



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

Comitato Direttivo/Editorial Board:

Daniilo Manca (Università di Pisa, editor in chief), Francesco Rossi (Università di Pisa),
Alberto L. Siani (Università di Pisa).

Comitato Scientifico/Scientific Board

Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Christian Benne (University of Copenhagen),
Andrew Benjamin (Monash University, Melbourne), Fabio Camilletti (Warwick
University), Luca Crescenzi (Università di Trento), Paul Crowther (NUI Galway),
William Marx (Université Paris Ouest Nanterre), Alexander Nehamas (Princeton
University), Antonio Prete (Università di Siena), David Roochnik (Boston University),
Antonietta Sanna (Università di Pisa), Claus Zittel (Stuttgart Universität).

Comitato di redazione/Executive Committee:

Alessandra Aloisi (Oxford University), Daniele De Santis (Charles University of
Prague), Agnese Di Riccio (The New School for Social Research, New York), Fabio
Fossa (Università di Torino), Beatrice Occhini (Università di Napoli "L'Orientale"),
Elena Romagnoli (Scuola Normale Superiore di Pisa), Marta Vero (Università di Pisa,
journal manager).

ODRADEK. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories.
ISSN 2465-1060 [online]

Edited by Università di Pisa



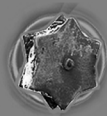
License Creative Commons

Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics and New Media Theories is
licensed under a Creative Commons attribution, non-commercial 4.0 International.

Further authorization out of this license terms may be available at <http://zetesisproject.com> or writing to: zetesis@unipi.it.

Layout editor: Stella Ammaturo

Volume editor: Marta Vero



DRADEK

Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics,
and New Media Theories

Vol. V Num. 1 2019

ISSN 2465-1060
[online]

Estetica dal mondo

a cura di Marta Vero

powered by



UNIVERSITÀ DI PISA

"Sempre troppo tardi"?

Alienazione estetica e democrazia

Commento a J. M. Bernstein

Agnese di Riccio

Non è più il tempo dell'unìsono vocale

E. Montale

Abstract

This commentary provides both a textual analysis of Bernstein's text and a comprehensive reconstruction of his aesthetic theory. Through a close reading of the essay, I argue that the political reflection here enclosed allows the reader to grasp the distance between Bernstein's and Adorno's aesthetic theory — a difference not always spelled out in Bernstein's thirty-year-long reflection on the philosophy of art. The commentary elucidates the theoretical implications of Bernstein's analysis of Brancusi's sculpture and Bingyi's painting, insisting on the role of nature and sensuous material for the grounding of a new conception of the political. In assessing Bernstein's reformulation of Benjamin's notion of the "politic-

zation of art”, I also raise some concerns about the effectiveness of Bernstein’s democratic perspective. If his proposal sounds convincing and intriguing, I maintain that Bernstein still needs to clarify all the implications of his political and aesthetic project.

1. Il saggio di Jay M. Bernstein qui presentato in traduzione raccoglie gli esiti di quasi un trentennio di riflessioni sulla teoria estetica del modernismo¹. Nel testo – pubblicato su MLN nel 2018 – si intrecciano i temi che hanno informato la produzione dell'autore almeno a partire da *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (1992): il bisogno di arte delle società contemporanee, la tensione tra politica ed estetica, la logica e lo sviluppo del modernismo artistico². Oltre a riproporre in veste originale argomenti già affrontati altrove, il testo esplicita con chiarezza la necessità di prendere le distanze dai pre-

1 Dal 2001, Jay M. Bernstein è Distinguished Professor of Philosophy presso il dipartimento di filosofia della New School for Social Research. In un'intervista rilasciata per *The Platypus Affiliated Society* nel 2017 (<https://platypus1917.org/2017/04/02/art-capital-without-contradiction-interview-jay-bernstein/>), Bernstein ha ripercorso le tappe della propria educazione intellettuale e politica, dalla militanza giovanile per l'SDS (Students for a Democratic Society) negli anni sessanta, al dottorato all'Università di Edimburgo (1975), ai primi anni di insegnamento presso l'Università di Essex e l'avvicinamento a tematiche estetiche.

2 Tra i testi più rilevanti per la riflessione estetica di Bernstein si ricordano, oltre a *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (1992), la curatela di *Classic and Romantic German Aesthetics* (2002), lo studio *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting* (2006) e il saggio "The Demand for Ugliness': Picasso's Bodies" (2013). Oltre all'attenzione per l'estetica, Bernstein è da sempre impegnato in una critica e una revisione dei presupposti della seconda generazione della Scuola di Francoforte (si veda il suo *Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and the Future of Critical Theory*, 1995). Dopo la pubblicazione di *Torture and Dignity: An Essay on Moral Injury* (2015) – un'interpretazione dei fondamenti morali della modernità –, Bernstein sta lavorando alla stesura di un testo sul concetto di legge e sulla teoria dei diritti umani (<http://socialresearchmatters.org/jay-bernstein-on-torture-and-philosophy/>).

supposti della *Teoria estetica* adorniana³ – uno scarto non sempre non sempre tematizzato nei testi di Bernstein. La traduzione di “Stile tardo e arte prima” permette così al lettore italiano di familiarizzarsi con la filosofia dell’arte di Bernstein e di misurarne, al tempo stesso, la distanza dall’estetica adorniana. L’ampia discussione delle opere dello scultore statunitense Isamu Noguchi e dell’artista cinese contemporanea Bingyi Huang – che occupa di fatto la parte preponderante del saggio – non deve distogliere dalla direttrice principale dell’argomentazione, ossia la confutazione del concetto adorniano di arte autonoma e la necessità di ripensare l’integrazione tra “pratica artistica” e “prassi politica” alla luce di un’opzione democratica⁴.

L’articolo prende le mosse dall’analisi della ‘catastrofe europea’ contenuta nel saggio adorniano sull’“Invecchiamento della musica moderna”, di cui Bernstein intende rivendicare l’attualità. Se la posizione di Adorno poteva sembrare eccessivamente catastrofista al momento della sua formulazione (la metà degli anni Cinquanta), lo sviluppo delle società neoliberali ha però confermato la logica livellante del multiculturalismo⁵. L’analisi sociologica che Bernstein sviluppa nell’ultimo paragrafo – su cui tornare-

3 Bernstein è considerato uno dei più attenti interpreti di Adorno in ambito angloamericano. Oltre a *Adorno: Disenchantment and Ethics* (2001) si ricordano, tra gli altri, i saggi “Blind Intuitions: Modernism’s Critique of Idealism” (2014) e “The Dead Speaking of Stones and Stars. Adorno’s *Aesthetic Theory*” (2006).

4 Bernstein (2012a), p. 57. Tutte le traduzioni dei testi di Bernstein sono mie.

5 Ribadire l’attualità delle analisi di Adorno rispetto alle categorie postmoderne è una movenza tipica del pensiero di Bernstein e di quegli autori che si oppongono agli sviluppi della seconda generazione della Scuola di Francoforte. Si vedano Bernstein (1991) e il commento di Zanotti (2019) su Vladimir Safatle contenuto in questo volume.

mo in seguito – unisce agli strumenti interpretativi della prima teoria critica la lettura foucaultiana del neoliberalismo, che richiama l'attenzione sulla valorizzazione e la moltiplicazione strumentale di stili di vita alternativi. Per citare un altro testo di Bernstein, “il capitale industriale ha cooptato le dinamiche di negazione sia diacronicamente – nella produzione incessante di merci nuove e ‘diverse’ – sia sincronicamente, con la promozione di stili alternativi”⁶. In termini ancor più radicali di Adorno, per Bernstein “lo spirito ha la spina dorsale rotta”: con l’espansione del capitalismo finanziario e la mercificazione dei prodotti culturali, l’arte autonoma sembra aver perso ogni funzione critica. Alla luce di questi sviluppi, “l’invecchiamento del modernismo è oggi letterale ed enfatico” e “l’isolamento senza speranza” dell’arte coincide con la *view from nowhere* che essa non può più permettersi.

È bene chiarire che il venir meno dell’opposizione esercitata dall’arte autonoma non è semplicemente il prodotto di una causalità estrinseca: per Bernstein, il carattere anacronistico dell’alto modernismo – il suo divenire ‘tardo’ rispetto a se stesso – è il risultato di una dialettica che struttura dall’interno tutta la riflessione estetica. Per comprendere questo punto, è utile riconnettere l’incipit del saggio qui tradotto alla filosofia della storia discussa in *The Fate of Art*. Qui, Bernstein – in linea con Weber e Habermas – riconduce l’origine della modernità alla scissione degli ambiti categoriali del vero, del bello e del buono. L’emancipazione della sfera del bello attuata dall’esteti-

6 Bernstein (1991), p. 23.

ca kantiana è il riverbero teorico di un processo già consumatosi sul piano sociale: nel mondo moderno, l'arte – progressivamente svuotata del proprio contenuto culturale e religioso⁷ – non coincide più con una forma autoritativa di *sense-making*, una pratica, cioè, in grado di legittimare e rendere intelligibile il senso che attribuiamo a noi stessi e agli altri⁸. L'operazione kantiana è profondamente aporetica: nel costituire l'ambito dell'estetica come ambito autonomo, *separato*, la *Critica del giudizio* getta simultaneamente l'arte in uno stato di dubbio sulla propria funzione. Paradossalmente, l'alienazione estetica (*aesthetic alienation*) è il risultato del "divenire *estetica* dell'arte"⁹, cioè del suo rimanere confinata all'ambito del bello, senza presa sostanziale sulla vita morale e gnoseologica. La scissione, poi esasperata dal processo di razionalizzazione sociale, è una conferma *ante litteram* della tesi hegeliana: l'arte è morta, o, per meglio dire, l'arte in quanto pratica *autonoma*, svincolata da un significato culturale, non è mai esistita. Rispetto a questo sviluppo, il modernismo coincide con "l'autocoscienza della modernità"¹⁰, un riconoscimento tardivo e disincantato della marginalità dell'arte. Le opere alto-moderniste riflettono in modo consapevole la propria estraniamento e reiterano continuamente il lutto e il ricordo dell'armonia mancata (mai realizzata) di vero, bello e buono.

"Stile tardo e arte prima" coglie la parabola stori-

7 Questa è, come è noto, la tesi di Benjamin sul declino dell'aura contenuta ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.

8 Bernstein (1992), p. 73.

9 *Ibidem*, p. 4.

10 Bernstein (2012a), p. 56.

ca qui discussa nel suo momento discendente. Spinte endogene ed esogene “convergono nel domandare che l’isolamento dell’arte da un’esplicita funzionalità sociale venga abbandonato”. Se è anacronistico pensare un’arte autonoma – cioè svincolata “dalle logiche e dai valori che puntellano le pratiche sociali contemporanee” – in che forma l’arte ha ancora diritto di esistere? Per Bernstein, la possibilità di rispondere all’emergenza della situazione presente è legata alla capacità di comprendere il modernismo estetico. Quale modernismo dopo il modernismo? O, ancora – e questa espressione potrebbe forse riassumere l’intero progetto filosofico di Bernstein – quale modernismo per il capitalismo finanziario¹¹?

In *Against Voluptuous Bodies: Late Modernism and the Meaning of Painting*, Bernstein aveva già chiarito la distanza della propria posizione dalle letture del modernismo artistico prevalenti in ambito anglo-americano. L’obiettivo del testo era duplice: da un lato, si trattava di estendere le categorie dell’estetica adorniana al modernismo pittorico, offrendo un’interpretazione originale dell’espressionismo astratto¹². Dall’altro, proprio l’adesione a categorie adorniane consentiva a Bernstein di riformulare gli assunti di base del modernismo greenberghiano: per Greenberg, come è noto, la logica del modernismo coincide con il movimento di riduzione volto ad analizzare gli

11 Mi sto qui riferendo alla periodizzazione del capitalismo offerta da Nancy Fraser (si veda, in particolare, Fraser 2018). In *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Bernstein teorizza un “modernismo etico” per la contemporaneità a partire da una lettura della metafisica adorniana dell’esperienza (cfr. Bernstein 2001, pp. 443-444).

12 Si vedano in particolare Bernstein (1996) e la sua riformulazione in Bernstein (2006), capitolo 5.

elementi costitutivi del medium artistico (il colore, la linea, la superficie)¹³. La critica a questo approccio formalistico contenuta in *Against Voluptuous Bodies* permette di evidenziare due punti fondamentali dell'estetica di Bernstein che guidano l'analisi delle opere di Noguchi e Bingyi. (1) In primo luogo, la domanda del modernismo non riguarda la *natura* della pratica artistica ("in cosa consiste la pittura?"); non è il significato delle opere ad aver bisogno di spiegazione, ma piuttosto la forza normativa della loro richiesta di riconoscimento. In cosa risiede l'*autorità* delle opere moderniste e, per traslato, dell'arte stessa?¹⁴ (2) In secondo luogo, l'attenzione dell'arte per le proprie componenti materiche non risponde a un bisogno di analizzare i costituenti del campo visivo e della percezione. Bernstein offre una diversa interpretazione dell'ossessione per il medium, a ragione rilevata da Greenberg.

Fuggevolmente, e troppo tardi, sempre troppo tardi, l'arte modernista ha segnalato il pericolo, ha segnalato che la propria ossessione per il pigmento e il colore, la linea e la figura, la piattezza e la delimitazione della piattezza, individuava in questi ultimi le condizioni di possibilità per l'incontro sensoriale in un mondo deprivato dell'esperienza¹⁵.

13 Per un'introduzione a questi temi rimando a Del Puppo (2013), p. 12 e ss.

14 Bernstein (2006), p. 14.

15 *Ibidem*, p. 17. La critica alla posizione di Greenberg è riproposta con estrema chiarezza in una conversazione tra Bernstein e Joan Waltemath (<https://brooklynrail.org/2007/09/art/berstein>).

Smarrita la presa sul “vero” (l’ambito della conoscenza razionale, discorsiva), l’arte – è questa la convinzione che imprime alla riflessione di Bernstein tutta la sua urgenza – si configura come una richiesta di risarcimento per la rimozione del significato materiale (*material meaning*) dall’orizzonte del mondo moderno. Il medium artistico allude in modo “fuggevole”, necessariamente fallimentare, alla pienezza di senso del piano materiale e del non-discorsivo, ed è appunto questa rivendicazione a determinare la normatività delle singole opere d’arte: la matericità del medium è un promemoria costante del valore dell’esperienza incarnata (*embodied*), offuscata dagli sviluppi della razionalità moderna. Ciò a cui allude l’arte modernista è una modalità *altra* di incontro con l’oggettività, una fonte di significato che esuli dalle sintesi soggettive¹⁶.

Alla luce di questa contestualizzazione è forse più facile comprendere il significato delle categorie di ‘stile tardo’ e ‘arte prima’ attorno a cui si organizza la parte centrale del saggio. Ciò di cui Bernstein intende dar ragione è il movimento di auto-riduzione e auto-superamento implicito nella logica del modernismo. Il termine ‘stile tardo’ è adorniano e segnala il momento in cui il soggetto artistico abbandona ogni velleità di dar forma e armonia al contenuto. La cifra caratteristica della tardività è la dissoluzione: l’impossibilità della sintesi si comunica attraverso la frammentazione dell’unità dell’opera d’arte. Per Bernstein – ma questo punto risulterà più chiaro

16 Bernstein (2006), p. 73: “*modernist works of art mean the way a body in pain means*”.

con l'analisi delle sculture di Noguchi – lo stile tardo descrive la “modalità del modernismo di spingere verso la tardività stessa”, ossia: il movimento attraverso cui l'arte supera la propria apparenza unitaria per lasciar trasparire la richiesta sottesa al medium artistico. Nel divenire ‘tarde’, la scultura e la pittura si ripiegano sulla propria origine (la natura), rivendicando per se stesse la funzione di ‘arte prima’: non in senso cronologico, precisa Bernstein, o nel senso della maggior rilevanza di un'arte rispetto a un'altra, ma nel senso dell'appartenenza di quella pratica artistica “alla grammatica fondamentale della condizione umana”. La primarietà non coincide con una precedenza temporale, ma è piuttosto “una *rivendicazione estetica* circa il valore dell'arte, una comprensione del suo significato per mezzo di una raffigurazione della sua origine”: nel momento più estremo e radicale del proprio sviluppo, l'arte si ripiega sul proprio medium, *si riduce a un punto*, e ribadisce *il significato del suo significato*: il suo essere “una modalità intrinseca e indelebile dell'incontro dell'uomo con il mondo, senza la quale non saremmo in grado di riconoscere noi stessi”.

2. L'analisi di alcune delle opere di Noguchi e Bingyi occupa i paragrafi centrali del saggio e stupisce per la precisione tecnica e la forza espressiva. Secondo un modulo già sperimentato in *Against Voluptuous Bodies*, Bernstein unisce qui alla riflessione concettuale un'attenzione analitica per la specificità e il rilievo di singole opere d'arte. Non si tratta semplicemente di selezionare esempi che illustrino le po-

sizioni teoriche appena descritte: per Bernstein, l'esigenza di rivolgersi a opere d'arte concrete è insita nella natura stessa della riflessione filosofica. "L'arte senza filosofia è cieca, la filosofia senza arte è vuota"¹⁷: in linea con Adorno, Bernstein ritiene che al concetto sia precluso un contatto diretto, innocente, con l'espressività dell'elemento materiale. Se, da un lato, la filosofia ha il compito di esplicitare il senso depositato nelle opere d'arte, dall'altro la discorsività ha bisogno di un punto d'appoggio materiale: nel caso del saggio qui tradotto, *Big Bang* di Noguchi (1978) e *Apocalypse* (2011-2015) di Bingyi sono le opere tarde che ricapitolano *in concreto* la traiettoria dell'alto modernismo e il quadro teorico appena tracciato.

Bernstein si rivolge specificamente alla scultura e alla pittura, chiarendo tuttavia che il tipo di analisi che intende offrire "potrebbe essere esteso ad altre arti". E di fatto la dialettica che lega medium e significato in entrambe le pratiche artistiche conduce a risultati analoghi: il decentramento del soggetto; l'affermazione dell'autorità della natura; il mettere a nudo, da parte dell'arte, le proprie condizioni di possibilità. I casi di Noguchi e Bingyi sono paradigmatici del meccanismo dello stile tardo: nel caso di Noguchi, è l'evoluzione interna alla sua stessa produzione – dall'apprendistato nello studio di Brancusi ai lavori della maturità – a rispecchiare la spinta con cui il modernismo tende oltre se stesso; nel caso di Bingyi, invece, Bernstein istituisce un paragone con Monet e Pollock e individua in *Apocalypse* l'opera tarda che disarticola i traguardi del primo modernismo pittorico.

17 Bernstein (1992), p. 262.

L'assunto programmatico di Noguchi – “[d]esidero vedere la natura attraverso gli occhi della natura stessa” – non rappresenta unicamente il punto di contatto tra la sua estetica e quella di Bingyi, variamente impegnata a negare il dominio dell’occhio sulla rappresentazione della natura e della corporeità¹⁸. Il “riconoscimento materialista dell’autorità della natura” individua, di fatto, il cruccio fondamentale dell’alto modernismo. Si è visto che l’afflizione dell’arte coincide con il rimpianto per l’impossibilità di un’esperienza incarnata, per la soppressione della materialità e del significato sensibile, e che il modernismo nelle sue creazioni più riuscite si fa carico precisamente di *questo* dolore e di *questa* mancanza. L’analisi delle opere di Noguchi e Bingyi intende mostrare come la piena rivendicazione degli sforzi del modernismo richieda un superamento, *dall’interno*, delle modalità costitutive del modernismo stesso. In altre parole, solo tradendo le proprie dinamiche espressive il modernismo può rimanere fedele alla propria motivazione. Vediamo in che senso.

In linea con l’interpretazione adorniana dello sviluppo della musica di Beethoven, Bernstein ricostruisce il passaggio dal modernismo al tardo modernismo contrapponendo *Kouros* (1945) e *Big Bang* (1978), esemplari, rispettivamente, della fase intermedia e della produzione tarda di Noguchi. Se in un primo momento Noguchi rimane legato a un residuo di antropomorfismo, le sue opere tarde realizzano appieno quella raffigurazione della natura ‘attraver-

18 Per citare un’affermazione di Bingyi, “solo quando i miei occhi scompaiono il mio corpo esiste realmente” (<https://www.inkstudio.com.cn/press/17/>).

so gli occhi della natura' che la sua scultura andava cercando fin dall'inizio: "Questa presa di coscienza, il lasciare apparire la pietra come l'autorità della natura, è l'ultimo grande pensiero di Isamu Noguchi, il suo stile tardo, la direzione in cui la sua scultura non poteva non evolversi se voleva mantenersi fedele al suo impulso iniziale". Ma cosa contraddistingue il rapporto tra arte e natura che emerge da una scultura come *Kouros* rispetto a quello che traspare da *Big Bang*? Ciò che a Bernstein interessa rilevare è la diversa interpretazione del ruolo e delle potenzialità del medium artistico¹⁹. Le lastre biomorfe delle opere della fase intermedia denunciano la precarietà della mediazione di natura e cultura: l'uomo può articolare un significato, può esercitare un impulso formativo sulla natura, ma il risultato non può che essere fragile e provvisorio (proprio come l'incastro delle lastre). Eppure, se da un lato *Kouros* intende comunicare la contingenza del significato e della figura umani, è proprio l'insistenza sull'incastro, sulla disposizione intrecciata delle lastre, a 'tradire' l'intenzione di questa e altre sculture coeve. In *Kouros*, la sofferenza legata alla destituzione dell'umano è pur sempre l'occasione per ribadire, *in negativo*, la dignità e la resistenza della cultura. "*Kouros*...è interamente fabbricato, disegnato, inciso e progettato"; la scultura modernista insiste sulla dipendenza dell'uomo dalla natura, ma la radicalità del suo messaggio è contradd-

19 Sebbene in queste pagine Bernstein non avanzi una formulazione esplicita, *Against Voluptuous Bodies* identifica il medium con le condizioni materiali di una pratica artistica in un dato momento e contesto storico. Il potenziale di senso del medium è sempre una funzione della specificità del suo materiale. Per una discussione di questi temi si veda Bernstein (2006), pp. 74-75.

detta dall'articolazione stessa del medium: una pietra 'mediata' in ogni sua parte dall'impulso formativo del soggetto. In questo senso, nella fase intermedia di Noguchi (per traslato: nel modernismo), "l'uomo creatore, l'uomo artista, rimane centrale e degno di venerazione".

Le opere tarde, al contrario, negano programmaticamente il senso e la persistenza di ogni forma di umanesimo. La pietra è impermeabile alla formatività umana, o la respinge ai margini – come testimonia la serie fotografica 8,807 di Leah Raintree. La scultura sfonda la finitezza del medium – il suo articolarsi su volumi e direttrici istituiti dalla soggettività umana – per integrarsi con la natura stessa: un pezzo di terra, un blocco di granito. Se l'arte modernista coincide essenzialmente con un'affermazione del valore del particolare sensibile, è solo per mezzo di questa riduzione che l'affermazione diviene letterale: la scultura tarda non esprime ma *incarna* l'autorità repressa della natura.

L'attenzione per la scultura tardo-modernista è un'integrazione rispetto a *Against Voluptuous Bodies* (se si escludono le riflessioni sulle opere di Anthony Caro). Ancora una volta – e sebbene la distanza non venga esplicitata – la lettura che Bernstein offre del suo sviluppo si colloca agli antipodi della proposta di Greenberg. In "The New Sculpture", Greenberg insiste sull'indipendenza fisica (*physical independence*) della scultura, nel senso di un progressivo districarsi di quest'ultima dal 'peso' del materiale – il bronzo, la pietra o l'argilla – in direzione di forme aeree,

trasparenti, prive di peso²⁰. Per Bernstein, la logica immanente della scultura punta in direzione opposta, e raggiunge una completa coerenza rispetto a se nell'immedesimarsi con il proprio supporto materico.

Appiattendosi, per così dire, sulla natura (un blocco di granito), il medium nega la propria apparenza di oggetto artistico: nell'osservare *Big Bang* “non abbiamo alcun modo per determinare direttamente se il granito è precipitato da una qualche altezza indefinita...o se è stato fratturato in queste componenti dall'arte dello scultore”. Al tempo stesso, e pur sottoponendo la distinzione tra natura e cultura a una tensione quasi insostenibile, le opere tarde continuano a essere *arte*. L'assimilazione con la natura (la possibilità di guardare ‘attraverso i suoi occhi’) non è mai assoluta: anche nelle versioni più riuscite, le opere tarde rimangono oggetti non oggettuali, e proprio in questa impossibilità di conciliazione, dice altrove Bernstein, risiede “la gloria dell'arte”²¹. Collocandosi in uno spazio liminale, tra natura e significazione umana, le opere tarde radicalizzano il messaggio dell'alto modernismo: è troppo tardi per la fragilità e la critica implicite in un'opera come *Kouros*; la presentificazione della natura nel medium traduce la richiesta di risarcimento delle singole opere in un'affermazione letterale della sofferenza della natura *nella sua totalità*. In questo senso, Bernstein sostiene che gli ultimi lavori di Noguchi contengano *in nuce* i temi tipici della Land Art: la preponderanza

²⁰ Greenberg (1989), p. 145.

²¹ Bernstein (2006), p. 211. Bernstein vede nella volontà di “farsi mondo” dell'arte l'impulso alla base del minimalismo. Cfr. *Ibidem*, p. 141, 247.

dell'ambiente sulla costruttività umana, la logica dei ritmi naturali, la sproporzione tra scala dell'uomo e scala della natura.

La concezione di natura sottesa alle opere di Noguchi – e, per traslato, alla scultura stessa – ne evidenzia soprattutto la presenzialità e il carattere statico. Declinando i soggetti della Land Art attraverso un uso originale della pittura, Bingyi fornisce invece “un’interpretazione organica e dinamica dell’autorità della natura data”. L’analisi di *Apocalypse* permette a Bernstein di porre l’accento su uno dei tratti caratteristici del modernismo-dopo-il-modernismo e, più in particolare, delle potenzialità espressive del medium pittorico: l’insistenza sulla natura come forza dinamica e costitutiva. Nei *largescapes* di Bingyi l’uomo non è misura di nulla, nemmeno dei disastri che sembrano coinvolgerlo in prima persona: dissociando gli eventi naturali dalla scala umana di cui ci serviamo per comprenderli – e perché l’uomo e il terremoto e non, ad esempio, gli insetti e il terremoto?²² – la natura emerge come forma di senso autonoma. L’esperienza dell’autorità assoluta della natura è l’eccedenza di senso che fonda e precede gli sforzi volti ad amministrarla, comprenderla, lavorarla. “Bingyi si serve dell’espressività pittorica...per lasciar emergere l’assenza di espressività della natura”. Come la pietra di Noguchi, la forza distruttiva della natura dei dipinti di Bingyi rifiuta ogni connessione con il ‘per noi’ e la volontà umana. È in questo senso che Bernstein riconnette *Apocalypse* alla tradizione del

22 Questo è l’interrogativo che Bingyi pone nell’intervista su *Apocalypse* citata da Bernstein (<https://vimeo.com/151905871>).

sublime dinamico, capovolgendone – in linea con Adorno – il significato kantiano. Se infatti in Kant il sublime naturale “era nascostamente...qualcosa che sta a servizio”²³ (una conferma della moralità del soggetto), “[I]’arte diventa umana nel momento in cui si licenzia dal servizio”²⁴. Il granito di Noguchi e la pittura di Bingyi diventano umane – riconoscono pienamente la condizione di possibilità dell’umanità stessa – nel momento in cui si svestono dell’impulso formativo.

Se è chiara la conclusione comune a cui il saggio intende ricondurre la riflessione artistica di Bingyi e Noguchi, la nozione di ‘autorità della natura’ necessita di qualche approfondimento. Anche se i referenti dell’analisi rimangono impliciti, la critica che Bernstein rivolge all’eccessivo misticismo delle affermazioni di Bingyi aiuta a fare il punto su due elementi importanti. In primo luogo, l’immagine della natura restituita dal tardo modernismo non è quella di un’unità armonica. In linea con Adorno, “[I]a coscienza è all’altezza dell’esperienza della natura solo quando...ne include in sé le cicatrici”²⁵. Collocare la natura su un piano di indifferenza rispetto al significato umano non coincide con una rappresentazione neutra del rapporto natura-cultura, ma con una precisa postura critica: la natura è *già da sempre* attraversata e interrotta dalla formatività umana e l’arte che ne ignora le ferite scivola nell’ideologia. Appunto a queste ‘cicatrici’ alludono le fratture del blocco di

²³ Adorno (2009), p. 263.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, p. 92.

granito in *Big Bang* o la riappropriazione delle case abbandonate da parte della natura in una delle scene di *Apocalypse*. In secondo luogo, il rimpianto delle opere tarde non coincide con un desiderio nostalgico. Al contrario, “[i]l confine rispetto al feticismo della natura, alla fuga panteistica...viene tracciato dal fatto che la natura...ancora non c’è affatto”²⁶. La natura non è un dato ma un compito: l’arte non guarda a un’unità passata, come se potesse “resuscitare o rianimare l’autorità della natura vivente”²⁷. Per usare un’altra delle formulazioni care a Bernstein, l’esperienza sensibile dell’arte dischiude l’“esperienza dell’assenza dell’esperienza”²⁸. La forza delle opere tarde consiste allora nel ricordare che la natura – una diversa modalità di incontro tra l’uomo e l’esperienza sensibile – non è ancora mai esistita. L’idea (adorniana) dell’arte come “memoria materiata”²⁹ impedisce a Bernstein di cadere nel didattismo di certa Land Art o nel misticismo della cultura ambientalista, e fornisce un solido sfondo teorico per l’introduzione di un’ecologia critica³⁰.

Tornando all’analisi del testo, anche nel caso della pittura Bernstein ribadisce la convergenza del medium e dell’elemento naturale. Nell’intervista su *Apocalypse*, Bingyi insiste sulla fisicità della seta e sulla maggiore vicinanza di quest’ultima alla cor-

²⁶ *Ibidem*, p. 99.

²⁷ Bernstein (2006), p. 10.

²⁸ *Ibidem*, p. 161.

²⁹ *Ibidem*, p. 119.

³⁰ Si tratta di uno degli sviluppi più recenti della Critical Theory, impegnata a riformulare il ruolo dell’ecologia politica all’interno della critica post-marxista del capitalismo. Si vedano, tra gli altri, Fraser (2014); Moore (2017); Fraser, Bhattacharya, Arruzza (2019).

poreità rispetto al supporto della tela. Le sue opere intendono mettere a nudo l'affinità interna, completa, tra la materia del dipinto (l'inchiostro, la seta) e l'elemento materiale che intende rappresentare³¹. Se nelle opere più riuscite di Pollock il raggiungimento di una forma di oggettività non sfonda lo 'schermo' del medium (l'espressione della natura "è un risultato interamente pittorico", metaforico), per Bingyi la pittura è *essa stessa parte* della natura.

In che senso allora la realizzazione della dinamica dello stile tardo coincide con un'affermazione di primarietà? Nell'elaborare un linguaggio non soggettivo e non intenzionale, la pittura e la scultura sono ridotte al (e rilevano il) grado zero del significato umano. Liberandosi dagli attributi culturali (spingendosi sino al limite del non-artistico), entrambe le pratiche mostrano che "la produzione di segni [*mark-making*] coincide con l'origine del significato". Le opere tarde si collocano, a un tempo, nel momento immediatamente precedente e nel momento immediatamente successivo la scissione di natura e cultura. Da un lato, esse lasciano risuonare la radice comune di entrambi i poli ("le forze umane sono in ultima analisi articolazioni, espressioni o realizzazioni di una forza naturale"); dall'altro, segnalano la necessità di una rottura (quella tra soggetto e oggetto) che è sempre già avvenuta. Nello spazio che separa questi due momenti – concettuali e non cronologici – l'arte conserva la possibilità di pensare a una diversa articolazione del rapporto natura-cultura, criticando la storia di dominio della seconda sulla prima.

31 <https://vimeo.com/151905871>.

Per riconnettersi a quanto detto sopra, la dialettica tra 'stile tardo' e 'arte prima' mostra come le categorie di Greenberg non riescano a cogliere la posta in gioco dell'attenzione modernista per il medium. L'insistenza sull'elemento materico e sui gesti costitutivi dell'arte "non riguardava tanto la scoperta dell'essenza delle pratiche artistiche", quanto la necessità (sempre più pressante) di far risuonare una ragione e un significato depositati nelle cose. In questo senso, "l'idea di un medium artistico è forse l'ultima idea di una natura materiale dotata di potenzialità di significato"³².

3. L'importanza della riflessione di "Stile tardo e arte prima", tuttavia, non risiede soltanto nella capacità di riformulare i termini del dibattito sul modernismo artistico o nell'originalità della lettura delle opere di Noguchi e Bingyi – i cui tecnicismi rivelano peraltro la finezza di Bernstein anche come critico d'arte. Come accennavo in apertura, la ricchezza delle analisi dei due artisti non deve ingannare: il saggio intende in primo luogo offrire una lettura della situazione presente e avanzare una proposta per una diversa connessione tra estetica e politica, tardo modernismo e democrazia. Attraverso un'argomentazione incredibilmente concentrata, nell'ultimo paragrafo del saggio Bernstein prende le distanze da Adorno per avvicinarsi alla filosofia della storia di Benjamin; ricostruisce il ruolo dell'arte autonoma nella modernità; offre una lettura del (non-)ruolo della cultura nelle società contemporanee; respinge

³² Bernstein (2006), p. 75.

la nozione di autonomia; lega la possibilità di sopravvivenza dell'arte a un suo ingresso nei circuiti della conversazione democratica. L'argomentazione contenuta in queste pagine condensa le linee guida della riflessione di Bernstein per aprire a sviluppi originali, forse non ancora del tutto esplorati dallo stesso autore, e ricchi di conseguenze per il dibattito estetico contemporaneo.

Chiariamo innanzitutto il senso del passaggio dal piano descrittivo al piano normativo: che tipo di motivazione dischiude il riconoscimento dell'autorità della natura implicito nelle opere d'arte sopra discusse? *Apocalypse* – e questa definizione potrebbe essere estesa a tutte le opere tarde – “non è un *oggetto* di esperienza ma una *condizione* di esperienza”. L'attività dell'osservatore non coincide con un'esperienza soggettiva di godimento ma con un'induzione trascendentale, dal molteplice sensibile al riconoscimento delle condizioni di possibilità dell'esistenza soggettiva. La legalità autonoma delle opere d'arte dischiude le potenzialità di un'esperienza incarnata, che non può essere ricondotta a categorie e concetti precostituiti (è questa la rilettura che Bernstein offre del giudizio riflettente kantiano)³³. Ma nel momento in cui l'esperienza estetica allude alla possibilità di una riorganizzazione del sensorio umano – per usare i termini di Benjamin – il suo significato esula dai confini di una pura teoria della conoscenza o di un'estetica intesa come disciplina particolare. Le opere tarde racchiudono l'espressione indiretta di un'utopia materiale, di una forma di vita,

33 Su questi temi si veda Bernstein (2006), capitoli 1 e 2.

cioè, capace di legittimarsi e costituirsi dall'interno³⁴. "Ogni opera d'arte" – specifica Bernstein – "sta già immaginando una forma di assunzione di controllo collettiva"³⁵. L'insistenza sull'autorità della natura non è una caratteristica intrinseca e già data delle opere d'arte, un loro tratto definitorio: "[s]e le opere d'arte vogliono poter rappresentare una risposta a questa crisi... allora *devono* sospendere la de-materializzazione della natura"³⁶.

Ma che tipo di politica immagina l'arte? In un'intervista, Bernstein ha dichiarato in modo provocatorio che la domanda sul rapporto tra arte e politica – il centro propulsore di gran parte della riflessione estetica contemporanea – è priva di senso³⁷. In linea con una lettura schilleriana della modernità, se l'arte esiste è perché il momento della rivoluzione politica è stato mancato. Quello dell'estetica è un "discorso proto-politico che sta per (e segna l'assenza di) un domino autenticamente politico nelle società moderne"³⁸. Lo 'stare per' determina a un tempo l'autonomia e l'ineffettualità pratica delle opere d'arte autentiche. Se l'arte può rappresentare "una risposta a questa crisi", può farlo unicamente in modo obliquo, muovendosi nella sospensione utopica del 'non più' e del 'non ancora'. Un'utopia immanente, certo, ma pur sempre un'utopia *in negativo*: l'arte tardo-modernista non può "assicurare nulla, raggiungere nulla, essere

34 Bernstein (1997), p. 96.

35 <https://platypus1917.org/2017/04/02/art-capital-without-contradiction-interview-jay-bernstein/>.

36 Bernstein (2006), p. 74 (corsivo mio).

37 <https://platypus1917.org/2017/04/02/art-capital-without-contradiction-interview-jay-bernstein/>.

38 Bernstein (1992), p. 3.

qualcosa”³⁹.

Questa, come è ovvio, è la lettura del ruolo dell’arte offerta da Adorno nella *Teoria estetica*, ma è anche la lettura del modernismo che Bernstein ha adottato a partire almeno da *The Fate of Art*. È allora degno di nota che il saggio qui presentato in traduzione manifesti la volontà di ripensare il ruolo dell’autonomia dell’arte nella società contemporanea⁴⁰. Il punto di partenza dell’analisi di Bernstein è l’allentamento dei vincoli della riproduzione sociale. La forma di vita del neoliberalismo può fare a meno del dispendio energetico legato alla produzione e al sostentamento di modelli culturali omogenei: “le esigenze e la razionalità del mercato sono l’unico collante di cui la società ha bisogno”. Ma la perdita di centralità della cultura, argomenta Bernstein, deve necessariamente “avere una qualche ripercussione sul senso e il valore delle arti”. Infatti, l’autonomia dell’arte conserva un valore solo in quanto *negazione determinata* di una cultura egemone e di un assetto sociale che mantengono una fisionomia chiaramente definibile. Di fronte alla dispersione del multiculturalismo, lo “spazio allegorico in cui [l’arte] è stata deposta, e in cui pure si è sviluppata, ha finito per collassare”.

Non si tratta allora di insistere sulla politicizzazione dell’arte (Benjamin contro Adorno), ma di mostrare come l’identificazione di quest’ultima con “un’altra prassi” (la politica) rappresenti l’evoluzio-

39 Bernstein (2006), p. 9.

40 Bernstein ha sempre criticato il carattere apolitico del pensiero di Adorno (si vedano le affermazioni contenute nell’intervista appena citata), ma solo raramente si è spinto a esplicitare i problemi che questa impostazione genera per la sua riflessione estetica (Bernstein [2012a], p. 57).

ne più coerente della nozione adorniana di autonomia. Alla luce della capacità del tardo capitalismo di assorbire ogni forma di opposizione, "o l'arte si fa carico di essere basata sulla pratica della politica o diventa una merce nel complesso dell'arte industriale". Pur non condividendo le argomentazioni sulla riproducibilità tecnica, Bernstein ritiene corretta la lettura della modernità offerta da Benjamin. L'arte non possiede un valore indipendente: il suo valore è sempre funzione della forma di vita (religiosa, politica, economica) in cui si radica. Se è vero che le opere d'arte sono sempre espressione di un senso irriducibile (quello dell'esperienza sensibile), esse non possono tuttavia originare *da se stesse* un nuovo orizzonte valoriale. La domanda sulla posizione dell'arte nelle società contemporanee ha senso solo se si è ancora in grado di ripristinare una forma di vita in grado di accoglierla. Mentre Benjamin poteva ancora proporre all'arte l'alternativa radicale tra comunismo e fascismo ("l'estetizzazione della politica"), il capitalismo ha svuotato di senso l'opposizione stessa tra due orizzonti valoriali, quali che siano. L'alternativa che si presenta alle società contemporanee è piuttosto quella tra politica e non politica, o, nei termini di Bernstein, "tra lo svanire del politico nel suo insieme... e l'affermazione democratica a cui è ora trasferito il mantenimento di una concezione normativa dell'umano".

Cerchiamo di chiarire questo punto. Per Bernstein, la democrazia non coincide con una specifica opzione politica ma è piuttosto "termine per il politico in generale", e questo in linea con la nozione

di auto-determinazione collettiva di Castoriadis. Se l'uomo è libero e in grado di autorizzare *dall'interno* una forma di vita (questa è l'acquisizione fondamentale dell'idealismo), la democrazia coincide con il dominio dell'autonomia collettiva⁴¹. Non la democrazia come *modus vivendi*, dunque, ma la democrazia come espressione sostanziale della libertà umana. Seguendo l'argomentazione del saggio, la politica democratica è l'unica forma di vita in grado di contrapporsi alla non-forma del capitalismo finanziario e, pertanto, l'orizzonte di intelligibilità che deve inglobare le pratiche artistiche, se si vuole che esse continuino a esistere.

È bene chiarire la radicalità della 'politicizzazione dell'arte' proposta da Bernstein. Non si tratta di interrogarsi su come la singola opera d'arte, l'oggetto che è definito precisamente dalla propria assenza di finalità pratica, possa essere ricostruito per assumere un significato politico. Ciò implicherebbe rimanere impigliati nella concezione *estetica* dell'opera d'arte, ipotizzando un movimento che va dall'oggetto estetico all'azione politica. Contro l'immediatezza di alcune delle assunzioni di Benjamin, nessun passaggio diretto, lineare, connette l'opera d'arte a una prassi rivoluzionaria. Le opere d'arte – e questo è il passaggio-chiave del testo – possono acquisire valenza politica solo se sono *assunte* politicamente, prodotte in

41 Solo la democrazia scongiura i rischi di un'interpretazione strumentale del politico ed elimina ogni forma di trascendenza. Per Bernstein, "there is a great temptation on the Left to think of politics instrumentally, as a means of achieving socialism. Insofar as that is true, it is a repudiation of free self-determination, of what it means to live a human life" (<https://platypus1917.org/2017/04/02/art-capital-without-contradiction-interview-jay-bernstein/>).

concerto con un progetto politico. Quello che Bernstein prefigura non è un passaggio dall'autonomia dell'arte a un suo uso strumentale, piegato alle esigenze di una determinata prassi politica: l'autonomia dell'arte *non esiste*, è già stata negata dalle dinamiche dell'economia tardo-capitalista; la presa in carico delle opere d'arte da parte del discorso democratico – non di *una* dimensione politica ma del politico *tout court* – è l'unica possibilità di sopravvivenza di un'arte autentica.

Per spiegare le modalità di questa presa in carico, Bernstein riformula in senso democratico le argomentazioni adorniane sul 'completamento' dell'opera d'arte attraverso interpretazione, commento e critica. L'essenza monadologica dell'arte – la sua natura di oggetto estetico autonomo – è rotta dalla conversazione democratica e inserita in un orizzonte politico⁴². La lettura e la critica del senso dell'opera d'arte (come in questo caso l'analisi di *Big Bang* o *Apocalypse*) sono gli strumenti che permettono di superare la dimensione *meramente estetica* dell'arte e di attualizzarne il potenziale politico. A determinare la fruibilità del prodotto artistico non è il contenuto dell'opera, come se potessero esistere contenuti più o meno 'democratici', più o meno politici, ma piuttosto la *decisione* di assumerlo politicamente, di ritenerlo rilevante per la determinazione della nostra esistenza individuale e collettiva (nell'argomentazione è certo incluso un momento volontaristico). Per riprendere la conclusione di un altro articolo di Bernstein, "[1]a domanda non è dove sta andando l'arte (e a chi

42 Adorno (2009), p. 260.

importa?) ma dove stiamo andando noi, come possiamo toglierci da questo posto desolato e chi siamo per farlo”⁴³. Quello del tardo modernismo è in primo luogo il progetto politico di una democrazia radicale, una forma di vita in grado di auto-legittimarsi in ogni sua parte, in una società in cui “l’affermazione per cui siamo animali politici, *zoon politikon*, è diventata *soltanto un’affermazione* in cerca di conferma e approvazione”.

L’esplicita presa di distanza da Adorno elimina una volta per tutte l’impressione che Bernstein sia arroccato in una sterile difesa dell’arte autonoma, per menzionare una delle critiche che gli sono state rivolte più di frequente in seguito alla pubblicazione di *The Fate of Art*⁴⁴. Al tempo stesso, e da una prospettiva più interna, la posizione di “Stile tardo e arte prima” sembra fornire un nuovo indirizzo pratico all’aporeticità senza sbocchi di alcune affermazioni di Bernstein (“solo in ciò che viene meno all’ideale è possibile ritrovare la fede autentica dell’ideale”⁴⁵). Questo non implica peraltro scivolare in un ottimi-

43 Bernstein (1996), p. 17.

44 In un influente articolo pubblicato nel 1996 sulla *New Left Review*, Dave Beech e John Roberts parlavano di un “New Aestheticism” di sinistra per accomunare le recenti riflessioni di Bernstein, Terry Eagleton, Frederic Jameson e Andrew Bowie. Dal loro punto di vista, il problema di base del nuovo indirizzo estetico – caratterizzato da un recupero cosciente delle categorie adorniane – riguardava appunto l’insistenza sulla separazione di arte e cultura: “The new aestheticists are complicit with this failure insofar as their defence of art’s autonomy is blinded by their illicit fission of art and cultural life, their refusal to see art as a cultural category” (Beech, Roberts [1996], p. 104). Nel 2003, John J. Joughin e Simon Malpas hanno tentato un recupero in positivo della categoria di ‘New Aestheticism’, interrogandosi – alla luce, tra le altre, della riflessione di Bernstein – sull’intreccio tra estetica, anti-estetica e nuovi indirizzi della *Critical Theory*. Si vedano l’introduzione a Joughin, Malpas (2003) e le discussioni della posizione di Bernstein contenute in Elkins, Montgomery (2013).

45 Joughin, Malpas (2003), p. 170.

smo ingenuo: nelle società contemporanee, l'arte autentica fallisce necessariamente, perché la forma politica e sociale atta ad accoglierla non è ancora stata realizzata⁴⁶. Di contro alle funzionalizzazioni politiche della pratica artistica, Bernstein intende mostrare come un ripensamento integrale dell'arte possa passare unicamente per un ripensamento *non-strumentale* del politico, e, di conseguenza, attraverso un radicamento delle opere d'arte nella forma di vita immanente che scaturisce da quest'ultimo.

La densità e l'ampiezza dell'argomentazione, tuttavia, così come la ricchezza contenutistica del saggio, impediscono a Bernstein di sviluppare appieno le conseguenze pratiche della propria prospettiva teorica. In particolare, il saggio pone una serie di questioni che, pur non essendo affrontate direttamente, dovrebbero costituire l'orizzonte di riferimento imprescindibile di una riflessione che intenda proporre oggi una mediazione tra estetica e democrazia. Ad esempio: come si colloca l'opzione di Bernstein rispetto alle discussioni sulla 'distribuzione del sensibile'? Anche per Bernstein, come per Rancière, il connubio di democrazia e arte riorganizza le partizioni visive che strutturano e 'bloccano' la gerarchia del corpo sociale?⁴⁷ In secondo luogo, quale forma artistica soddisfa in misura maggiore i prerequisiti di una pratica "inequivocabilmente democratica"⁴⁸?

46 Bernstein ribadisce costantemente questa convinzione. Si veda, ad esempio, quanto egli sostiene nella conversazione con Waltemath (<https://brooklynrail.org/2007/09/art/berstein>) e in Elkins, Montgomery (2013), p. 68.

47 Il riferimento è ovviamente a Rancière (2000). Bernstein si è confrontato con l'estetica di Rancière in Bernstein (2012b) e in Elkins, Montgomery (2013), pp. 77 e ss.

48 Bernstein (2012), p. 41. Si vedano le riflessioni sul cinema americano come arte

E ancora: cosa distingue l'insistenza di Bernstein sui circuiti della conversazione democratica dalla cosiddetta estetica relazionale, che fa dell'incontro intersoggettivo tra spettatori e opera la base per la riorganizzazione democratica dei legami sociali?⁴⁹ Che comunicazione è quella avviata dalle pratiche dell'interpretazione, del commento e della critica? Un elemento costante della riflessione di Bernstein è la volontà di radicare il paradigma comunicativo habermasiano in una nozione di riconoscimento che insista sull'interdipendenza soggettiva, la vulnerabilità fisica e la sofferenza dei soggetti coinvolti⁵⁰. In che modo allora il riconoscimento intersoggettivo e la realtà politica mediata dalle opere d'arte non sono esclusivamente il frutto di un decisionismo astratto? In altre parole, il tipo di solidarietà democratica qui prospettata riesce effettivamente a evitare la violenza nei confronti del materiale sensibile di cui parlava Adorno?

Non si tratta di domande retoriche e non credo che la risposta all'ultima domanda, in particolare, sia negativa: l'insistenza sul valore (pre-razionale e pre-linguistico) del particolare sensibile impedisce a Bernstein di dissociare la normatività dell'esperienza incarnata dal piano della normatività sociale e politica. Credo però che l'articolazione del passaggio dall'esperienza estetica alla prassi politica – un pas-

democratica qui contenute.

49 N. Bourriaud (2010). Per una critica dell'estetica relazionale, si veda l'articolo di Safatle contenuto nel presente volume.

50 In questo senso, la lettura della nozione hegeliana di riconoscimento – su cui Bernstein imposta la propria concezione di soggettività sociale – si allontana dalla normatività anti-naturalistica delle interpretazioni hegeliane di Robert B. Pippin o di Robert Brandom.

saggio che Bernstein vorrebbe sottrarre a ogni forma di immediatezza – rimanga opaco, e che né questo saggio né i testi più recenti dell'autore forniscano linee guida sufficienti a chiarire questo punto.

Un'illustrazione efficace di questa difficoltà è offerta indirettamente dall'analisi dell'opera di Bingyi. Nell'osservare *Apocalypse*, Bernstein sostiene che ci troviamo di fronte a "una singola opera d'arte che si colloca al di là dell'esperienza, al tempo stesso pienamente presente alla nostra ispezione, osservazione, perfino al nostro godimento, ma anche incapace di essere raccolta all'interno di un'esperienza coerente e uniforme; dal punto di vista pittorico, continua a essere dove noi non siamo". Se è vero che le opere d'arte esprimono una rivendicazione che assume per il soggetto un immediato valore normativo, è altrettanto vero che la legalità autonoma del materiale sensibile impedisce di sussumerlo in "un'esperienza coerente e uniforme". Al tempo stesso, per Bernstein la rivendicazione delle opere d'arte autentiche è *già* implicitamente democratica, dal momento che l'autoreferenzialità del contenuto materiale dischiude la prospettiva di una forma di vita autonoma, interamente radicata nelle proprie fonti (immanenti) di senso. Ma come è possibile allora conciliare la forza dell'esperienza estetica, la sua implicita richiesta democratica, e l'assenza di forme categoriali e discorsive atte a accoglierla e articolarla? In altre parole, se le opere tarde continuano a 'essere dove noi non siamo', in che termini può darsi la loro integrazione in una forma di vita democratica? E come può l'esperienza artistica superare le "secche della fruizione soggettiva"?

Il problema potrebbe essere espresso anche in questi termini: da un lato, l'atrofia dell'esperienza nelle società contemporanee – un tema che Bernstein riprende da Benjamin e Adorno – sembra richiedere una ricomposizione complessiva della sensibilità umana, da una ricostruzione micrologica dei suoi elementi materiali e sensibili alle dimensioni complesse della trasmissione culturale. Prima di raggiungere un orientamento pratico (ossia la decisione di 'assumere' un'opera all'interno di un discorso democratico), la collettività deve ripristinare la connessione con la propria espressione materiale, reintroducendola in "un'esperienza coerente e uniforme". Dall'altro lato, tuttavia, l'assenza di una trattazione adeguata dei passaggi intermedi contribuisce a fornire l'impressione (in realtà errata) che Bernstein intenda aggirare questo complesso percorso di mediazioni materiali. In quest'ottica, il 'farsi carico' politicamente dell'opera d'arte rischia di assumere i tratti di un'imposizione estrinseca e di azzerare la distanza che Bernstein intende mantenere tra la propria posizione e un utilizzo meramente strumentale delle pratiche artistiche.

In un'intervista, soffermandosi sul rapporto tra rappresentazione, linguaggio e significato materiale, Bernstein ha chiarito che il discorso sull'opera d'arte non è in alcun modo già implicito in quest'ultima. Il passaggio alla discorsività non è immediato; l'arte "ha bisogno della critica non per insegnarci come esperire le opere", già dotate di una propria legalità interna, "ma piuttosto per aiutarci a dare un senso

alla nostra esperienza"⁵¹. Il nodo teorico che Bernstein dovrà preoccuparsi di sciogliere per rafforzare la propria proposta riguarda appunto le modalità con cui il 'non-discorso' delle opere d'arte può divenire significativo *per noi*. Si tratta cioè di far luce sulle modalità attraverso cui la conversazione democratica può incarnarsi nell'opera d'arte fino a romperne i confini e identificarsi con la sua essenza (eminente-mente politica).

Al di là di queste incertezze, che saranno probabilmente al centro di trattazioni future, la riflessione di Bernstein è cruciale per comprendere gli indirizzi estetici delle teorie critiche contemporanee. La sua interpretazione del tardo modernismo artistico presenta un rigore teorico e una serietà politica non comuni. Contro le convinzioni del postmodernismo, che nel criticare la "strategia separatista dell'alto modernismo"⁵² finisce per diluire la specificità del discorso sull'arte, e contro il pluralismo culturale di certe estetiche contemporanee (si pensi ad Arthur Danto⁵³), Bernstein insiste sulla rilevanza del modernismo come categoria politica. Con questo, egli non intende proporre un ritorno a una forma che ha esaurito le proprie potenzialità radicali (Bernstein è chiaro su questo punto: il modernismo non esiste più). L'obiettivo non è neanche quello di prescrivere i futuri sviluppi dell'arte sulla base dell'analisi di uno

51 <https://brooklynrail.org/2007/09/art/berstein>.

52 Bernstein (1991), p. 22. Per Bernstein, il post-modernismo coincide "o con una sintesi illusoria, che capitola di fronte alle esigenze del capitale, o con una procedura contingente, che continua il progetto del modernismo – il progetto della negazione – con altri mezzi (*Ibidem.*, p. 26).

53 Danto (2000).

dei suoi momenti storici (“e a chi importa?”), ma semmai quello di cogliere il nucleo intemporale di verità racchiuso nelle rivendicazioni del modernismo. Nelle società tardo-capitalistiche ogni esemplare di arte autentica è tale solo se reitera e lascia trasparire quel nucleo di verità. Il fallimento del modernismo non è legato alla sua mancanza di coerenza intrinseca, come sostengono alcuni critici d’arte, ma alla nostra incapacità di tradurne la critica in prassi politica (“[n]on è stato il modernismo a venir meno; siamo stati piuttosto noi a venir meno al modernismo”). Parafrasando Adorno, per Bernstein il modernismo “si mantiene in vita perché è stato mancato il momento della sua realizzazione”⁵⁴. Sta a noi decidere se quel momento continuerà a essere rimandato o se la conversazione democratica riuscirà a farsi carico di un contenuto di verità ormai urgente.

⁵⁴ Adorno (2004), p. 5.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (2004): *Negative Dialektik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. di S. Petrucciani, *Dialettica negativa*, Torino: Einaudi.
- Adorno, T.W. (2009): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi.
- Beech, D., Roberts, J. (1996): *Spectres of the Aesthetic*, «New Left Review», vol. 218, pp. 102-127.
- Bernstein, J.M. (1991): "Introduction", in T.W. Adorno, *The Culture Industry*, London: Routledge.
- Bernstein, J.M. (1992): *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*, University Park (PA): The Pennsylvania State University Press.
- Bernstein, J.M. (1995): *Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and the Future of Critical Theory*, London: Routledge.
- Bernstein, J.M. (1996): *The Death of Sensuous Particulars. Adorno and Abstract Expressionism*, «Radical Philosophy», vol. 76, pp. 7-18.
- Bernstein, J.M. (1997): *Against Voluptuous Bodies: Of Satiation Without Happiness*, «New Left Review», vol. 225, pp. 89-104.
- Bernstein, J.M. (2001): *Adorno: Disenchantment and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernstein, J.M. (2002, ed.): *Classic and Romantic German Aesthetics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernstein, J.M. (2004): *The Dead Speaking of Stones and Stars. Adorno's Aesthetic Theory*, in: F. Rush (a cura di),

The Cambridge Companion to Critical Theory, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 139-164.

- Bernstein, J.M. (2006): *Against Voluptuous Bodies. Late Modernism and the Meaning of Painting*, Stanford: Stanford University Press.
- Bernstein, J.M. (2010): *The Demand for Ugliness': Picasso's Bodies*, in: J.M. Bernstein et. al., *Art and Aesthetics After Adorno*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, pp. 210-248.
- Bernstein, J.M. (2012a): *Political Modernism: The New, Revolution, and Civil Disobedience in Arendt and Adorno*, in: L. Rensmann & S. Gandesha (a cura di), *Arendt and Adorno: Political and Philosophical Investigations*, Stanford: Stanford University Press, pp. 56-77.
- Bernstein, J.M. (2012b): *Movies as the Great Democratic Art Form of the Modern World*, in: J.-P. Deranty e A. Ross (a cura di), *Jacques Rancière and the Contemporary Scene. The Philosophy of Radical Equality*, London, New York: continuum, pp. 15-42.
- Bernstein, J.M. (2014): *Blind Intuitions: Modernism's Critique of Idealism*, «British Journal for the History of Philosophy», vol. 22, n. 6, pp. 1069-1094.
- Bernstein, J.M. (2015): *Torture and Dignity: An Essay on Moral Injury*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Bourriaud, N. (2010): *Esthétique relationnelle*, Dijon: Les presses du réel; trad. it. M.E. Giacomelli, *Estetica relazionale*, Milano: Postmedia Books.
- Danto, A. (2000): *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Del Puppo, A. (2013): *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino: Einaudi.

- Elkins, J., Montgomery, H. (2013, a cura di): *Beyond the Aesthetic and the Anti-aesthetic*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Fraser, N. (2014): *Behind Marx's 'Hidden Abode': For an Expanded Conception of Capitalism*, «New Left Review», vol. 86, pp. 55-72.
- Fraser, N., Jaeggi R. (2018): *Capitalism: A Conversation in Critical Theory*, Oxford: Polity Press.
- Fraser, N., Bhattacharya, T., Arruzza, C. (2019): *Feminism for the 99%*, New York: Verso.
- Greenberg, C. (1989): *The New Sculpture*, in Idem: *Art and Culture: Critical Essays*, Boston: Beacon Press.
- Joughin, J.J., Malpas, S. (2003): *The New Aestheticism*, Manchester: Manchester University Press.
- Moore, J. (2017): *The Value of Everything? Work, Capital, and Historical Nature in the Capitalist World-Ecology*, «A Journal of the Fernand Braudel Center», vol. 37, n. 3-4, pp. 245-292.
- Rancière, J. (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris: La Fabrique.
- Safatle, V. (2019): *La più violenta delle arti. Espressione non-intenzionale ed emancipazione politica a partire dal romanticismo musicale*, «Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories», vol. 5, n. 1, pp. 291-371.
- Zanotti, G. (2019): *Modernità dell'infinito*. Commento a V. Safatle, «Odradek. Studies in Philosophy of Literature, Aesthetics, and New Media Theories», vol. 5, n. 1, pp. 373-410.