

RHEINISCHE FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT BONN
INTERNATIONALES ZENTRUM FÜR PHILOSOPHIE
NORDRHEIN-WESTFALEN

Wolfram Hogebe

Trascendenza espressiva

Strategie visive del moderno

(Con un ricordo iniziale dedicato a Emilio Garroni)

Emilio Garroni, vero maestro di un moderno *marivaudage avec l'absolu* (per usare un'espressione che Valéry adoperò per Mallarmé¹), nella sua opera maggiore, *Senso e paradosso*², sviluppa e difende l'idea di una filosofia concepita, nella sua interezza, come estetica.

A quale scopo e per quale ragione Garroni sceglie questa insolita comprensione della filosofia come teoria estetica? La risposta è semplice: solo sottoforma di estetica la filosofia raggiunge il nucleo non falsificabile della sua interrogabilità, nucleo che consiste fondamentalmente nel problema irrisolto di una "disposizione alla comprensione"³.

In questo senso Garroni prova a discostarsi dal pensiero postmoderno del suo tempo, dall'idea di un *pensiero aperto* che perde tutti i suoi contorni. Un'estetica generalizzata, quale quella pensata da Garroni, deve invece scaturire dalla *Critica della facoltà di giudizio* di Kant e, da qui, connettersi con una *minisemantica*, così come la tratteggia Tullio De Mauro⁴. E questo perché Garroni riceve in eredità la terza Critica di Kant come una teoria semantica, come teoria di una semantica lontana, di un significato differito o, addirittura, persino assente.

Ciò che congiunge Kant a De Mauro, è una comprensione dell'incompletezza, della porosità, dell'indeterminatezza semantica della nostra condizione sulla base della domanda: "Che cos'è?", "Cosa potrebbe significare?". La possibilità di tale interrogazione, come spiega Garroni in continuità con la tradizione socratica, si fonda su una decisa "*presa-di-distanze-dal sapere*"⁵.

Solo in tale presa di distanza dal sapere – la quale, sorprendentemente, ci è davvero possibile –, e dunque nel concederci questo non-sapere consapevole, ci imbattiamo forse per la prima volta in un sapere effettivo. Noi viviamo effettivamente in questa terra di mezzo: questo è il paradosso fondamentale della nostra condizione. Benché questa condizione rimanga fluida e aperta, non può essere intesa, sotto nessun riguardo, in senso negativo, perché questo paradosso, per Garroni, rappresenta in qualche modo il senso della nostra esistenza. Da questo punto di vista Garroni intrattiene un dialogo sotterraneo, clandestino con Cusano.

A giudizio di Garroni, quel che abbiamo detto fin qui si palesa «nel fatto che, senza quella insignificanza, infecondità, vuotezza e fatuità, non potrebbe esserci per noi niente di serio, di pieno, di fecondo e di significativo. Quel paradosso può essere considerato [...] come il 'senso' che rende possibili i tanti significati'. È il problema [...] della possibilità dell'esperienza nel senso più ampio»⁶.

1 P. Valéry, *Cahiers/hefte*, a cura di H. Kühler e J. Schmidt-Radefeldt, vol. VI, Peter Lang, Frankfurt a. M. 1993, p. 237.

2 E. Garroni, *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari 1986.

3 Ivi, p. 14.

4 T. De Mauro, *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Laterza, Roma-Bari, 1982.

5 E. Garroni, *Senso e paradosso*, cit., p. 114.

6 Ivi, p. 139.

Viviamo in questa differenza tra sapere e non-sapere, esistiamo in questo paradosso inaggrabile, e proprio per questa ragione tale paradosso è costitutivo – o, come direbbe Garroni, “fondante”⁷ – per la nostra esistenza di *homo sapiens*.

In questa funzione “fondante”, in questo paradosso si apre dunque il nostro specifico orizzonte d’*homo sapiens*. In tale orizzonte si raccolgono tutti quei modi d’esserci, che Gottlob Frege chiamerebbe *Sinne*.

Da qui, il luogo che in un certo modo presiede alla divaricazione tra non-sapere e sapere è, in senso kantiano, ciò che rende possibile la conoscenza, e dunque è trascendentale. Essendo però questo paradosso inevitabilmente intrecciato alla tessitura dei nostri rapporti col mondo [*Weltbezüge*], esso è sempre al contempo anche esperibile. Garroni, da lettore di Hegel, parla qui di “identità di ‘trascendentale’ ed ‘empirico’”⁸.

Per queste ragioni non potremo mai abbandonare la nostra condizione [*Weltstellung*] paradossale, nemmeno volendolo, a meno che non si decida di andare in rovina in compagnia di una certezza marmorea che nessun dogmatismo può insegnare. Tale condizione paradossale, benché non sia in nessun senso aporetica, ci permette di avanzare in direzione del nuovo di là da tutte le determinatezze: solo all’interno di questa condizione siamo innovativi.

Garroni riassume i pregi di questo progetto come segue: «la comprensione come tale è addirittura, in se stessa, disidentificante. Ci fa comprendere sempre di nuovo qualcosa [...]. È qualcosa di *transculturale nella cultura stessa*»⁹ In questo passo emerge in maniera molto chiara il rifiuto garroniano di quel qualunque postmoderno basato su una sorta di *assoluto interiore*: assoluto che resta ininterpretabile, e che, volenti o nolenti, ci riguarda solo se si è disposti a comprendere.

Non deve meravigliare allora che, da qui, Garroni getti in maniera di volta in volta più ironica uno sguardo all’indietro al suo eroe Socrate, all’ ‘eroe fondatore’ della filosofia, la cui ‘colpa più grave’ sarebbe stata quella di «aver messo in questione l’esigenza e la capacità di autoidentificazione del gruppo, di aver rivelato il non-identificante nell’identificante»¹⁰.

Garroni lavorava a queste aperture di senso da Socrate redivivo, ma anche da uomo, da docente e da pensatore. Non abbiamo alcuna ragione di lamentarcene, perché il lavoro di Garroni è stato un lavoro di alleggerimento dell’uomo, al quale l’uomo stesso è in ogni caso abituato, nel farsi carico delle opinioni ereditate.

Nonostante ciò tra poco mi renderò colpevole nei suoi confronti. Lo tradirò però solo a parole, non nello spirito. Garroni voleva infatti tenere lontana la filosofia – nel senso appena accennato di estetica – dall’arte, anzi, più precisamente dalle immagini, ammettendo entrambe tutt’al più come “referenti esemplari”

7 Ivi, p. 161.

8 Ivi, p. 159.

9 Ivi, p. 267.

10 *Ibid.*

[*exemplarische Referenten*]¹¹.

Io, invece, oggi cercherò in un certo senso di costringere le immagini a parlare, per tirare fuori da esse il profilo metafisico del XX secolo appena trascorso. Impresa, anche questa, ovviamente paradossale: proverò a *costringere* le immagini a parlare, nonostante in realtà siano state loro a *costringermi*. Anche in questo caso si tratta dunque di un *marivaudage avec l'absolu*, al quale per la prima volta ho brindato con un bicchiere (per la verità, più di uno) di Whisky (era Glenmorangie) il 4 novembre 1982, assieme ad Emilio Garroni, in un congresso dell'Istituto Banfi di Reggio Emilia.

Successivamente, nel 1991, promuoverò la traduzione di *Senso e paradosso* presso l'editore Lang.

*

Eric Hobsbawm ha definito il XX secolo l'epoca degli estremi ("*the age of extremes*")¹².

Questa definizione non vale solamente per il profilo politico, ma anche per quello espressivo del Novecento. Anche una panoramica complessiva sull'arte figurativa di questo secolo ci mostra degli estremi in campo visivo. Per maggiore chiarezza collegherò questa diagnosi a tre figure in particolare: Kazimir Malevič (1878-1935) [Figura 1], Joseph Beuys (1921-1986) [Figura 2] ed Imi Knoebel (1940) [Figura 3].

Nella metà del diciannovesimo secolo, nei *salons* delle più importanti metropoli europee – soprattutto a Parigi, ma non solo –, si raggiunse un'opulenza visiva, che a livello espressivo volle superare se stessa con esotismi d'ogni sorta, fin persino al kitsch più ostentato. Esempio in questo senso è Alexandre Cabanel (1823-1889), la cui *Nascita di Venere* (1863) vediamo nella figura numero 4. Quest'immagine Napoleone III la portò immediatamente via dalle mura dei *salons* comprandola e a quel tempo fu, in assoluto, una delle più riprodotte.

Già allora, tuttavia, dinnanzi a questa situazione si avvertì un certo disagio, il quale, a sua volta, venne visualizzato con un'opulenza tale da sfociare nel grottesco involontario. Il disagio in ambienti inibiti era possibile solo attraverso l'impiego di maschere mitologiche dall'inconfondibile attrattiva sadomasochistica. Tale sadomasochismo sotterraneo, ma storicamente dall'efficacia longeva, ad oggi non è stato da noi ancora adeguatamente decifrato.

Nella figura numero 5 vediamo un'immagine della *Nuda verità* (1896) di Jean-Léon Gérôme (1824-1904). La nuda verità (*nuda veritas*) esce dalla fontana della chiarezza con una frusta, per addestrare l'umanità. Di fatto l'immagine

11 Dalla *Vorwort zur deutschen Ausgabe* in E. Garroni, *Sinn und Paradox. Die Ästhetik, keine Fachphilosophie*, tradotto da A. Kopetzki, Peter Lang, Frankfurt-Bern-New York-Paris 1991, p. 9.

12 E. Hobsbawm, *The Age of Extremes. The short twentieth century, 1914-1991*, Vintage Books, London 1994.

appartiene a quell'iconica politica, che si formò in Francia durante l'affare Dreyfus¹³. Ma questo sia detto solo a margine.

In ogni caso, vent'anni dopo accadde veramente ciò che Gérôme aveva rappresentato. La prima guerra mondiale agitò la propria frusta sull'Europa, ma in maniera diversa da come se lo erano immaginati i sadomasochisti dei *salons*. Già, dunque, nei *salons* dell'Ottocento circolava la certezza che così non si sarebbe potuto andare avanti.

Dall'inizio del XX secolo penetrarono e si rafforzarono così delle tendenze alla riduzione. La riduzione all'elementare dominò progressivamente le scene. Gesto, parola, forma, suono, immagine e pensiero perdono ogni mero significato sostitutivo o decorativo. Le forme espressive devono da subito dare a se stesse una propria legittimità.

Alla fine del XX secolo questa tendenza alla riduzione giunge al culmine. Nuove opulenze portate sino all'ostentato kitsch provano nuovamente a tornare allo scoperto. Ma di questo ne parleremo alla fine delle mie riflessioni.

Cominciamo dal massiccio impulso alla riduzione dell'inizio del XX secolo. Tralasciando molto, il primo ad offrirsi qui in aperto contrasto a Cabanel e Gérôme è il famoso *Quadrato nero* (1913/15) di Malevič [Figura 6].

È a partire da quest'opera di rottura – anch'essa di taglio riduttivo – che dobbiamo dunque rendere plausibile anche l'opera di Joseph Beuys, il quale risponde alle correnti riduttive da nomade e da sciamano.

Da nomade *in primis* si riappropria – come vedremo, in maniera nuova dopo Malevič – del mondo oggettuale.

Da sciamano, invece, porta dentro il profilo della sua rappresentazione una nuova di dimensione segnata da una trascendenza ininterpretabile. Ma anche questo lo vedremo più in là.

Entrambi questi caratteri fanno parte di quello che chiamerei *beuysianesimo*. Con questa denominazione intendo un costrutto, che può servirci per tracciare una linea retta dello sviluppo artistico di tutto il Novecento e che, in questo, poco ha a che vedere con la figura biografica di Beuys.

Dopo che Malevič ebbe ridotto lo spazio figurativo ad una superficie monocroma, l'arte, attestandosi quasi su questa linea, si vietò ogni ulteriore sviluppo. L'unica alternativa percorribile era quella di trovare una nuova legalità per l'accettazione di una nuova oggettualità.

13 Cfr. D. Kneissl, *Die Republik im Zwielficht. Zur Metaphorik von Licht und Finsternis in der französischen Bildpublizistik (1871-1914)*, Oldenbourg Wissenschaftsverlag, Oldenbourg 2010, pp. 287 e s., ed in particolare p. 310.

Dopo Malevič e Paul Valéry non rimase altro che un oggetto non identificabile: quello che lo stesso Valéry, nel 1923, chiamò *objet ambigu*.

Malevič – questo il suo argomento legittimante – voleva che l'arte venisse liberata da ogni funzione ancillare, non ultimo poi proprio dalla schiavitù dell'oggettualità. L'artista del moderno non era più legittimato né come l'artista della corte feudale, né come quello borghese del *salon*, e nemmeno come quello sociale. L'arte, così Malevič, è asservita solo allo *spirito d'una sensibilità senza oggetto*: essa non vuole «essere più a servizio dello stato e della religione, non vuole più illustrare la storia dei costumi, non ne vuole sapere più nulla dell'oggetto in quanto tale»¹⁴.

Beuys, invece, è contrario a questo. Pur rifiutando, come Malevič, ogni decorazione o asservimento, crede tuttavia che le cose siano a servizio *di se stesse*. Esse si presentano con una ricchezza di riferimenti che l'artista, dal canto suo, non può senza motivo ignorare. La non identificabilità degli oggetti porta con sé la non identificabilità dei soggetti: alla perdita dell'oggetto segue una fatale perdita del soggetto. In ciò Beuys intravede il problema fondamentale del moderno.

Contro tutto questo, il beuysianesimo mette in gioco il seguente argomento. Le cose non sono solo *facta bruta*. Nel gioco di significati che si crea dal loro incontro con l'uomo esse arrivano a possedere da sé qualità relazionali [*Verweisungs-Qualitäten*]. Malevič non arrivò a considerare tale valenza simbolica *autologa* delle cose, le quali gli rimasero sempre nascoste dietro i veli simbolici *eterologi* della tradizione. Per questo egli le dovette giustamente tagliare fuori.

Non appena tolti questi veli, non possiamo far altro però che percepire le cose – sempre che le si percepisca – nella *corona* del loro *proprio significato* autologo. Esse *si mostrano* come sono.

Ciò di cui, da qui, abbiamo bisogno è di un concetto di immagine radicalmente nuovo. Le immagini, come la superficie dei materiali che abbiamo sottomano, devono inoltre essere intese quali dispensatrici di significato [*Bedeutungsspender*], quali interpreti agenti.

Per questo motivo Horst Bredekamp ha recentemente dato vita ad una teoria dell'immagine interamente nuova, che si avvicina ad una nuova, *autologa comprensione dell'immagine*¹⁵. Le teorie dell'immagine di cui finora disponiamo si scervellano su relazioni *eterologhe* tra immagini; ora invece è possibile pensare all'immagine come al centro di un'attività a lei tutta propria.

Come è chiaro, questo discorso ha delle conseguenze anche per l'artista, che dovrà togliere lo scettro della sovranità alla forma dell'immagine per conferirlo alla cosa. Beuys da questo punto di vista è coerente: «Non direi mai: la cosa è finita. Semmai aspetto, finché non è l'oggetto a farsi sentire e a dirmi: sono

14 K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Albert Langen, München 1927, p. 65.

15 Cfr. H. Bredekamp, *Theorie des Bildakts*, Suhrkamp, Berlin 2010.

finito [...] Provo a realizzare [...] sento ciò che il legno o la pietra, per sé, vogliono.»¹⁶

Che questo ribaltamento sia un tratto peculiare del profilo dell'esperienza estetica novecentesca, lo testimonia anche il fatto che altri artisti si ritrovino dinnanzi alla medesima difficoltà; un esempio è quello di Peter Handke, che nella sua poesia passa dalle *proposizioni vere* alla *vera sensibilità*¹⁷.

Anche molti filosofi non hanno ancora imparato questa lezione dagli artisti del XX secolo.

In questo rivolgimento verso l'esterno siamo inclusi anche noi che, così, diventiamo in un certo senso delle cartine di tornasole delle diverse relazioni della realtà [*Weltverhältnisse*]. Da qui, in Beuys, l'arte acquista un carattere altamente performativo, come testimoniano le sue azioni. A suo parere, ogni uomo diviene testimone d'una trascendenza espressiva, tramite la quale la nostra condizione scenica [*szenische Weltstellung*] giunge a definizione.

Esempi di un Beuys nomade e collezionista fedele alla terra ce li offrono le note documentazioni fotografiche: *Koyote* [Figura 7], *Feuerstelle* [Figura 8] e *Pflanzungen* [Figura 9].

Ovviamente non dobbiamo dimenticare anche il Beuys nomade delle culture, quello che raccoglie relitti e li reinterpreta dando loro nuove etichette, per tenerli saldi al nostro presente. Ed è così che, in Beuys, un vecchio salvatore dell'umanità diventa l'inventore dell'elettricità e della macchina a vapore [Figura 10]. Con la sua arte si addentra nel *tableau* di un mondo complementare [*Weltergänzungstableau*], nel quale, riprendendo Novalis, si realizza il suo *concetto d'arte ampliato*¹⁸.

È così che Beuys risponde alle tendenze artistiche alla riduzione. Ma, nel far questo, fa sua anche una dimensione totalmente nuova di trascendenza espressiva. In che modo? Per rispondere a questa domanda, dobbiamo purtroppo porci una domanda un po' scomoda, ovvero a che punto sia, in generale, il processo storico della costituzione espressiva dell'uomo.

Ciò che egli, ad ogni modo, realizza è *a limine* una realtà in continuo riferimento [*verweisende Welt*]. Senza di noi queste strutture di riferimento non esisterebbero, ma ciò cui esse si riferiscono non dipende da noi. Il riferire non è oltretutto qualcosa che possa essere misurato, non è nulla di fisico. Quel che appartiene all'ambito fisico cessa sulla punta del dito che sta indicando qualcosa: solo da lì può essere compreso il rinviare [*das Verweisende*] attraverso

16 V. Harlan, *Was ist Kunst? Werkstattgespräche mit Beuys*, Urachhaus, Stuttgart 1988³, p. 37. Cfr. anche su questo Horst Bredekamp, op. cit., p. 325.

17 P. Handke, *Die Stunde der wahren Empfindung*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1975.

18 Cfr. su questo la voce di F.-J. Verspohl, *Beuys*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, vol. 10, a cura di G. Meißner, K. G. Saur Verlag, München-Leipzig 1995, pp. 295-306, in particolare p. 298.

il dito. Il rinviare con il dito spalanca uno spazio semantico, nel quale, comprendendo, registriamo e, così facendo, non reagiamo più semplicemente agli stimoli. Siamo *scenicamente* esposti al mondo.

Compito dell'arte è testimoniare visivamente tale enigmatica struttura di riferimenti nella quale scenicamente viviamo. In un primo tempo però non si sa ancora esattamente a che cosa ci si riferirà. Si sa solo che *ci sarà* un riferimento, ossia che in qualche modo ci si riferirà a quella sfera per definizione originaria, ad una dimensione divina, cui le piramidi, in maniera monumentale, rimandano [Figura 11]. Hegel la definisce una forma d'arte meramente allusiva, *simbolica*. Quando si riesce a far coincidere il rinvio e ciò cui ci si riferisce, il rimando prende corpo per adeguazione [*adäquat*]. In questo caso Hegel parla d'arte *classica*; arte classica che, a suo avviso, sarebbe stata storicamente documentata in maniera insuperabile dall'arte plastica greca [Figura 12].

Non appena si conosce qualcosa, si perde l'impulso iniziale dell'arte: il rinvio non può essere affatto compreso sensibilmente per adeguazione. Tracce e citazioni di riferimenti bastano a testimoniare.

Un esempio ce lo offre la *Ragazza col mandolino* di Georges Braque [Figura 13]. È qui che Hegel vede il moderno, definendolo un po' infelicemente arte *romantica*. L'artista qui non ha più un contenuto esterno. Ciò cui ci si riferisce è l'umano, l'artista diviene egli stesso oggetto. Questa è stata l'ultima parola di Hegel. Ma non è detto che lo sia anche per noi.

Nell'epoca degli estremi l'uomo si è infatti rivelato colpevole, appartenente al passato, proprio nel momento in cui credeva di poter puntare, come Prometeo, *solo* su di sé. Questa forma d'umano egoismo nel XX secolo è degenerata nei fatti in un aggressivo narcisismo, che ha agito in maniera autodistruttiva. Ma perché? *Perché l'uomo non può produrre da sé il contrappeso di cui vive.*

È così che, con una certa sua coerenza, Beuys ha dato vita a questa versione degenerata dell'umano nella sua ultima opera del 1985, *Palazzo regale* [Figure 14, 15, 16]: si tratta di una sorta di autosepoltura purificatrice, realizzata al fine di rimandare a quella sfera originaria dell'umano che egli, nel moderno, vedeva minacciata, e che egli aveva portato in primo piano come *plastica sociale*.

Per questa ragione con Beuys la dialettica delle forme d'arte ricomincia – ad un livello diverso – attraverso una *façon d'être simbolica*: quindi, *con* Hegel ed *al di là* di Hegel.

Ed ecco il collegamento con l'allievo di Beuys, Imi Knoebel. Anch'egli parte da Malevič, ma, al contrario di Beuys, si arresta alla mancanza d'oggetto del maestro russo. Beuys *racconta*, crea sempre l'enigma. Imi Knoebel invece non racconta: semplicemente *mostra*.

Il suo argomento legittimante potrebbe suonare così: il compito dell'arte giustamente reclamato da Beuys, ovvero quello di dare forma alla riduzione della trasparenza scenica del mondo in una trascendenza espressiva, non è compatibile con gli oggetti, ma solamente con la forma ed il colore.

Egli comincia anzitutto, secondo la tradizione di Malevič, con un gesto riduttivo, come conferma il suo famoso *Keilrahmen* [Figura 17]. Successivamente però fa sua, al di là di tutta la monocromia, una dimensione, direi, soprannaturale dall'incantevole cromatismo, che consiste in una rigorosa serie d'immagini in successione a mo' d'esercizi. Qui vediamo un esempio dalla serie *Grace Kelly*, del 1989-90 [Figure 18, 19].

La spinta all'autopurificazione che portò Joseph Beuys all'ultima sua opera, *Palazzo Regale*, assume in Imi Knoebel un'altra forma, forse meno drammatica, ma in ogni caso capace di condurre ad un cambiamento dei modi di percepire. Invece di una autosepoltura, come in Beuys, Knoebel visualizza massime come: "Se non diventerete come i bambini..." (Matteo 18, 3). Questo messaggio è trasmesso dal *Kinderstern*, la stella dei bambini, del 1988 [Figura 20]. Chi riesce a seguire questa stella trova un paradiso, un paradiso per bambini. L'arte di Knoebel è, potremmo dire, arte *pour les enfants du paradis*.

Chi riesce a seguire il *Kinderstern* viene trascinato da Imi Knoebel tra cattedrali consacrate e sconsecrate. Nel 2009 Knoebel allestì una mostra alla *Neue Nationalgalerie* di Berlino. Di questo edificio, l'ultimo di Mies van der Rohe, Imi Knoebel imbiancò le finestre ed espose con molta parsimonia oggetti a citazione della sua produzione. Grazie a ciò lo spazio espositivo acquisì un'aura tutta propria. Il mondo delle apparenze si palesò in quanto tale, indipendentemente dalle cose: il φαίνεσθαι poté veramente essere esperito come φαινόμενον [Figura 21].

Ultimamente Imi Knoebel ci ha trascinati nella cattedrale di Reims, nella chiesa in cui venivano incoronati i re francesi. Accanto alle finestre di Marc Chagall ha realizzato nel coro del cattedrale sei finestre, che lo storico dell'arte Horst Bredekamp nella *Süddeutsche Zeitung* del 29 giugno 2011 ha celebrato come una *Wiederkehr des Lichts* (ritorno alla luce) e quasi come una *Wunderwerk* (meraviglia): «L'artista ha prodotto qualcosa di straordinario. Non appena il visitatore attraversa le navate della cattedrale, dal coro lo raggiunge un'ardente gamma di colori...» [Figura 22].

Quel che però le immagini di Imi Knoebel pretendono dall'osservatore è ciò che Charles Baudelaire denominò il sentimentalismo della fantasia, non quello del cuore. Se la possiede, l'osservatore, seguendo la stella dei bambini, può persino veder spuntare dal *Quadrato nero* di Malevič un angelo [Figura 23].

A questo punto lascerei il mio stretto sentiero attraverso il moderno e tenterei d'assumere un'altra prospettiva. Il suo grande contributo l'arte del XX secolo lo

ha dato indubbiamente con l'arte astratta. Anch'essa ha testato le possibilità visive proprie dell'area del beuysianesimo, al fine di *rendere visibile l'invisibile*, per dirla con Paul Klee. Il denominatore comune di tutti questi sforzi può essere sussunto sotto l'etichetta di *espressionismo sintattico*. Questa dizione sembra adattarsi particolarmente al caso dell'artista americano Frank Stella (1936), la cui ultima produzione – quella, per intenderci, che inizia con la serie Kleist alla fine degli anni Novanta del secolo scorso – è la conferma di un impulso antiriduzionista anche dell'arte astratta, come si vede in *The Earthquake of Chili (Il terremoto in Cile)* [Figura 24].

Le sue composizioni, nella loro eccessiva espressività policroma, si sviluppano però in direzione di vere e propri richiami alla *mimesis*. L'osservatore, in queste raffigurazioni, è già quasi in grado di vedere delle immagini.

Da qui sembra che il paradigma visivo dell'espressionismo sintattico si sia esaurito e che, con esso, 'sfrangiandosi', venga meno anche lentamente, non tutta insieme, la possibilità della forma. A seguire non può dunque che esserci di fatto una rinascita della mimesi: una mimesi dalla mano più leggera, caratterizzata da uno sfrenato cromatismo e del tutto senza scopo. Anche questo ritorno all'immagine non sta di fronte a noi come un muro, ma quasi un come qualcosa di 'infranto'. La nuova figuratività, grazie all'infantilismo artistico, torna alla ribalta di un moderno che si sta perdendo nel gioco con se stesso.

Il nuovo formato espressivo che essa adotta si serve con una certa disinvoltura delle modalità espressive proprie di una tavola di colori infantile, di un kitsch lampante, per riprendere quel che abbiamo detto all'inizio a proposito dei *salons* francesi del XIX secolo con Cabanel e Gérôme. Di questo abbiamo anche delle drastiche conferme in Jeff Koons (1955), e qui penso al suo famoso plastico di Michael Jackson [Figura 25]. Meno prominenti, ma spietatamente sincretistici fino al plagio volontario sono, tra gli altri, i lavori di Glenn Brown (1966). Tali esempi di ritorno alla mimesi sono riscontrabili non solo nel quadro espressivo dell'Europa, degli USA o del Sudamerica, ma anche in quello dei mercati mondiali di India e Cina. Mimesi infantile e kitsch voluto si appartengono a vicenda, e sono gli indicatori più evidenti di un moderno definitivamente trascorso.

L'ininterpretabile trascendenza espressiva, segno distintivo del beuysianesimo, si mantiene tuttavia anche nelle nuove opere mimetiche. Nelle opere neorealistiche di Anke Doberauer (1962), titolare di una cattedra presso l'Accademia delle belle arti di Monaco, ci viene incontro un *real unknown*, quello senza il quale non si dà alcuna grande arte. Le sue figure appartenenti alla nuova mimesi [Figura 26, *Sunset* del 2006] rivolgono, nel tramonto del moderno, lo sguardo al nuovo [Figura 27, *Sunset*, dettaglio], senza giustamente sapere in che cosa esso consista.

Anke Doberauer è inoltre una ritrattista dotata. Tuttavia anche lei non può impedire che proprio nelle sue immagini un lettore come questo [Figura 28] possa intuire quel che ci aspetta.

Anche il filosofo non può trasporre queste impressioni in sapere; deve però almeno essere sensibile a tali forme provenienti dalle intuizioni. Perché tutto il nuovo rimane a lungo senza nome, finché ha soltanto la forza d'esserci.

(trad. di Luca Vigliani)

Glossario

visuell – visivo

Weltstellung – condizione

Gegebensein - esistenza

Moderne – Moderno, non modernità

Gestaltungsraum – spazio figurativo

Rechtsgrund – legalità

Gegenständlichkeit – oggettualità

reduktive Tendenzen – tendenze alla riduzione

Verweisungs-Qualitäten – qualità relazionali

autolog/heterolog – autologo/eterologo

Bedeutungsspender – dispensatore di significato

Weltbezüge – rapporti col mondo

Weltverhältnisse – relazioni della realtà

Weltergänzungstableau – tableau di un mondo complementare

verweisende Welt – realtà in continuo riferimento

Verweisungsstrukturen – strutture di riferimento

Verweisung – rimando, rinvio

das Verweisende – il rinviare

adäquat - per adeguazione

Bedeutungsraum - spazio semantico

einfransen – infranto in connessione ad 'ausfransen', che ho reso con 'sfrangiato'

Bildlichkeit – figuratività

Wiederkehr des Bildes/des Mimesis – ritorno all'immagine/alla mimesi

Kindlichkeit – infantilismo

Ahnung – intuizione

Ahnungsgestalten – forme provenienti dalle intuizioni

beuysianismus – beuysianesimo