliche". Quesiti aperti, e sospesi, su due inediti di Guido Reni e
Antoon van Dyck
LIONELLO PUPPI
- 331 | Cinema astratto e sinestesia
MARIE REBECCHI
- 347 | Dalla parola all'immagine, dall'immagine alla parola
GIORGIO REOLON
- 369 | Un teatro senza paraventi
STEFANIA RIMINI
- 379 | Una rabbia "non catalogabile"
MARIA RIZZARELLI
- 393 | L'aria della città rende liberi
MARCO ROMANO
- 399 | La parola all'immagine: facciamo il nostro gioco
ANTONELLA SBRILLI

- 407 | La sopravvivenza della tradizione classica nella geografia medievale
ALESSANDRO SCAFI
- 413 | Tempesta
SIMONA SCATTINA
- 427 | Palabra y Pintura en la obra de la artista surrealista Remedios Varo
AMPARO SERRANO DE HARO
- 441 | Le metamorfosi di Diane de Poitiers. Un percorso iconografico
CLAUDIA SOLACINI
- 457 | The Siracusa Tragedy-Vase: Oedipus and his Daughters?
OLIVER TAPLIN
- 465 | Danze fuori dal buco
STEFANO TOMASSINI
- 481 | *Favete linguis* e molto altro
MARIO TORELLI
- 493 | Il romanzo grafico di Eric Drooker
SILVIA VEROLI
- 499 | Un'immagine dalla preistoria del fumetto
HARTMUT WULFRAM
- 507 | Il linguaggio come virus
MATTEO ZADRA

“La bellezza è un taglio”

Ernst Jünger e Jacques Rancière: immagini e parole per una estetica politica

Peppe Nanni



Una città sospesa ai bordi del possibile e attraversata dal conflitto civile, nell'intreccio tra tecnologia e saperi iniziatici: all'inizio di *Heliopolis* (pubblicato nel 1949) Ernst Jünger ci propone un dialogo tra Lucius, il protagonista, intellettuale e ufficiale dell'esercito della città-stato (prefigurazione di Martin Venator in *Eumeswil*, del 1977), e un geologo, consigliere minerario del governo, mentre stanno rientrando in porto su una nave al termine di una missione:

- Come mai, signor consigliere minerario, il mare mostra i suoi colori più belli quando subentra in esso un elemento estraneo, come avviene per esempio presso le coste, nelle grotte o nella scia delle navi e di animali marini? [...]
- Quanto al subentrare di elementi estranei, si potrebbe [...] dire che la materia è paragonabile a un frutto ancora integro e che la sua bellezza può manifestarsi solo se un elemento estraneo la taglia a guisa di coltello. [...]
- Se ben comprendo, signor consigliere, la bellezza sarebbe, allora, conseguenza di una lesione.
- Si potrebbe dire di sì, perché in assoluto la bellezza non esiste (Jünger [1949] 1972, 35).

“La bellezza è un taglio”: così Maurizio Guerri riassume il senso del dialogo, in una sintesi icastica che ho adottato come titolo di questo contribu-

to (Guerra 2007): la riflessione del Lucius jüngeriano invita a una considerazione su diversi piani, tutti convergenti verso un tentativo di restituire all'estetica il senso di una riserva energetica da impegnare nella vita intellettuale. Intanto, il metodo jüngeriano, quello “sguardo stereoscopico” oggetto di specifica trattazione in un capitolo de *Il cuore avventuroso*:

Percepire in maniera stereoscopica significa acquisire contemporaneamente, nella medesima sfumatura o gradazione e mediante un unico organo di senso, due qualità sensorie. Ciò è possibile solo in quanto un senso, oltre alle proprie facoltà, assume in più le attitudini di un altro senso. [...] La sua efficacia è nel fatto che le cose si afferrano con la tenaglia dal di dentro. Che ciò avvenga mediante *un solo senso*, il quale, per così dire, si scinde, è una circostanza che accresce l'esattezza della presa (Jünger [1938] 1986, 26-27).

Non si tratta, semplicemente, di sinestesia, ma di un vero e proprio scambio funzionale tra i sensi, in cui un senso è “costretto a valicare i propri confini” per far le funzioni dell'altro:

Il garofano rosso e profumato: ecco, questa non è una percezione stereoscopica. Possiamo invece percepire stereoscopicamente il garofano rosso vellutato, l'odore di cannella che emana dal garofano, nel quale riusciamo a cogliere non soltanto il profumo grazie a una qualità aromatica, ma, contemporaneamente, il sapore, grazie alla qualità propria delle spezie. [...] L'aroma delle spezie, della frutta fresca e dei succhi di frutta non solo annusato, ma anche gustato; talvolta, come nei vini del Reno, il sapore è adombrato persino dai colori. [...] Straordinario è il modo in cui il senso del gusto sconfinava nel dominio del tatto; lo sconfinamento giunge a tal punto che in molti cibi il piacere prevalente è offerto dalla loro consistenza, e in alcuni, addirittura il gusto vero e proprio passa in secondo piano. [...] Ogni percezione stereoscopica suscita in noi una sensazione di vertigine, e intanto assaporiamo in profondità una impressione dei sensi che in principio ci si offriva in superficie (Jünger [1938] 1986, 26).

L'accresciuta penetrazione sensoriale si riversa nello stile inconfondibile di scrittura di Jünger, che tratta con gelida esattezza i materiali più incandescenti: un'alchimia degli estremi ben riconosciuta da Ferruccio Masini che, nell'accostare il metodo jüngeriano al procedere rizomatico categorizzato da Deleuze e Guattari, scrive:

[...] Percorsi sotterranei [che] rientrano appunto nella morfologia fluente del rizoma dove s'inceneriscono le parti morte e si accendono quelle vive sullo stesso filo di crescita, obbedendo allo stesso ritmo d'autorganizza-

zione. [...] Proprio lo scarto delle linee, l'efflorescenza multipla e caotica, la fascia di ramificazione aparallele tipiche del rizoma, diventano, in Jünger, la *machina magica*, l'organo stereoscopico con cui egli interpreta la totalità del reale. [...] È a questa modalità del doppio sguardo che è data la possibilità non già di trascendere il divenire, bensì di scinderlo nelle sue "potenze" e quindi di ricomporlo a un grado qualitativamente superiore di intensità significante (Masini 1981, 200-201).

Nel realismo magico di Jünger, la scomposizione delle forme precede la fusione e l'innesto tra elementi eterogenei, operazione esattamente richiamata nel dialogo in apertura. Allora la bellezza affiora: nell'armonia degli opposti, sempre puntuale, sempre effimera come la scia delle navi. Una costellazione estetica nel segno del tempo opportuno: se infatti, la bellezza "in assoluto" non esiste, si fa cogliere nel frangente, quando irrompe l'elemento allogenico. Lo sguardo affilato riesce a radiografare, nelle correnti del divenire, la saldatura imperfetta e meravigliosa che si lascia intravedere solo al culmine di una "caccia sottile" – per stare al vocabolario di Jünger.

La bellezza è un taglio significa anche ricordare che qualsiasi progetto di decodificazione della realtà non ha letteralmente senso senza una rinnovata teoria del conflitto come modalità del divenire artistico e intellettuale (Rancière [1999] 2007): l'intenzione estetica, se mossa dal desiderio, di per sé non può che alimentare il disegno trasformativo che emerge grazie alle energie che scaturiscono dall'attrito polemico (Seminario Mnemosyne 2008). E allora, sì, come risponde il geologo di Heliopolis: "la bellezza sarebbe, allora, conseguenza di una lesione".

Solo uno sguardo strategico che prende parte, che parteggia, che rinuncia all'illusione di una veduta panoptica e 'imparziale', è nella condizione di conoscere. Lucius, citando gli insegnamenti di Nigromontanus, il suo maestro, rammenta:

Pensava che l'universo, così come appare ai nostri occhi, rappresenti uno solo fra le miriadi di tagli possibili; che il mondo sia come un libro del quale noi vediamo una sola delle infinite pagine (Jünger [1949] 1972, 35).

"Quanto più delicato è il taglio tanto più grande è la rivelazione": delicatezza e insieme affilatissima decisione: è il taglio delle pietre laddove "si può ottenere uno spessore così minimo da far pensare all'identità fra superficie e profondità, fra il minuto secondo e l'eternità" (Jünger [1949] 1972, 35). Pietre preziose, ma preziose in quanto non vale soltanto la materia: dalla pietra grezza è il taglio, la sua perfezione, che rende la pietra 'preziosa'.



Tra i fenomeni in cui la distanza fra natura e uomo, infinito e finito, eternità e attimo, tende ad annullarsi, troviamo il “sottile smalto sui vetri antichi”, le “bolle di sapone”, l’“arcobaleno”, l’“olio nelle pozzanghere”:

In nessun luogo il mondo è così variopinto come nelle pellicole più sottili; [...] e questo sta a dimostrare come la sua ricchezza alberghi in ciò che non ha estensione (Jünger [1949] 1972, 35).

Noterà Jacques Rancière che “una ‘superficie’ non è semplicemente una composizione geometrica di linee”. Infatti, come ricaviamo dai dizionari, ‘superficie’ è, propriamente, il “piano esterno e visibile che delimita un corpo nello spazio”, ovvero, come recita il Dizionario Treccani: “Il contorno di un corpo come elemento di separazione della regione dello spazio occupata dal corpo da quella non occupata”. Ovvero la superficie è una “forma di divisione del sensibile” (Rancière [2000] 2016, 19).

Non è soltanto una questione estetica, ma squisitamente politica:

Non c'è arte senza una certa partizione del sensibile che la leghi a una determinata forma di politica. L'estetica è precisamente questa partizione (Rancière [2004] 2009).

Lo sanno bene artisti e intellettuali, poeti e rivoluzionari che fanno, o cantano, lo spirito della rivoluzione che irrompe nel XX secolo:

Non è la febbre rivoluzionaria del quale è circondato a fare di Malevič allo stesso tempo l'autore di *Quadrato nero su sfondo bianco* e il cantore rivoluzionario delle "nuove forme di vita". E non è qualche ideale teatrale di Uomo Nuovo a saldare la momentanea alleanza tra politici e artisti rivoluzionari. È anzitutto nell'interfaccia che si viene a creare tra 'supporti' differenti, nei legami che si tessono tra il poema e la sua tipografia o la sua illustrazione, tra il teatro e i suoi decoratori o i disegnatori dei suoi manifesti, tra l'oggetto decorativo e il poema, che può prendere forma la 'novità' che mette in relazione l'artista, che abolisce la figurazione, e il rivoluzionario che inventa la nuova vita (Rancière [2000] 2016, 20).

Il nome di questo interfaccia è il nome doppio di estetica e, insieme, di politica: l'inedito corticircuito dell'arte (e della vita) rivoluzionaria revoca la retorica connessa alla logica rappresentativa. Non più la separazione tra le 'bellezze' demandate alle arti, e la sfera dei desideri e delle passioni, degli interessi vitali e delle loro incarnazioni in disegni di trasformazione socio-politici. Non più mimetica rappresentazione – sempre a rischio di fondare gerarchie tra il sensibile e l'ideale – ma presentazione immanente, presenza pervasiva (fino al dettaglio del design industriale) – dell'opera d'arte e della vita.

È così che il 'piatto' della superficie dei segni dipinti, quella forma di partizione ugualitaria del sensibile stigmatizzata da Platone, emerge contemporaneamente come principio di rivoluzione 'formale' dell'arte e come principio di ri-suddivisione politica dell'esperienza comune. [...] Una storia estetica della politica, intesa in questo senso, deve tenere conto del modo in cui tali grandi forme si contrappongono o si mescolano. [...] Ed è qui che la politica diventa posta in gioco, come rapporto della scena con la sala, come significazione del corpo dell'attore, come giochi della prossimità o della distanza (Rancière [2000] 2016, 21-22).

La gran parte della riflessione estetico-filosofica contemporanea si è accartocciata in una dimensione eloquente e improduttiva, arroccandosi intorno allo stereotipo di una bellezza astoricamente intesa e retoricamente pacificata, comunque avulsa dalla contingenza della lotta per il senso attuale e immediato dell'esistenza: un'estetica insensibile. Politicamente

neutralizzata, e per questo incapace di raggiungere i giacimenti stratificati di una tradizione culturale ancora radioattiva, incapace di essere spesa per armare, come dovrebbe, la critica del presente. In altre parole, anche l'estetica si salva soltanto laddove cresce il pericolo. Edgar Wind ci ricorda una osservazione di Hegel:

Quando l'arte viene trasferita in una zona di sicurezza, può senz'altro continuare ad essere arte eccellentissima, e anche molto popolare, ma i suoi effetti sulla nostra esistenza diventano nulli (Wind [1963] 1968, 28).

E da parte sua, Wind ribadisce che il grande artista è quello la cui opera contiene la “goccia di veleno” che lo rende veramente pericoloso: ed è lui che la città platonica si preoccupa di bandire. Il processo di disinnescamento delle culture innovative è passato attraverso una fase di lento e progressivo ottundimento estetico che ha spuntato la sensibilità intellettuale, rendendola autistica e innocente, e quindi innocua, e consegnando gli epigoni a una condizione, anche psicologica, di desistenza teorica. Serve allora ristabilire il contatto tra l'attitudine creativa di inventare *ex novo* concetti e la messa in stato di allerta del sistema sensoriale, fisico, corporeo (la riscoperta di “cosa può un corpo”, come direbbe Spinoza). Si tratta di colmare un deficit immaginativo: riattivando, come nella concezione della fisiologia rinascimentale, lo stesso organo fisico dell'immaginazione.

La riattivazione dell'organo fisico della vis imaginabilis è l'atto preventivo che prelude a una nuova estetica – che non potrà che essere una estetica “di taglio”. Va letto anche in questo senso un passaggio deleziano:



La visibilità non rinvia a una luce in generale che illumini oggetti preesistenti, ma è fatta di linee di luce che formano figure variabili, inseparabili da questo o da quel dispositivo. Ogni dispositivo ha il suo regime di luce, la maniera in cui essa cade, si smorza e si diffonde, distribuendo il visibile e l'invisibile, facendo nascere o scomparire l'oggetto che non esiste senza di essa [...]. Se c'è una storicità dei dispositivi, è quella dei regimi di luce, ma anche dei regimi di enunciato (Deleuze [1988] 2007, 13-14).

Alleanza tra il residuo ineliminabile del desiderio politico e la pericolosa potenza di una estetica capace davvero di com-muovere. Perché può funzionare solo un progetto che sappia risvegliare le stesse capacità psico-fisiche di percezione.

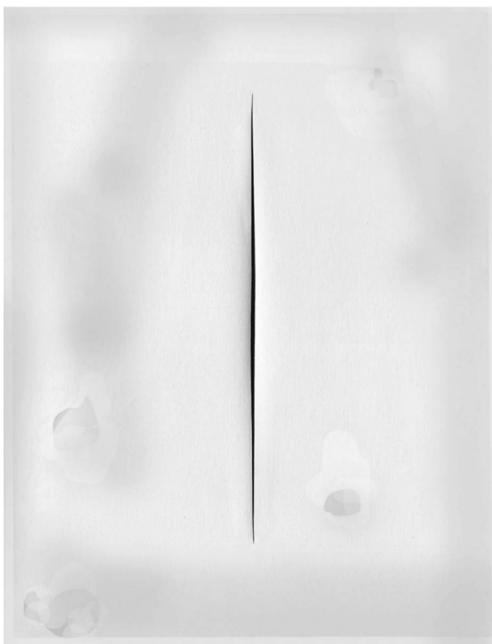
Jacques Rancière ha fornito la definizione più netta del rapporto tra estetica e politica, armando uno sguardo capace di vedere le linee di confine che escludono dal campo della visibilità sociale i soggetti che non hanno effettiva cittadinanza e i linguaggi – le domande, le prese di posizione – interdetti dall'ordine del discorso e dalla struttura dell'immaginario dominanti:

Chiamo partizione (*partage*) del sensibile quel sistema di evidenze sensibili che rendono contemporaneamente visibile l'esistenza di qualcosa di comune e le divisioni che, su tale comune, definiscono dei posti e delle rispettive parti (Rancière [2000] 2016, 3).

Rancière rileva la natura asimmetrica della distribuzione dello spazio pubblico, tradizionalmente istituito sulla discriminazione di quanti non rientrano nel conto delle parti assegnate, l'eccedenza umana consegnata all'invisibilità estetica:

Una partizione del sensibile fissa dunque allo stesso tempo un comune condiviso e delle parti esclusive. Questa partizione delle parti e dei posti si fonda su una ripartizione (*partage*) degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione e il modo in cui gli uni o gli altri avranno parte a questa partizione (Rancière [2000] 2016, 3).

Dunque lo stesso taglio che partisce il sensibile – rendendo percepibile la bellezza (che è sempre una, particolare, epifania del sensibile) – è il taglio che spartisce luce e ombre nel teatro della polis: il taglio che “fa le parti”, nel senso che attribuisce spazi e ruoli, e include ed esclude. Rancière aiuta a capire le ragioni del nostro scontento, la necessità di una sovversione estetica delle forme politiche. Non sono solo le moltitudini a essere ‘invi-



sibili', è la dimensione di progetto, lo stesso sguardo ad essere confinato nella parte dell'ombra. Il pensiero politico dell'arte è un compito urgente, tanto quanto, simmetricamente, è urgente il pensiero estetico della politica. Fa problema adesso strizzare la contingenza per aprire un varco: mutare l'estetica, attraverso l'insieme di sensazioni che una lettura tagliente del mondo produce. Provocare attrito, sottrarsi al ricatto dell'esistente traendo proprio dall'esistente la forza per dileguare l'informe che ovunque deborda, e dare un taglio diverso.

Se gli intellettuali e, insieme, gli artisti non hanno coraggio e non accettano il rischio di mettere in gioco i loro organi tarando ex novo i parametri della percezione; se non caricano i propri meccanismi di produzione e ricezione di passioni, e insieme non fanno di se stessi delle macchine di rilevazione critica, disponendosi come sismografi in attesa dell'Evento, può ben avvenire che l'evento stesso – sia esso l'immagine che provoca un nuovo modo di fare arte, o il primo moto della rivoluzione – non sia riconosciuto e quindi non venga a esistenza. Come ha ben visto Aby Warburg, entrambi, Nietzsche e Burckhardt, sono stati “sismografi sensibilissimi” della rivoluzione del pensiero in atto alla fine del XIX secolo (Warburg [1927] 1984); ma è stato certo l'eroismo' di Nietzsche, non la prudenza di Burckhardt, che ha fatto guadagnare quella 'regione musicale' dionisiaca che innerverà di energia il ventesimo secolo. Per altro,

anche per quanto riguarda se stesso, sia nella sua attività di studioso, sia nell'indagine in interiore homine, Warburg introduce la necessità di affrontare coraggiosamente il rischio dionisiaco della perdita di sé come un presupposto epistemologico in vista del guadagno intellettuale, per sé e per il proprio tempo. La giusta misura di tensione esistenziale elabora l'eccedenza demonico passionale come materia grezza per l'esperimento, il cui laboratorio costituisce un ambiente dove i confini tra sfera psichica e forme culturali sono liquidi e le proporzioni fluttuanti. Per registrare con nuovi criteri di esattezza questi movimenti, Warburg deve apparecchiare strumenti *ad hoc*: il Bilderatlas Mnemosyne è la macchina che inventa per questo (Seminario Mnemosyne 2012-).

La via è quindi pericolosa ma, se giustamente calibrato, il circolo sarà virtuoso; infatti, così come l'affilamento estetico propizia le rotture sistemiche, ogni nuovo inizio – sia una immagine che fa arte in modo diverso, o una parola che inventa il mondo, ritagliandolo in modo diverso – determina la visibilità di prospettive e retrospettive epocali prima non calcolabili:

Alla base della politica c'è dunque un 'estetica'. [...] È una suddivisione dei tempi e degli spazi, del visibile e dell'invisibile, della parola e del semplice rumore a definire contemporaneamente il luogo e la posta in gioco della politica in quanto forma di esperienza. La politica ha per oggetto ciò che può essere visto o ciò che può essere detto, chi abbia la competenza per vedere e la qualità per dire; la politica ha per oggetto la proprietà degli spazi e i possibili del tempo (Rancière [2000] 2016, 15).

Una piega imprevista delle facoltà estetiche: anche sul piano ideativo, lo spazio pubblico inizia non con un freddo ragionamento sapienziale, con una compiaciuta e senile concatenazione logicamente ordinata; non inizia con un – ragionevole e panoptico – 'catalogo persiano' di modi di governo. L'invenzione (che è sempre nuova invenzione) della città ha inizio dove si suscita un pensiero particolare, inseparabile dalla meraviglia politica, di fronte a un fatto specifico o a un racconto che promette una congiura di azione. È questo, propriamente, il richiamo di Marx che, dando inizio a una nuova stagione della philosophia, afferma orgogliosamente, "i filosofi finora hanno contemplato il mondo, ora si tratta di trasformarlo". Il materialismo storico è stato un suggestivo racconto mitopoietico. Dichiarando sorprendentemente il proletariato "l'erede della filosofia classica tedesca", Marx connette due elementi eterogenei: ma tenere insieme elementi eterogenei significa anche fondare un'estetica – dare un taglio.

Non una rinuncia all'estetica, ma il recupero, fondativo, di un'altra teoria autenticamente estetica: l'impressione mediata per via conoscitiva, connessa ed elaborata in ragionamento, dà luogo a una serie di suggestioni [...] che moltiplicano la percezione del piacere (Centanni 2017, 114).

La ragnatela di rimandi costituita dal *novum* politico e intellettuale vela di significati impreveduti anche i lasciti del passato, proprio mentre costruisce la leggibilità della propria legittimazione storica, l'evidenza *ex post* del proprio diritto sovversivo. Anche questa è intensità estetica: un percorso di progressione valoriale dal quale lo stesso punto di vista rivoluzionario esce trasformato, e quindi fedele a se stesso. Come accadde nella Grecia di Pericle, come accadde nel Rinascimento, l'irruzione di un senso nella storia precede gli eventi. A volte riesce a provarli; più spesso è una rete tesa, pronta a catturare e a intessere il reale quando la crisi, necessariamente, avviene per un evento esterno, che produce un passaggio critico, l'occasione cairologica. Così Eugenio Garin, a proposito del Rinascimento come proiezione di un *mundus imaginalis* efficace sulla realtà:

L'accordo che non può non colpire lo storico, è accordo su un orientamento per il futuro, su un programma: non constatazione di qualcosa già avvenuto, ma decisione che qualcosa avvenga (Garin [1964] 1988, 18).

Irrompe allora sul reale la politica generativa, il “progetto” che è “decisione che qualcosa avvenga”, e in molti casi si realizza prima, come prefigurazione precoce che anticipa l'evento, il progressivo addensarsi della precipitazione trasformativa. Questa percezione immaginale – nota Garin questa intenzione così precisa e potente, si traduce in “pubblica efficacia”, ovvero nella diffusione di una nuova, vincente, estetica del reale. Ancora una volta, si tratta di ‘dare un taglio’.

Qualsiasi posizione intellettuale, qualsiasi narrazione che introduca una variazione o una rottura mina l'*universum* con il quale ‘realisticamente’ si amministra un aggregato umano che ignora cosa sia ‘farsi mondo’: introduce il delirio dall'Uno; incrinando quell'immagine compattamente monistica della società, dove ognuno ha, organicamente, feudalmente, impoliticamente, un posto immutabile, l'immaginazione artistico-politica logora la fissazione identitaria, sovverte l'ordine pubblico culturale, rompe la conformità acritica a un contesto che si autoproclama naturale. È introducendo conflitto, per scintille, che si fa Rinascimento, come ha visto Monica Centanni:

La risultante di questa concorrenza è una carica energetica doppia che anima parole e immagini, e produce nelle prime una non neutralizzabile

ambiguità di significato e nelle seconde un'intrinseca ambivalenza di gesti e posture. Il lessico culturale della tradizione classica che riemerge per una spinta di urgenza rivoluzionaria nel Rinascimento è caratterizzato dalla presenza di parole semanticamente ambigue e di immagini semanticamente ambivalenti (Centanni 2017, 117).

Immagini plurali, luci e ombre, e un diverso *partage* del sensibile: rivendicare il profilo della propria libertà di espressione significa non credere alla superficialità della superficie, ma interrogare, nietzscheanamente, la sua profondità. Ovvero vedere nella rifrazione che la “pellicola più sottile” ci restituisce, la frammentata – dionisiaca – realtà del mondo. Un nuovo “stereoscopico” sguardo può tenere insieme elementi eterogenei, così diversi al punto da apparire incomponibili. Per tornare a immagini jüngeriane si tratta di tenere insieme la “navigazione” e il “bosco” (Jünger [1951] 1990; Guerri 2007, 208). Riportare, per dirla in termini mitici, il bosco nella nave.

Nave e bosco possono, insieme, ‘fare simbolo’. Dioniso – il dio *Liber*, il dio che libera – rapito su una nave da predoni tirreni che non lo avevano riconosciuto e volevano chiedere un riscatto – fece crescere pampini di vite e di edera dagli alberi e dai remi dell'imbarcazione, e i rizomatici vitigni si avvilupparono su tutti i legni della nave, e remi e alberi a poco a poco si fecero bosco. Dal folto di quella foresta balzò fuori un leone – era Dioniso – che sbranò il comandante in capo della nave ma, benevolo, risparmiò i sottoposti e li trasformò in delfini, che balzano lucenti sulla scia della nave (*Hymn. Hom. VII, Eις Διόνυσον*, 6-56).



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Centanni 2017

M. Centanni, *Fantasmî dell'antico. La tradizione classica nel Rinascimento*, Rimini 2017.

Deleuze [1988] 2007

G. Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, (ed. or. Paris 1988), tr. it. Napoli 2007.

Deleuze, Guattari [1980] 1980

G. Deleuze, F. Guattari, *Millepiani*, (ed. or. Paris 1980), tr. it. Roma 1980.

Garin [1964] 1988

E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Milano 1988.

Guerri 2007

M. Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Milano 2007.

Jünger [1938] 1986

E. Jünger, *Il cuore avventuroso*, (ed. or. Hamburg 1938), tr. it. Milano 1986.

Jünger [1949] 1972

E. Jünger, *Heliopolis* (ed. or. Tübingen 1949), tr. it. Milano 1972.

Jünger [1951] 1990

E. Jünger, *Trattato del Ribelle*, (ed. or. – e titolo or. – *Der Waldgang*, Stuttgart 1951), Milano 1990.

Jünger [1977]

E. Jünger, *Eumeswil*, 1977 (ed. or. Stuttgart 1977), tr. it. Milano 1981.

Masini 1981

F. Masini, *Gli schiavi di Efesto. L'avventura degli scrittori tedeschi del Novecento*, Roma 1981.

Rancière [1999] 2007

J. Rancière, *Il disaccordo. Politica e filosofia*, (ed. or. Paris 2000), Milano 2007.

Rancière [2000] 2016

J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, (ed. or. Paris 2000), Roma 2016.

Rancière [2004] 2009

J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, (ed. or. Paris 2004), Pisa 2009.

Rancière [2011] 2016

J. Rancière, *L'inconscio estetico*, (ed. or. Paris 2011), Milano-Udine 2016.

Seminario Mnemosyne 2008

Seminario Mnemosyne, coordinato da G. Cengiarotti, M. Centanni, P. Nanni, D. Pisani, *Tavola '68. Mnemosyne 1968 – Mnemosyne 2008*, “La Rivista di Engramma” n. 68 (dicembre 2008).

Seminario Mnemosyne 2012-

Seminario Mnemosyne, coordinato da M. Centanni, *Mnemosyne Atlas*, “La Rivista di Engramma” 2012-*in fieri*.

Warburg [1927] 1984

A. Warburg, *Burckhardt e Nietzsche* (Burckhardt-Übungen, Notizen für ein Sommerseminar, August 1927 [WIA III.113.2.3]); tr. it. “autaut” 199-200, 1984, 46-49.

Wind [1963] 1968

E. Wind, *Arte e anarchia*, (ed. or. London 1963), tr. it. Milano 1968.

ENGLISH ABSTRACT

“Beauty is the result of a lesion”: so says Lucius, protagonist of *Heliopolis* by Ernst Junger. “Beauty is a cut.” The aphorism reminds us that any design to decode reality does not make sense without a renewed theory of conflict as a mode of action, both artistic and intellectual. The aesthetic intention, if moved by desire, can feed the transformative design that emerges thanks to energies that arise from conflicting frictions. Jacques Rancière has provided the clearest definition of the relationship between aesthetics and politics, by arming a look able to see boundaries that exclude subjects who have no effective citizenship from the field of social visibility. Their languages are also excluded - questions, interdicted by the order of speech and from the dominant structure of imagination. As aesthetics sharpens systemic breaks, every new beginning - an image that makes art differently, or a word inventing the world, cutting it differently - determines the visibility of epochal prospects and retrospectives, that before were unmaskable.



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA luav
Venezia • gennaio 2020

www.engramma.org



la rivista di **engramma**

ottobre **2017**

150 • Zum Bild das Wort II

con saggi di

Sara Agnoletto, Aldo Aymonino, Cristina Baldacci, Kosme de Barañano, Giuseppe Barbieri, Stefano Bartezzaghi, Maddalena Bassani, Elisa Bastianello, Anna Beltrametti, Guglielmo Bilancioni, Marco Biraghi, Alberto Biuso, Renato Bocchi, Federico Boschetti, Lorenzo Braccesi, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandro Canevari, Guido Cappelli, Andrea Capra, Franco Cardini, Olivia Sara Carli, Alberto Giorgio Cassani, Paolo Castelli, Maria Luisa Catoni, Monica Centanni, Giovanni Cerri, Gioachino Chiarini, Luca Ciancabilla, Maria Grazia Ciani, Claudia Cieri Via, Victoria Cirlot, Fernanda De Maio, Silvia de Laude, Marcella De Paoli, Agostino De Rosa, Georges Didi-Huberman, Massimo Donà, Valerio Eletti, Alberto Ferlenga, Kurt W. Forster, Susanne Franco, Massimo Fusillo, Paolo Garbolino, Maurizio Ghelardi, Anna Ghiraldini, Maurizio Guerri, Antonella Huber, Raoul Kirchmayr, Chiara Lagani, Laura Leuzzi, Fabrizio Lollini, Sergio Los, Giancarlo Magnano San Lio, Barnaba Maj, Sara Marini, Peppe Nanni, Clio Nicastro, Nicola Pasqualicchio, Alessandra Pedersoli, Marina Pellanda, Rolf Petri, Gianna Pinotti, Elena Pirazzoli, Alessandro Poggio, Sergio Polano, Lionello Puppi, Marie Rebecchi, Giorgio Reolon, Stefania Rimini, Maria Rizzarelli, Marco Romano, Antonella Sbrilli, Alessandro Scafi, Simona Scattina, Amparo Serrano de Haro, Claudia Solacini, Oliver Taplin, Stefano Tomassini, Mario Torelli, Silvia Veroli, Hartmut Wulfram, Matteo Zadra