



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



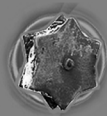
License Creative Commons

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

Stile tardo e arte prima: per una politica del tardo modernismo¹

Jay M. Bernstein

Traduzione di Agnese Di Riccio

Abstract

In this essay, Jay Bernstein moves from Adorno's notion of 'late style' in order to assess the artistic trajectory of post-modernist sculpture and painting. Radicalizing Adorno, Bernstein takes 'late style' as illustrating art's immanent tendency to lay bare its constitutive moments: the materiality of nature, on the one hand, and its belonging to the fundamental grammar of the human condition, on the other. The first part of the essay retraces the artistic development of Isamu Noguchi, from his early works to his late sculpture. For Bernstein, the central position of stones in Noguchi's late sculpture deconstructs the intentionality of our formative activity and lets nature surfacing as an irreducible source of meaning. The second part of the essay focuses on Bingyi's 'largescapes' – the apex

¹ Trad. it. di Bernstein (2018): *Late Style, First Art: The Fates and Politics of Modernism*. Pubblicato originariamente in «MLN», vol. 133, n. 3, pp. 604-636.

of modernist painting, according to Bernstein – in order to show the dynamic character of nature. The reduction of art to ‘non-art’ – to stone, to nature, to an expressivity *other* than human agency – ultimately discloses the possibility of a radical political discourse. The third part of the essay argues that art becomes politics if we decide to take up artistic works politically, i.e. if we decide to turn them into crucial moments of our democratic discourse.

I. Introduzione: il tardo modernismo

Nel suo saggio sull'“Invecchiamento della musica moderna” [*Das Altern der Neuen Musik*] Theodor W. Adorno critica aspramente Pierre Boulez e i suoi allievi per lo sviluppo letale impresso alla ‘nuova musica’, che prendeva le mosse da Schönberg, Berg e Webern. In meno di una generazione, la tradizione della musica moderna era evaporata: negazione e critica si erano involute in formalismo, in pseudo-oggettività, in una commistione di esigenze tecniche ed estetiche, un “giocolare con la serie come prestigiatori, usandola per sostituire la tonalità, senza riuscire a ‘comporre’ veramente niente”². Già nel 1955 era chiaro ad Adorno che la grande tradizione del modernismo si era inaridita: “[l]’attuale paralisi delle forze musicali rispecchia la paralisi di qualunque iniziativa libera in un mondo amministrato, come il nostro, che nulla tollera al di fuori di sé a meno di integrarlo come fenomeno di opposizione autorizzata”³. Se l’idea di una cultura moderna che “nulla tollera al di fuori di sé” può sembrare oggi antiquata, la reliquia di un tempo in cui l’uniformità e l’omogeneità erano considerate condizioni necessarie della riproduzione sociale, l’idea di incorporare e integrare ogni minaccia allo *status quo* quale elemento di opposizione in un “pluralismo culturale” omnicomprensivo si è trasformata nel *modus operandi* fin troppo efficace del tardo capitalismo. Quando tutto (o quasi tutto) è permesso,

² Adorno (1990), p. 180.

³ *Ibidem*, p. 185.

quando ogni espressione culturale trova una nicchia accogliente, la cultura perde di significato.

Sebbene l'ultimo paragrafo del saggio sull'"Invecchiamento" si riferisca a quella che Adorno chiama "la catastrofe europea", la sua disamina della situazione dell'arte, della cultura e delle scienze umane si adatta perfettamente al nostro momento presente. Adorno scrive:

Nessuno ci crede più [nella cultura]; lo spirito [Geist] ha la spina dorsale rotta e non rendersene conto, comportandosi come se nulla fosse accaduto, significa voler strisciare al suolo invece di procedere fermamente in avanti. Solo le opere che nella loro intima complessione si commisurano alla più avanzata esperienza dell'orrore sono oggi autentiche; e se non ci si chiama Schönberg o Picasso ben difficilmente si può sperare di averne la forza⁴.

Il riferimento a Schönberg e Picasso non è casuale: anche se ha appena lamentato le condizioni in cui versa l'alto modernismo musicale, Adorno rimane convinto che non ci sia nulla di più adeguato del progetto del modernismo artistico per criticare le circostanze attuali. Questo pensiero è esplicitato nelle battute finali:

[o]ggi tutta l'arte ha una cattiva coscienza e, se non vuol farsi mettere nel sacco, è necessario che l'abbia. Ma eliminarla sarebbe un errore, perché il mondo è tuttora in balia della contraddizione tra ciò che è la realtà e ciò che è vero, tra il modo con cui è organizzata la vita e la humanitas: e proprio

⁴ *Ibidem.*

questo ha bisogno dell'arte come di un correttivo. Ciò che è un'esigenza oggettiva e in fondo anche sociale è consegnato in un isolamento senza speranza: ma solo chi non se ne spaventa riacquisterà la forza di opporre resistenza in sede artistica⁵.

Il riferimento all'“isolamento senza speranza” è qui codice per l'autonomia dell'arte e della razionalità estetica rispetto alle logiche e ai valori che puntellano le pratiche sociali contemporanee. L'isolamento dell'artista, abbandonato alle proprie capacità soggettive per la produzione artistica, rispecchia l'autonomia dell'arte modernista che rimane l'idea guida di Adorno. L'autonomia soggettiva e l'opera d'arte autonoma si definiscono a vicenda. Sebbene una certa versione del conflitto che Adorno istituisce tra “il modo con cui è organizzata la vita e la *humanitas*” continui a basarsi su una concezione del “vero” sostenuta attraverso pratiche artistiche moderniste che si contrappongono a ciò che “si limita ad essere” (e proprio questa è stata la spinta propulsiva del modernismo artistico negli ultimi centocinquant'anni), in quanto segue sosterrò – contro Adorno – che l'invecchiamento del modernismo è oggi letterale e inequivocabile. Dal momento che l'invecchiamento è inequivocabile, non è più possibile difendere la nozione di “isolamento senza speranza” nei termini di Adorno. Gli sviluppi interni che conducono dall'alto modernismo al tardo modernismo, ossia la continuazione del modernismo anche dopo l'esaurirsi della sua dinamica storica, sono *precisamente* ciò che forza l'arte ad abbandonare il suo isolamento disperato. Allo stesso modo, con un breve scar-

⁵ *Ibidem*, p. 186 (corsivo mio, *NdA*).

to temporale, forze sociali estrinseche – e soprattutto quella radicale metamorfosi del rapporto tra capitale e democrazia che va sotto il nome di neoliberalismo – convergono nel domandare che l'isolamento dell'arte da un'esplicita funzionalità sociale venga abbandonato: è inequivocabilmente troppo tardi per un simile isolamento. Sono al tempo stesso la logica interna del modernismo e il collasso sostanziale delle condizioni che l'hanno creato e sostenuto a forzare ora l'arte a fondarsi “su un'altra prassi: vale a dire...sulla politica”⁶. Questa è, come è noto, la formulazione di Walter Benjamin. Prendendo le parti di quest'ultimo contro Adorno, sosterrò che l'era della *critica* artistica della modernità così come concepita da Adorno è ormai giunta al termine.

Per dare una qualche generalità alla mia argomentazione intendo considerare il caso del modernismo attraverso due forme d'arte, la scultura e la pittura, muovendo dal presupposto che il tipo di analisi che intendo sviluppare per queste ultime potrebbe essere esteso ad altre arti, come la danza, la musica, il canto e la poesia. Vorrei precisare che la scultura non è stata (o è stata solo raramente) al centro dei grandi dibattiti sul modernismo: alcuni aspetti della sua specificità rispetto alle altre forme d'arte richiedono una spiegazione. Detto ciò, quello che accomuna la scultura e la pittura nella loro fase tardo-modernista è che entrambe le forme d'arte sembrano ripiegarsi su una certa concezione della propria origine e, nel far questo, avanzare la pretesa di valere come arte *prima*, vale a dire come la forma artistica che è venuta prima

6 Benjamin (2000), p. 27.

all'essere [*that came into being first*] e il cui affacciarsi all'esistenza sembra corrispondere a un'esigenza categoriale della specie; quell'arte, dunque, la cui mera esistenza rivela qualcosa di fondamentale sulla natura e sugli obiettivi dell'arte stessa. Nel mettersi a nudo, nel rimuovere da sé tutto ciò che è estraneo alla loro peculiare forma artistica, la scultura e la pittura tardo-moderniste pretendono di rivelare una certa primordialità, di essere, per così dire, primitive in se stesse: primitiva nel gesto, nel primo caso, e primitiva dal punto di vista ontologico, nel secondo. Rivendicare una primarietà può suonare come una pretesa assurdamente speculativa, un tentativo di recuperare nell'arte un'origine impossibile. Ma questo implica un fraintendimento del gesto artistico qui in gioco: le rivendicazioni di primarietà sono in ultima analisi concettuali e non cronologiche. La rivendicazione di un primato, se viene effettuata come un'affermazione riflessiva interna alla pratica artistica e viene realizzata attraverso la pratica stessa, è un modo per immaginare o re-immaginare quest'ultima come appartenente alla grammatica fondamentale della condizione umana, come una maniera o una modalità intrinseca e indelebile dell'incontro dell'uomo con il mondo, senza la quale non saremmo in grado di riconoscere noi stessi. In questo senso, la primarietà è una *rivendicazione estetica* circa il valore dell'arte, una comprensione del suo significato per mezzo di una raffigurazione della sua origine. La primarietà è uno dei modi attraverso cui l'arte modernista avanza affermazioni di verità categoriche, affermazioni vere sul significato e sul valore; il fatto che l'asserzione sia situata *nell'arte*,

e che porti dunque su di sé la macchia squalificante dell'estetica, segna il carattere aporetico e l'afflizione [*grief*] dell'arte stessa.

La mia tesi è ulteriormente complicata dal fatto che mi servirò della concezione adorniana di 'stile tardo' come del meccanismo critico appropriato a dischiudere la logica del tardo modernismo, interpretando cioè lo stile tardo come la modalità che il modernismo assume per spingere verso la tardività stessa. Nella seconda sezione del saggio, le ultime opere in pietra di Isamu Noguchi si riveleranno l'impulso propulsore alla base della Land Art e della Earth Art (l'arte ambientale); nella terza sezione, *Apocalypse* (2011-2015) dell'artista cinese contemporanea Bingyi – un'interpretazione del devastante terremoto e delle inondazioni del Sichuan e delle loro conseguenze – è accostata alle opere più rappresentative di Monet e di Pollock. Queste performance artistiche potrebbero essere viste come gli sforzi che, nel rivendicare la primarietà come il modo attraverso cui le pratiche moderniste diventano tarde, mostrano che la posta in gioco del modernismo – l'impeto soppresso delle arti in generale – riguarda la dipendenza dell'uomo dall'ambiente naturale, sia da un punto di vista pratico, sia come condizione per la creazione di senso. Nell'ultima sezione tenterò di mostrare che le forze endogene che conducono il modernismo alla tardività lo hanno portato verso una forma di autocoscienza politica che converge con forze esogene rispetto alle arti, che effettivamente sgombrano lo spazio sociale in cui le arti sono esistite per gli ultimi quattrocento anni.

II. Scultura tarda

La scultura modernista sembra aver virato bruscamente verso un'astrazione elevata, anche prima che venisse avviato, e meno che mai portato a termine, il processo di interrogazione della figuratività e della rappresentazione scultoree. È come se la preponderanza della sua materialità, il suo essere vincolata alle resistenze del marmo o della pietra o del legno o del bronzo o dell'acciaio, fosse così pressante e auto-evidente da rendere sostanzialmente superfluo il *détour* volto a mettere in dubbio i limiti della figuratività – sebbene le trasformazioni della lunga tradizione della scultura figurativa avviate dagli ultimi Rodin e Degas abbiano contribuito a farle raggiungere una forma modernista di autocomprensione⁷. Si potrebbe elucubrare all'infinito – e la pittura occidentale l'ha fatto – su cosa implichi rassegnarsi alla pittura come applicazione di pigmenti-su-una-tela-piatta dopo il collasso

⁷ La miglior presentazione di questo periodo del modernismo scultoreo rimane quella di Tucker (1974). Gli altri due lavori che forniscono lo schema basilare per la comprensione della scultura moderna sono Krauss (1981) e Potts (2000). Certo, dal momento che il modernismo di Brancusi giunse con tanta rapidità, vi furono ampie opportunità in seguito – nei casi di Matisse, Picasso, Giacometti, Moore ecc. – di esplorare il significato rappresentativo nella scultura. Brancusi ha installato la versione di *Endless Column* di Targu Jiu nel 1937-1938. Il suo posizionamento nella periferia della città può essere interpretato come un modo per circoscriverla perfettamente (un piedistallo naturale, per così dire) o un modo per abbandonarla in un luogo naturale. È difficile comprendere per quale interpretazione propendesse Brancusi. Se la seconda interpretazione fosse corretta, ciò implicherebbe che nel 1938 Brancusi aveva già dischiuso lo schema fondamentale della scultura modernista, che muove dalla rappresentazione figurativa all'oggettività (ossia a opere che si avvicinano a raggiungere lo stato di oggetti tra oggetti), a lavori come elementi di quello che Krauss ha denominato "un campo allargato". Nel rendere conto della rapidità dell'arrivo dell'astrazione nella scultura è necessario riconoscere anche la tardività dell'avvento del modernismo per quest'ultima.

della grandiosa storia della pittura figurativa, ma né questo tipo di interrogativo, né questo modo di rassegnarsi possono far presa quando il materiale da interrogare è la pietra o il marmo. La presenzialità ostinata e la resistenza di questi materiali ricordano, nella modalità del riconoscimento, l'origine rimossa della scultura e non il suo completamento. La serie fotografica 8,807 di Leah Raintree si chiude con una fotografia che ritrae un masso di granito, la cui superficie è stata lievemente scalfita da un martello da muratore che giace rotto lì accanto; il titolo corrisponde al numero di colpi che il braccio e il corpo (troppo umani) hanno dovuto assestare al macigno di granito prima che il martello si rompesse, ossia, prima che si infrangesse la capacità umana di dar forma alla natura, di dominarla; prima che l'essere umano si spezzasse esso stesso di fronte alla potenza e all'autorità della natura. Questa presa di coscienza, il lasciare trasparire 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; e questo è ciò che la serie fotografica di Raintree *Another Land: After Noguchi* evidenzia come l'obiettivo dei lavori più recenti di Noguchi: la realizzazione della sua pratica scultorea⁸. Noguchi, vorrei arrischiare, inaugura la pratica

⁸ Questa sezione include estratti da un saggio-catalogo, "Sculpture as First Art", preparato per una mostra della serie fotografica di Leah Raintree, *Another Land: After Noguchi* (Raintree 2016, pp. 21-28). L'esibizione ha avuto luogo tra l'agosto 2016 e il gennaio 2017 nel Noguchi Museum. Le fotografie di Raintree degli ultimi lavori di Noguchi nel contesto della sua pratica scultorea sono la fonte più diretta delle mie idee su Noguchi. Oltre alle immagini qui incluse, è possibile consultare il sito del Noguchi Museum per ulteriori fotografie delle sue opere scultoree (<http://www.noguchi.org/museum/collection/sculpture>);

della scultura tarda. L'idea di stile tardo è di Adorno; si trattava del tentativo di spiegare i risultati degli ultimi quartetti per archi di Beethoven e dalla *Missa Solennis*. Adorno legge lo stile tardo di Beethoven come una negazione – da parte dello stesso Beethoven – dei traguardi del suo “periodo di mezzo”, ovvero, la negazione critica di quei lavori in cui i valori guida della civiltà borghese erano considerati socialmente operativi e realizzabili, lavori in cui l'armonia estetica era pensata per dimostrare e celebrare l'effettiva riconciliazione di soggetto e oggetto. Lo stile tardo di Beethoven cerca di decostruire, per così dire, le compiacenze e le riconciliazioni armoniche delle sue composizioni più riuscite. Se letti in questo modo, gli ultimi lavori di Beethoven tentano di raggiungere in relazione alla sua stessa opera quello che la ‘nuova musica’ di Schönberg intende raggiungere rispettivamente alla tradizione armonica della musica occidentale. Lo stile tardo di Beethoven è dunque un modernismo prima del modernismo, una pratica modernista annidata nella sua antitesi classica; viceversa, il modernismo musicale è l'innovazione di una pratica musicale che poteva sopportare la negazione critica della tradizione classica sperimentata per la prima volta nello stile tardo di Beethoven, come se Schönberg avesse “fondamentalmente prolungato le irreconciliabilità, le negazioni, le immobilità dell'ultimo Beethoven”⁹. Per Adorno, lo stile tardo e il modernismo sono corollari, l'uno dipendente e condizionato dall'altro.

si veda anche <http://leahraintree.com/gallery/another-land-after-noguchi/> per le altre fotografie della serie *Another Land*.

⁹ Said (2002), p. 200 (trad. mia, *NdT*).

Ecco un'affermazione sintetica dell'idea fondamentale: “[l]a forza della soggettività nelle opere d'arte tarde è il gesto impetuoso con cui essa abbandona le opere d'arte. Essa le fa saltare non per esprimersi, bensì per far cadere senza espressione l'apparenza dell'arte. Lascia indietro macerie delle opere e comunica se stessa, come in modo cifrato, soltanto attraverso i vuoti dai quali prorompe”¹⁰. Una piccola costellazione dei concetti tipici del modernismo di Adorno compare brevemente in questo passaggio: le opere sono *senza espressione, fanno cadere l'apparenza dell'arte*, diventano macerie e *si comunicano come in modo cifrato*. Sono appunto questi i concetti che avranno bisogno di essere elaborati e mobilitati se si vuole che la cifra del tardo modernismo diventi comprensibile e convincente.

Nelle ultime fasi della sua carriera, in *A Sculptor's World* (1968), Noguchi rifletteva su ciò che la scultura era diventata per lui. Dopo aver affermato che la pietra dovrebbe essere trattata “come un medium appena riscoperto” (dal momento che non avevamo realmente compreso cosa significasse lavorare la pietra prima di adesso), Noguchi prosegue sostenendo nel suo linguaggio lapidario, che “[n]el nostro tempo pensiamo di controllare la natura, solo per scoprire che questa alla fine ci sfugge”¹¹.

10 Adorno (2001), pp. 177-178.

11 Noguchi (2004), p. 39 (trad. mia, *NdT*). La prima edizione del testo di Noguchi è stata pubblicata da Harper and Row nel 1968.



Figura 1. Isamu Noguchi, *Mountain Breaking Theater* (1984). Basalto © 2019 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / Artists Rights Society (ARS), New York.

Interpreto questo “alla fine ci sfugge” come il tentativo di Noguchi di riassumere e sintetizzare la sua comprensione della propria versione di stile tardo, e dunque il modo in cui ci chiede di interpretare le sculture dell’ultimo periodo, in cui ampie aree della superficie di pietra non segnate e spoglie sono giustapposte ad aree più limitate, ricche di segni, levigature, solchi e cavità. *Mountain Breaking Theater* (1984) ne è un chiaro esempio. Nelle opere dell’ultimo periodo, il carattere conchiuso e consapevole di sé dell’arte, i suoi sforzi fin troppo umani di produrre un segno [*mark-making*] (scavando, tagliando, intagliando, scartavetrando, rifinando), confinano con l’infinito della natura *tout court*. La contiguità rimpiazza la

figuratività e la connessione, i frammenti rimpiazzano la totalità, il messaggio cifrato si sostituisce al significato enfatico, e una certa idea di fallimento, di impotenza o di dipendenza soppianta quella di affermazione. Si tratta di una concezione insolita e inquietante di un'opera d'arte, ma una concezione in cui avvertiamo nondimeno che il rifiuto di riconoscere questi oggetti *come opere d'arte* implicherebbe non soltanto una forma di negazionismo ma anche una forma di auto-disconoscimento.

Presumibilmente Noguchi aveva sempre avuto in mente qualcosa di simile a questo epilogo, pur non avendo un'idea precisa della forma che avrebbe assunto. In effetti, questi ultimi lavori in cui la natura allo stesso tempo accoglie, anticipa ed eccede (nelle modalità della fuga e del rifiuto) gli atti formativi dell'uomo, richiamano la prima affermazione di Noguchi del 1926 su quello che sperava sarebbe diventato l'orizzonte della sua pratica scultorea: “[d] esidero vedere la natura attraverso gli occhi della natura stessa, e ignorare l'uomo come oggetto di speciale venerazione”¹²; una venerazione che ha quasi completamente informato a priori la scultura occidentale. L'affermazione di Noguchi è prematura e sconcertante: come potrebbe l'arte identificarsi con una visione della natura attraverso gli occhi della natura stessa e rimanere al contempo arte? Il plasmare la natura in accordo con un'idea soggettiva non è forse il requisito minimo perché qualcosa possa definirsi arte? E perché pensare, alla luce della storia della scultura moderna, che l'interesse principale di

¹² *Ibidem*, p. 16.

quest'ultima sia quello di soppiantare "l'uomo come oggetto di speciale venerazione"? Perché la prospettiva stessa della natura, una natura priva della centralità dell'uomo, dovrebbe essere l'obiettivo della *scultura* moderna? Nessun elemento della scultura a lui nota – le opere di Brancusi sono il punto di riferimento – poteva anche solo cominciare a suggerire un'idea simile. È evidente come Noguchi sia qui, intuitivamente, sulle tracce del decentramento della soggettività e del superamento dell'umanesimo ingenuo; ed è altrettanto evidente che egli aveva considerato fin dall'inizio la scultura come la sede adeguata di tali negazioni critiche, il luogo nell'arte in cui l'uomo come oggetto di speciale venerazione *esigeva* di essere soppiantato.

L'anno successivo, mentre tentava di padroneggiare l'arte della scultura nello studio di Brancusi a Parigi, il giovane Noguchi scopriva di non essere all'altezza dei suoi pensieri precoci. In questo frangente Brancusi aveva già orientato con decisione le proprie sculture verso l'astrazione, con le piramidi tronche impilate di *Endless Column* (1918), la misteriosa e opaca forma ovale di *The Beginning of the World* (1920), e la squisita eleganza di *Bird in Space* (1919) come riepilogo dell'idea della bellezza occidentale che sfida la gravità. Il giovane Noguchi aveva realizzato, anche se inconsciamente, che avrebbe dovuto padroneggiare la propria arte prima di poterla lasciare alle spalle; o, in altre parole, che il magnifico dialogo di Brancusi *con* la natura, con i materiali che scolpiva, assieme alla nitidezza snellente del suo processo creativo, non era ciò che

Noguchi aveva in mente con l'idea di concepire la natura senza privilegiare la misura, le proporzioni e la "bellezza ideale" dell'essere umano; Brancusi non ebbe mai intenzione di eliminare la misura umana¹³. Tuttavia, Noguchi riconobbe che con Brancusi la scultura moderna aveva raggiunto un certo spartiacque, e l'esempio di Brancusi continuò a esercitare un'influenza su ciò che Noguchi intuiva sarebbe potuta diventare la scultura moderna.

Dopo varie sperimentazioni – e dopo aver già superato [la produzione di] singoli oggetti scultorei alla volta della progettazione di giardini, piazze, memoriali, parchi giochi e opere architettoniche – le sculture a incastro di lastre di marmo e ardesia degli anni quaranta possono comunque essere considerate i risultati esemplari della fase intermedia di Noguchi. *Kouros* del 1945 sintetizza bene questa idea. I *Kouroi* erano gigantesche sculture autonome greche del periodo arcaico, raffiguranti giovani uomini nudi. Nel costruire un'opera provocatoriamente modernista che oscilla tra astrazione e figuratività e rimanda alle radici della scultura occidentale, Noguchi intendeva senza dubbio affermare la persistenza della tradizione del significato scultoreo, e quindi del significato umano contrapposto alla devastazione e alla distruttività della guerra. La scultura continua ereditando e sostenendo il suo passato; perciò la pratica della scultura è sempre una formazione storicamente specifica di una pratica che si è protratta

13 Certo, l'infinitesza implicita in *Endless Column* si qualifica o intende commentare la scala umana, ma la misura senza denunciarla. Potremmo forse dire che in Brancusi l'infinito matematico produce innalzamento, è un'opera di elevazione? Per l'uomo come "ideale del bello" si veda Kant (2012), pp. 223-235.

storicamente, in cui convergono storia e urgenza sociale. Noguchi era acutamente consapevole del fatto che la perdita di funzione sociale dell'arte *rappresentava* il suo dilemma sociale contemporaneo, l'urgenza interna alla pratica stessa che l'arte avanzata del tempo avrebbe dovuto affrontare.

Alta quasi tre metri, *Kouros* è composta da lastre biomorfe di marmo rosa a incastro. La piattezza di ciascuna lastra è un'ammissione di frontalità, ossia del fatto che ogni spettatore si trova necessariamente di fronte a una facciata, e dunque un riconoscimento del carattere sempre prospettico della visione, per cui ogni veduta di un oggetto è sempre la veduta di una facciata con il retro e i lati invisibili. La superficie piatta delle lastre ricorda la rappresentazione bidimensionale della profondità nella pittura prospettica; insistendo su questa piattezza priva di illusione, impedendo la proiezione di una dimensione assente, *Kouros* intende superare la pittura, debellare la sua modalità di raggiungere un significato per se stessa. Edificando o costruendo le tre dimensioni dell'oggetto a partire dall'interconnessione di elementi distinti, ciascuno di essi piatto e quindi "frontale", Noguchi non intende animare lo spazio dal punto di vista ottico o percettivo, ma piuttosto indurre animazione fisica nello spettatore che si muove nello spazio. L'insistenza bizzarra sulla frontalità della scultura, la piattezza scultorea che non coincide con una liberazione, abbatte l'autosufficienza della percezione, rispingendola in una realizzazione fisica e motoria. Il tempo del movimento, la sua durata, rende la spazialità temporale, la spazialità stessa un diveni-

re, una durata di significato. Ma dal momento che la frontalità non viene mai rimossa, e poiché le lastre piatte rimangono piatte, l'inezienza di quest'opera – che pure è qui di fronte ai nostri occhi – non viene mai raggiunta: continua a essere suggerita, implicata, adombrata e invocata, ma è sempre rifiutata, né data né possibile.



Figura 2. Isamu Noguchi, *Kouros* (1944-1945). Marmo rosa della Georgia © 2019 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / Artists Rights Society (ARS), New York.

Eppure, se questo corpo non è mai intero o completo, allora forse nessun corpo è mai (percettivamente) intero o completo, autonomo e autosufficiente. Allo stesso modo, se l'altezza di *Kouros* intende fornire una risonanza simbolica della verticalità (*uprightness*) dell'uomo, la verticalità non come un fatto ma come risultato e significato, quel risultato è limitato dal carattere visibilmente costruito dell'opera: a sostenere il pezzo in verticale e a conferire unità è soltanto l'incastro di una lastra con l'altra in ogni parte. Dunque, nonostante sia fatta di marmo, *Kouros* appare fragile, temporanea e impermanente: potrebbe essere abbattuta con un tocco, le sue singole parti frantumate e sparpagliate, come ossa che acciottolano a terra. Se la scultura in marmo è sinonimo di un significato immemore e della persistenza della bellezza, questa scultura, insiste Noguchi, possiede al massimo, "una bellezza fragile", come "i fiori di ciliegio, la cui perfezione può essere soltanto transitoria"¹⁴.

A partire da *Strange Bird (To the Sunflower) (Unknown Bird)* (1945), fino a *Remembrance* (1944), *The Gunas* (1946) e oltre, le sculture di lastre di marmo si uniscono a offrire una potente performance di scultura modernista. I gesti costitutivi del modernismo sono dappertutto chiaramente in mostra: la congiunzione del processo e del prodotto; l'esposizione esplicita del processo e della tecnica; l'annullamento dell'apparenza di necessità e l'insistenza sulla contingenza; l'accettazione della finitezza e della vulnerabilità; un processo di dissoluzione attraverso

¹⁴ Noguchi (2004), p. 28 (trad. mia, NdT).

cui le parti dell'intero mantengono un'integrità di contro all'intero di cui sono parti; dunque una disamina dell'idea di integrità, totalità, completezza, conclusività. Detto questo, ci sono pochi dubbi che Noguchi concepisse queste opere come performance *all'interno* della grande tradizione della scultura; non un modo per terminarla, dunque, ma un modo per forzarla a continuare. Per quanto incompleto o eternamente non-completabile, *Kouros* – come ogni altro lavoro di questa serie – è interamente fabbricato, disegnato, inciso e progettato. Questa complessa opera d'arte non potrebbe letteralmente sostenersi a meno di non essere completamente costruita. In quest'ottica, l'uomo creatore, l'uomo artista, rimane centrale e degno di venerazione. Ciò è vero al punto che in questo caso è impossibile non percepire l'opera attraverso la figurazione piuttosto che l'astrazione; anche se il marmo qui non raggiunge l'illusione classica della pelle, la struttura possiede il carattere di uno scheletro barocco ma pur sempre umano, le ossa dello scheletro come ciò che dà all'uomo la sua presenza o, se si considerano le forme biomorfiche, una costruzione della muscolatura; è l'idea di nudità che assume qui una presentazione più inquietante ma non per questo meno bella.

Ciò che accompagna questa celebrazione della creatività umana – nonostante e addirittura in accordo con il riconoscimento della finitezza – è il far proprio di queste opere dell'*ideale etico ed estetico* occidentale del “trionfo sulla gravità”¹⁵. La forma estetica nell'occidente non è altro che il trionfo sulla gravità,

¹⁵ *Ibidem*, p. 40.

un modo per raggiungere una vittoria sulla materia come formula della trascendenza umana rispetto alla natura. Schiller è l'esponente più sofisticato di questa concezione. Tutti gli oggetti dotati di confini hanno una forma. Quello che chiamiamo l'"eccesso" della forma è la qualità *oggettiva* che coincide con il bello. L'eccesso di forma di un oggetto è il manifestarsi della sua forma in un modo che "non costringe l'intelletto riflettente alla ricerca di un fondamento"¹⁶; l'integralità formale dell'oggetto è così completa e la forma satura così pienamente la materia che non si ha motivo o ragione di ricercare la causa esterna dell'oggetto, il motivo per cui un oggetto è "così" e non altrimenti, o il chiedersi "da dove?". Viceversa, ogni qualvolta si dà una ragione per interrogarsi su una causa esterna, sul perché un oggetto si trova in un certo stato piuttosto che in un altro, allora c'è gravità. L'eccesso di forma è quella modalità di manifestazione di un oggetto per cui esso sembra spiegare se stesso, apparire in un certo modo auto-formato e perciò auto-contenuto, come formato dall'interno e perciò auto-determinato e, in questo senso, persino "libero". Un uccello che si libra in volo è il paradigma di Schiller¹⁷. Quindi una forma è bella nel suo apparire se "è una forma che *non esige nessuna spiegazione* o anche una forma tale che si spiega senza concetto"¹⁸. Schiller utilizza questo criterio nello spiegare tanto i nostri giudizi sulla natura vivente quanto quelli sulle opere d'arte.

16 Schiller (2002), p. 261.

17 [*Ibidem*, p. 274].

18 *Ibidem*, p. 261.

Kouros certamente respinge l'illusione di autosufficienza: è troppo artefatto, troppo evidentemente costruito, per quell'illusione di bellezza. Il modello persistente della ribellione alla gravità è qua letteralmente coordinato con un riconoscimento ancora più evidente della sfida della gravità. Ciò nonostante, il trionfo sulla gravità è inequivocabile e il risultato, ancora una volta, una bellezza fragile. È precisamente in corrispondenza di questa giuntura estetica della sua carriera che l'infanzia di Noguchi in Giappone, e il continuo confronto con le tradizioni estetiche giapponesi, si inserisce esplicitamente nella sua concezione della scultura: “[i]n Giappone le rocce in un giardino sono collocate in modo da suggerire una protuberanza della sottostante massa primordiale. Ogni roccia guadagna un peso enorme, e questo è il motivo per cui l'intero giardino potrebbe essere identificato con una scultura le cui radici si congiungono molto più in profondità. Raggiungiamo una consapevolezza di questo 'mondo fluttuante' attraverso la cognizione della sola massa invisibile”¹⁹.

19 Noguchi (2004), p. 40 (trad. mia, *NdT*).



Figura 3. Isamu Noguchi, *The Big Bang (Tao-Tieh)* (1978). Granito © 2019 The Isamu Noguchi Foundation and Garden Museum, New York / Artists Rights Society (ARS), New York.

Quasi per tutta l'estensione della sua carriera, la metafora del giardino come la scultura degli spazi è stata una risorsa e un'idea scultorea per Noguchi²⁰; nondimeno, a partire da un certo momento e sicuramente dagli anni sessanta, il contrasto tra le opere scultoree autonome, da un lato, e il modello del giardino giapponese, dall'altro, permeò la concezione di Noguchi circa la natura di un oggetto scultoreo autonomo, richiedendo una ricostruzione delle prime alla luce del secondo. Senza dubbio, è stata la saturazione di Noguchi in un'estetica alternativa, non-oc-

²⁰ Per un'esposizione attenta di questo aspetto della pratica scultorea di Noguchi si veda Altshuler (1994), capitolo 4.

cidentale, a permettergli di trovare una strada per la dislocazione del soggetto, il riconoscimento della gravità, la considerazione della pietra come emblema della datità della natura e della sua autorità ultima sull'umano, e quindi la resa del bello. Il fatto che forse solo un allievo di Brancusi avrebbe potuto assorbire e riprendere la lezione giapponese in questo modo è indice della contingenza che caratterizza ogni avanzamento artistico.

Il sottrarsi della natura al controllo e alla formatività dell'uomo, la natura come condizione della vita umana e la pietra come metafora ricorrente di quella condizione, è ciò che gli ultimi lavori di Noguchi tentano di mostrare. Forse l'affermazione più diretta e audace di questo aspetto è *Big Bang (Tao-Tieh)* (1978). Un pezzo di granito largo e spesso, più o meno circolare, è adagiato sulle pietre sottostanti. Certamente parlare di "pezzo" di granito fa sorgere un dubbio, dal momento che di fatto si tratta di cinque pezzi di granito che si presentano come i frammenti o le parti costituenti di un presunto intero originario. Nell'osservarlo, non abbiamo alcun modo per determinare direttamente se il granito è precipitato da una qualche altezza indefinita frantumandosi in cinque pezzi o se è stato fratturato in queste componenti dall'arte dello scultore. Il titolo fornisce un suggerimento: Noguchi si serve dell'idea dell'origine dell'universo come metafora per l'origine del significato umano; il significato comincia, o la possibilità di significato comincia, nel momento in cui si verifica una rottura che è riconosciuta come rottura, o, il che è lo stesso, nel momento in cui viene tracciato

un segno su una superficie indifferente; un'accidentalità può rappresentare l'origine del significato; il caso può essere l'inizio del senso. Il significato comincia ad apparire con il colpo di martello e scalpello, con il frantumarsi della pietra. (Noguchi ha detto di quest'opera: "mi è stata concessa la grazia di assistere a momenti in cui la creazione è stata palpabilmente evocata dalla distruzione di fronte ai miei occhi attoniti". L'intreccio di creazione e distruzione rimane irrisolto nella sua affermazione, ed è pensato per essere tale). Eppure, questo non è esattamente ciò che vuole Noguchi o, almeno, è solo parte di ciò che vuole. Il rimanente appare attraverso la fotografia di Raintree: nel ritrarre un solo frammento di quest'opera frammentaria e collocarlo nello spazio esterno, la produzione di segni [*mark-making*] (quasi) scompare per emancipare la scala della cosa dalla scala dell'umano; la dimensione e la scala della pietra raffigurata rimangono enfaticamente indeterminate, a un tempo nascoste e direttamente sotto i nostri occhi. Raintree utilizza la metafora giocosa di Noguchi e la piega in senso letterario: un frammento originario della natura originaria rimbalza nello spazio.

Vorrei insistere ancora un momento sulla rielaborazione fotografica che Raintree offre dell'opera di Noguchi, dal momento che ciò che cattura – o almeno questo è quanto vorrei suggerire – sono i tratti di quelle sculture che coincidono con il dislocamento della soggettività o, il che è lo stesso, con il riconoscimento dell'autorità della natura, della nostra dipendenza dalla natura anche per quelle formazioni di senso che hanno un'origine manifestamente uma-

na. Ogni fotografia della serie segue l'organizzazione strutturale di *Big Bang*: l'opera è collocata contro uno sfondo nero e una combinazione di illuminazione e angolo della camera viene utilizzata per stagliare in primo piano una porzione non immediatamente riconoscibile dell'opera, mentre il resto recede o scompare nell'oscurità. Il risultato è in ogni caso quello di far apparire il frammento fotografato come se stesse sfrecciando o volteggiando nello spazio, o come se si trattasse di un aspetto del paesaggio lunare o di un pianeta visto in lontananza. La fotografia, così come praticata qui, induce a considerare il ruolo della luce nella creazione del significato.



Figura 4. Leah Raintree, *Another Land: The Big Bang (Tao-Tieh)* (2016), 24 x 36 pollici © 2019 Leah Raintree.

La luce materializza, il gettare nell'oscurità dematerializza. Raintree si serve della luce sia come di un

mezzo scultoreo – scolpire *nella* luce – sia come di uno strumento a tratti violento della sua arte che le permette di dividere e frantumare le opere di Noguchi, strappandole alla terra per gettarle nello spazio ignoto.

Il lavoro di frammentazione di Raintree trasfigura dunque ogni opera scultorea completa – opere scultoree complete il cui significato è la frammentarietà, il loro non essere opere complete – in un frammento che diviene integro nella sua apparizione fotografica: un'immagine completa della frammentarietà. Opere d'arte considerate alla stregua di frammenti di un intero che è sempre sconosciuto e inconoscibile in se stesso; frammenti artistici che valgono come riconoscimento dell'intero da cui sono strappati: questi pensieri sono riconoscibili come appartenenti alle vette dell'alto-modernismo – il tardo modernismo, quel modernismo che non è più un progetto ma uno stato. Raintree declina l'idea della frammentarietà, enfatizzandola: tutti i frammenti sono frammenti della terra rocciosa, e ciò fa delle contemporanee Earth Art, Land Art o scultura ambientalista – comunque si voglia nominare la svolta artistica verso l'autorità soverchiante della natura – l'orizzonte di intelligibilità *tanto* della propria *quanto* dell'arte di Noguchi, e, per inferenza, il compimento del modernismo stesso.



Figura 5. Maya Lin, *Storm King Wavefield* (2007–2008). Terra ed erba, 22297 m² © 2019 Maya Lin Studio, courtesy Pace Gallery. © 2018 Storm King Art Center, Mountainville, New York.

Per riassumere brevemente questa idea: ciò che emerge, *pace* Greenberg e Michael Fried, è che la specificità del medium modernista non riguardava tanto la scoperta dell'essenza delle pratiche artistiche, sebbene il fatto che le arti fossero ricacciate all'interno dei propri media abbia certo potuto suscitare l'impressione che questo garantisse l'opportunità di rivelare la pittoricità o la letterarietà in quanto tali; piuttosto, e implicitamente sin dal principio, la specificità del medium riguardava il riconoscimento nascente che la sensorialità e la materialità dell'arte erano sempre dei sostituti per l'autorità assente, occlusa e repressa della natura materiale, delle poten-

zialità di significato specifiche del medium, e quindi della materialità come una condizione necessaria di senso e dei media materiali quali potenzialità della pienezza di senso in generale. Perciò, fin dall'inizio, a partire da, diciamo, *La signora con i ventagli* (*Il ritratto di Nina de Callias*) di Manet, con la sua piattezza, la sua pennellata delicata, le macchie e i campi cromatici, i suoi modi bruschi di porre la tinta sulla tela, il modernismo stava già avviandosi, per così dire, verso il monumentale *Storm King Wavefield* di Maya Lin, un'opera costituita da sette file parallele di montagnole di terra ricoperte di erba che raggiungono un'altezza di quattro metri e mezzo. *Storm King Wavefield* si colloca a metà strada tra scultura e giardino, natura e cultura, terra e mare, movimento e quiete, oggetto visuale e circondario ambientale, tra fatto e metafora. Per Lin, che cita Noguchi come influenza maggiore, questo è il destino dell'astrazione modernista²¹.

Credo che Noguchi, precisamente in ragione della sua eleganza brancusiana e del suo allontanamento da quest'ultima, sia il collegamento principale tra l'alto modernismo e la Earth Art, che è appunto il modo in cui interpreto l'intento della serie *After Noguchi* di Leah Raintree. Quasi sin dai suoi esordi, la Earth Art ha individuato in Noguchi uno dei suoi precursori, con il suo design del 1941 per *Contoured Playground* di New York come prova primaria. Il movimento della Earth Art si considerava come la sconfessione definitiva della preziosità formale e introversa della pittura modernista (specialmente).

21 Lin, Brensin, Fox, Goldberger, McPhee (2015).

Secondo la mia interpretazione, lo stile tardo di Noguchi rende palese perfino a lui stesso ciò che era già implicito nelle sue opere alto-moderniste: la resa dell'arte di fronte al suo medium definitorio diviene il gesto operativo che ne segna a un tempo l'inizio e la fine. Leggere il legame delle ultime opere nei confronti della specificità del medium come un riconoscimento materialista dell'autorità della natura è anche il pensiero guida di Raintree, che estende l'idea dell'arte come superamento dell'arte in nome della terra e della pietra, dalle ultime opere – dove la reverenza di Noguchi per la pietra al suo stato naturale è palpabile – ai suoi pezzi modernisti più classici. Ma se si accetta questa linea di pensiero, allora, ricondursi al caso limite degli ultimi lavori non implica arrendevolezza o disperazione – sebbene arrendevolezza e disperazione siano funzionali a questo momento – ma imbattersi forzato in quella che sin dall'inizio è stata la fondamentale posta in gioco della pratica: il motivo per cui la scultura ha rivestito come tale un significato per la vita umana a prescindere dal ristretto significato sociale connesso a sculture particolari. Scolpiamo perché dobbiamo; e dobbiamo perché la produzione di segni coincide con l'origine del significato, l'origine del confronto tra natura e cultura, e, dunque, l'origine dell'umano.

Noguchi afferma: “Tutto era scultura. Consideravo scultura ogni materiale, ogni idea nata senza impedimenti nello spazio. Ho lavorato con il legname che si deposita sulla costa, con ossa, carta, corde, vestiti, conchiglie, fil di ferro, legno e plastica”²². La

²² Noguchi (2004), p. 26 (trad. mia, *NdT*).

scultura è l'arte prima per Noguchi: la produzione di segni è l'atto originario di congiunzione di natura e cultura, della cultura che colloca se stessa in un mondo naturale in nome della natura di cui è parte.

III. Pittura tarda

Un caso più difficile e certamente equivoco è quello di *Apocalypse* (2011-2015), la notevole opera di Bingyi²³. Nell'imbattersi per la prima volta in questo immenso lavoro, che copre tre pareti e si estende per quasi 26 metri, si rimane incerti sulla natura di ciò che si sta osservando, anche se l'impressione complessiva rimanda a un paesaggio montuoso della dinastia Song. Da vicino si comprende però che non si tratta affatto di questo, sebbene permanga l'eco storica del paesaggio Song. Un acquerello su seta composto nell'arco di quattro anni, il dipinto ricorda l'esperienza di Bingyi dei siti del terremoto e dell'inondazione del Sichuan del 2008, che ha ucciso tra le settanta e le novantamila persone, lasciandone milioni senza casa. Una distruzione e una perdita di vita di cos' ampia portata sono un materiale maturo per un'arte politicamente impegnata. Forse sorprendentemente, Bingyi rifiuta questo tipo di approccio. Il suo sforzo è piuttosto volto a convertire lentamente e insistentemente quello che si considera un disastro

²³ Vista nel giugno 2016 nell'Istanbul Modern Museum: <http://www.inkstudio.com.cn/press/27/>. Sul sito, le scene più significative del dipinto sono accompagnate da una poesia di Bingyi, da cui trarrò le mie citazioni.

umano in un episodio di storia naturale. Se il terremoto di Lisbona ha convinto Voltaire della vacuità della teodicea di Leibniz, Bingyi si serve del terremoto del Sichuan per sovvertire quella forma di unanimismo che asserisce che “l'uomo è misura”. Anche Bingyi, in ultima istanza, è interessata al pensiero di guardare alla natura dal punto di vista della natura. Bingyi fornisce un'interpretazione organica e dinamica dell'autorità della natura data, di cui le pietre di Noguchi sono metafore immobili. Un movimento implacabile di distruzione naturale e creazione senza fine, la natura come un insieme di processi casuali ed eterni di distruzione e creazione in cui le vite umane possono essere dissolte altrettanto facilmente della nebbia del mattino. Si tratta di una performance al tempo stesso agghiacciante e affascinante.

Nella sua presentazione, Bingyi considera il dipinto come composto da otto scene primarie: (1) il terremoto che squarcia la terra; (2) il terremoto che, se pienamente realizzato, ha la forza di congelare la realtà esistente e trasformarla in pietra; (3) le anime dei morti vagano sotto le macerie del terremoto, ossia, le macerie sono la presentazione della vita perduta; (4) una scena che Bingyi descrive con le seguenti parole: “tutto il legno è cresciuto nella stessa foresta nodosa”; (5) mille montagne sott'acqua; (6) legno che si deposita sulla riva, ossia, i resti di legno della cultura e della natura; (7) una tomba per le masse, un singolo pozzo in cui sono sepolte decine di migliaia di persone; (8) la natura che reclama i siti delle case esplose, convertendole in giardini.



Figura 6. Bingyi, *Apocalypse* (2011–2015). Acquerello su seta, 2600 x 90 cm © 2019 Bingyi. Courtesy of Ink Studio.

Per cominciare dall'ovvio, attraverso tutta *Apocalypse* ci imbattiamo in momenti di densa figurazione in cui facce, fantasmi, alberi, legni alla deriva, fiori, montagne ed edifici sono resi talvolta con estrema precisione, in altri casi appena suggeriti. In alcune aree del dipinto la pennellata di Bingyi non può non apparire profondamente espressiva. Ma è appunto l'espressività della sua pennellata a costituire un enigma. Attraverso il dipinto, fasce di lavatura vaste e indeterminate intendono evocare mimeticamente l'autorità dell'oggetto dipinto: la natura brutta come una forza la cui attualità è il suo processo di creazione e distruzione, a un tempo indifferente e magnifico. Con un gesto tipicamente modernista, Bingyi si richiama alla tradizione del sublime dinamico con l'intento di rimpiazzare il lungo contrasto tra gravità e anti-gravità dell'arte occidentale con una rappresentazione della natura vivente come forza inumana. Attraverso la sua gestione meticolosa, l'acquerello stesso coincide con il processo di un indifferente fare

e disfare, al punto che l'espressività urgente del dipinto giunge di fatto a invocare la non-espressività della natura. Bingyi si serve dell'espressività pittorica per superare l'espressività, per lasciar emergere l'assenza di espressività della natura.

Dopo aver scritto queste parole mi sono imbattuto nella seguente affermazione di Bingyi:

Originariamente, gli uomini comprendevano il mondo attraverso la pittura. La pittura permetteva di stabilire una relazione mistica con il mondo, una relazione che solitamente indichiamo con il termine di 'concentrazione'. Infatti, a prescindere da ciò che decidiamo di chiamare pittura, si tratta sempre di una forza naturale. Quando siamo in possesso di questa forza, abbiamo bisogno unicamente di un pennello e di un pezzo di carta o di un'altra superficie. Sotto il pennello tutto prenderà forma e guadagnerà emozione e vitalità. Questa è la nostra comprensione primeva dell'astrazione.
[...]

Per me, il dipinto è un'inondazione e una bestia selvaggia²⁴.

²⁴ Bingyi, "Painting is a Flood and a Wild Beast", inkstudio.com.cn/press/17/
(trad. mia, *NDT*).



Figura 7. Bingyi, *Apocalypse* (2011–2015). Dettaglio © 2019 Bingyi. Courtesy of Ink Studio.

Se si ignorano le osservazioni sulla “relazione mistica”, l’idea della pittura come forza naturale è urgente, anche se mal indirizzata nella sua formulazione: Bingyi inverte l’effetto con la causa; la sua trasformazione del dipinto in una forza naturale è un risultato tecnico, la sua incursione nello stile tardo, e non un fatto naturale riguardo la pittura. Ma questo risultato, e questo è il punto fondamentale per Bingyi, svela qualcosa del significato della pittura in quanto tale, la sua primarietà, attraverso cui giungiamo a comprendere che le forze umane sono in ultima analisi articolazioni, espressioni o realizzazioni di una forza naturale. La tecnica pittorica – non importa quanto sia tecnica e storica in se stessa – non può mai tralasciare il suo essere un’espressione della forza della responsività mimetica all’oggetto; la pittura designa l’“affinità” del significato umano e dell’oggetto naturale. Questo rapporto non è mai ovvio e, ciò nonostante, è tipico del modernismo inventare procedure che garantiscano l’espressione dello strato mimetico del significato, quello strato in cui è possibile rinvenire un’affinità tra natura qualitativa

e significato umano²⁵. La pratica pittorica di Bingyi – e credo che questo sia il suo gesto procedurale fondativo – implica allo stesso tempo la combinazione della densità del dettaglio (una terribile piccolezza), con, all’opposto, una misura straordinaria, una vastità non sondabile attraverso le ordinarie facoltà della percezione. Contro lo stile dell’astrazione pura, Bingyi può permettersi la rottura introdotta dalla figurazione. Perciò, la continua giustapposizione dell’incredibilmente piccolo e dell’impossibilmente ampio, assieme a quel tanto di figuratività e narrazione che bastano ad ancorare il movimento turbolento del dipinto, permettono a *Apocalypse* di assumere l’apparenza di una forza naturale, non la visione espressiva di un soggetto ma quello sforzo della pittura di tramutarsi in una versione di ciò che raffigura: la forza della natura, *natura naturans*, natura naturante; dunque, la pittura coincide con una delle modalità attraverso cui la natura si fa natura. Lo svolgimento successivo di momenti di piccolezza è anche, indifferentemente, lo svolgimento di momenti di orrore e vita germinale; il punto è oscillare indifferentemente da uno all’altro di questi poli. Dovremmo forse dire che Bingyi intende recuperare la *natura naturans* dalla reificazione della *natura naturata*, che l’evento della sua pittura è un ridisegnare quella distinzione?

Affinché le opere d’arte non coincidano soltanto con un’immagine della natura ma diventino un microcosmo di quest’ultima è necessario allentare il controllo sull’intero nell’interesse delle par-

25 Per una spiegazione più dettagliata di questa affermazione come chiave dell’estetica adorniana si veda il mio Bernstein (2014), pp. 1069-1094.

ti; lasciare che densi frammenti di pittura vortichino per se stessi; accettare come ultimo lo scambio rozzo tra una materia ottusa (acquerello su seta) e un movimento che anima. *Apocalypse* è 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. Potremmo dire che *Apocalypse* non è un *oggetto* di esperienza ma una *condizione* di esperienza? Che il suo coniugare dettaglio ed estensione la rende esplicitamente incommensurabile con la soggettività individuale, in un ritorno della cultura alla natura che cercava di reprimere? In questa incommensurabilità, il decentramento del soggetto che è il tema principale del dipinto è realizzato persino più radicalmente nella sua forma.

Piuttosto che considerare *Apocalypse* la decostruzione di un paesaggio della dinastia Song, non potremmo considerarla l'erede tardo delle *Ninfee* di Monet, e soprattutto della serie di otto pannelli di cento metri di lunghezza che copre due stanze nel museo dell'Orangerie, da un lato, e di *Autumn Rhythm: Number 30* (1950) di Pollock, dall'altro? Nel rapportare Bingyi agli ultimi Pollock e Monet – il paragone mi sembra inevitabile –, ciò che mi interessa è rendere più chiari i risultati raggiunti dall'artista e, più puntualmente, giustificare la mia impressione che Bingyi abiti uno stile tardo in cui questi due modelli valgono come i risultati assodati da cui prendere

le distanze. La pittura dell'ultimo Monet tentava di trovare attraverso l'uso di una "struttura cromatica «sinfonica»"²⁶ – per prendere in prestito un'espressione di Clement Greenberg – un modo di creare immagini che potesse essere tutto primo piano, sostenendo tuttavia al tempo stesso l'immaginazione di un mondo tridimensionale in cui alberi e nuvole potessero gettare le proprie ombre sulla superficie scura dello stagno. Per Monet, catturare la *superficie* piatta dello stagno significa catturare la tela come superficie priva di profondità che ciò nonostante si colloca in un mondo tridimensionale. Data tutta la sua radicalità – la sua comprensività e l'intreccio rischioso di figurazione e astrazione – non dovremmo dire che l'ambiente di Monet è costruito in vista del soggetto che percepisce, una forma di graziosità pittorica che intende suggerire che un panorama culturale abbia la stessa immensità e datità di un ambiente naturale; un oggetto la cui percezione implica tanto uno stato d'animo quanto un'osservazione? A partire da ciò potremmo dire che Monet sta smantellando la divisione tra natura e cultura dal lato della cultura, in modo che si manifesti la capacità di quest'ultima di abbracciare la natura. In Monet, l'autosufficienza della natura non è mai esperita come fredda indifferenza, come *natura naturans*, ma sempre come natura amichevole, natura come casa, natura come tutta la cultura di cui potremmo aver bisogno.

In una conversazione su *Apocalypse*, Bingyi osserva che "la posizione umana che amiamo assumere non solo è opinabile, ma non è nemmeno il centro

²⁶ Greenberg (1991), p. 49.

del mondo”²⁷. La sua pratica, in cui le prospettive del macroscopico e del microscopico sono al tempo stesso interdipendenti e incommensurabili dal punto di vista percettivo, serve come ricapitolazione formale del decentramento tematico o allegorico dell’umano messo a tema nei suoi dipinti: in seguito all’esplosione; dopo il terrore e il girovagare dei fantasmi; dopo la tomba per le masse che contiene migliaia di morti e che si trasforma in un gigantesco fiore, o forse due fiori; dopo che le mura delle rovine architettoniche sono state invase dalla natura, con i fiori che crescono nelle e attraverso le pareti, la natura che disintegra la cultura fino a che non rimane che la prima²⁸.

In “Pollock’s Smallness”, T.J. Clark analizza i mezzi dei risultati di Pollock in termini analoghi a quelli di cui mi sono servito per spiegare l’opera di Bingyi. Per citare un campione riassuntivo:

[L]’astrazione per Pollock era un tipo di letteralità, un ritorno al mondo – o potrebbe esserlo potenzialmente, se i dipinti potessero essere abbastanza grandi o abbastanza piccoli. [...] Ma credo che la speranza fosse quella per cui i due termini opposti – il cosmologicamente vasto e il criticamente, atomicamente compresso – si sarebbero confermati l’uno con l’altro nella loro letteralità, cancellando lo spazio intermedio tra loro, lo spazio della virtualità e della pura

27 [3https://vimeo.com/151905871](https://vimeo.com/151905871) (trad. mia, *NdT*).

28 *Ibidem*. Nel sito di *Apocalypse* le immagini del dipinto sono accompagnate da un poema di Bingyi che ripropone la narrazione in termini leggermente variati. La narrativa, certamente, è una delle modalità che permettono di tenere assieme le parti di un’opera: una storia visuale. Ma la narrativa stessa intende essere una storia naturale in cui, in definitiva, la natura respinge lo sforzo vano di “progettarne” il corso.

scala. In altre parole, si trattava di annullare lo spazio in cui larga parte della pittura aveva operato per la maggior parte del tempo [...]. L'arte di Pollock mira costantemente a una scala radicale, incommensurabile, veramente estatica – un'estensione infinita o un'intensione, un'irragionevole profondità o complessità, un'*assoluta* elevazione. È nietzscheano [...].

La vastità in Pollock è composta a partire da un'ostinata, insuperabile piccolezza.²⁹

E, in mezzo a tutto questo, una citazione di Pollock che risponde a un critico che aveva lamentato che i suoi dipinti non sembravano avere inizio o fine – un pensiero che Pollock considerava un complimento: “[c]iò che mi interessa sono i ritmi della natura [...] il modo in cui si muove l'oceano [...] l'Oceano è ciò che l'espansione dell'occidente ha rappresentato per me”³⁰. In questo senso, il titolo “Autumn Rhythm” è una metonimia per l'intero progetto.

Utilizzando un'analogia procedura di piccolezza e grandezza incommensurabili, Pollock e Bingyi giungono a risultati simili ma al tempo stesso distinti. Pollock intende superare la pittura dall'interno della pittura, ma può farlo solo per mezzo della somiglianza; la pittura rimane per Pollock una metafora della realtà; il superamento della virtualità e il raggiungimento di un tipo di oggettività è un risultato interamente pittorico, uno dei modi in cui scopriamo che la pittura può essere per noi senza illusione, o, in ogni caso, un'illusorietà che sussiste senza

²⁹ Clark (1999), pp. 18, 21, 23 (trad. mia, *NdT*).

³⁰ *Ibidem*, p. 21.

inganno. Se questo tipo di metaforicità non è assente dai dipinti di Bingyi, non è questo il suo interesse primario. Bingyi intende *raggiungere la pittura stessa* per recuperarne la primarietà in quanto parte della natura. Il suo materialismo, si potrebbe dire, è più nietzscheano (più spinozista, più marxista) di quello di Pollock. Bingyi può affidarsi a momenti di figurazione, confidare nell'allegorizzazione in modalità non disponibili a Pollock, dal momento che la pittura per lei – compresa la sua responsività mimetica all'alterità – deve essere interpretata in ultima analisi come *un'altra* forza della natura.

Sebbene anticipata da Monet, da un lato, e da un certo tratto di espressionismo astratto, dall'altro, connettendo il decentramento del soggetto al riconoscimento dell'autorità irrevocabile della natura Bingyi offre al modernismo uno stile tardo, un modernismo tardo che – almeno questo è quello che vorrei sostenere – rende esplicito ciò che era stato ricercato in alcune estensioni del sublime modernista. Data la natura delle sue innovazioni, potremmo dire che la pratica della pittura di Bingyi, esemplificata da *Apocalypse*, è l'istituzione della pittura in un campo espanso?³¹ Ma se giungiamo a questo punto, se la

31 Per l'analisi originale di questo concetto si veda Krauss (2007), pp. 283-298. Il mio uso si allontana significativamente da quello di Krauss, per cui "il campo allargato" indicava l'espansione di un "gruppo di Klein" in un "campo quaternario", caratterizzato dall'opposizione logica di paesaggio e non-paesaggio, architettura e non-architettura, e il corrispettivo neutro di queste determinazioni. Per Krauss, questo determina la situazione del postmodernismo, in cui "la pratica non si definisce in funzione di un dato medium – qui la scultura – ma di operazioni logiche effettuate su un insieme di termini culturali e per i quali qualsiasi medium può essere utilizzato piuttosto in relazione con l'operazione logica su un certo insieme di termini culturali, per cui ogni medium potrebbe essere utilizzato" (*Ibidem*, p. 295). Non intendo

pittura viene collocata in un campo espanso in cui il movimento guida è la mimesi della natura come processo piuttosto che prodotto, la dissoluzione della distinzione tra forza umana e forza naturale, possiamo essere così sicuri di saper determinare la differenza tra pittura, disegno e scultura? Queste differenze non dipendono in ultima istanza dalla nostra separazione culturale dalla natura, da un lato, e dall'assunzione della natura come *oggetto* di lavoro culturale, dall'altro? Forse il grande sforzo di ripiegare l'arte sulla natura è destinato a fallire, dal momento che l'arte può superare se stessa solo artisticamente, culturalmente, riflessivamente. Ma abbiamo in chiaro il tipo di fallimento che questo comporta? Il lavoro di Bingyi è falso nella sua asserzione ontologica? Se non è falso, allora dove si colloca? E noi, dove ci collochiamo?

negare la forza del modo di Krauss di raccontare la storia. Tuttavia, come ella stessa nota, il grande conflitto volto a porre la scultura in relazione al binarismo fondamentale dell'occidente tra *paesaggio* e *architettura* è un qualcosa che "altre [culture]...hanno fatto con facilità. I labirinti e i dedali sono *al tempo stesso* paesaggio e architettura, e lo stesso vale anche per i giardini giapponesi" (*Ibidem*, p. 291). Noguchi non rientrava bene in questa storia postmoderna – ed è stato costantemente respinto ai margini della ricostruzione della storia della scultura moderna – pur essendo ampiamente riconosciuto come uno scultore alto-modernista. Per la punta di razzismo nella ricezione di Noguchi di Thomas Hess e Clement Greenberg si veda Lyford (2013), capitolo 6. Dal momento che il giardino giapponese era uno degli assi organizzativi della pratica di Noguchi, il suo tardo modernismo rimane modernista per mezzo della focalizzazione sul ruolo del medium. Quello che non era ancora chiaro negli anni ottanta – ma dovrebbe essere evidente oggi – è che il percorso di Noguchi si è rivelato il più profondo, il più produttivo e il più fertile dal punto di vista estetico; se c'è qualcosa che ora sembra essere un vicolo culturale cieco è il postmodernismo come narrato da Krauss.

IV. La politica dell'estetica

La scultura come arte prima fa di tutta l'arte uno sforzo volto a riconoscere la natura, la terra, il paesaggio, la roccia, e la pietra. “Le rocce” – dice Noguchi – “sono le ossa della terra”³². Collocare le sculture di Noguchi nello spazio esterno è il metodo attraverso cui Raintree *dissotterra* questi materiali, facendo sì che ciascuno di essi emerga come un'apparizione della terra pronta a nascere a un significato che è in suo potere (e in suo potere soltanto) garantire. Sebbene interessata, come Noguchi, alla preminenza della natura sull'uomo e pur insistendo in modo analogo sul carattere primitivo della produzione di segni per la creazione di significato, Bingyi si opporrebbe all'identificazione della scultura con l'arte prima per attenersi al primato della pittura poiché considera *la natura vivente* con i suoi processi inumani di creazione e distruzione come la formazione della natura che necessita di riconoscimento. La pittura raggiunge dunque il suo status di arte prima quando può essere riconosciuta essa stessa come una forza della natura. Considerate le loro modalità di intervento nella storia del modernismo – Noguchi in relazione a Brancusi e Bingyi in relazione a Monet e Pollock – queste due affermazioni possono essere viste come convergenti sul significato del tardo modernismo, nel loro modo di invocare ed ereditare la specificità del medium come una formazione di naturalismo e materialismo artistici.

³² Citato in Friedman (1978), p. 13 (trad. mia, *NdT*).

In “Invecchiamento della musica moderna”, Adorno scrive che l’arte modernista “è il tentativo di conservare alla memoria e di sviluppare ulteriormente quei frammenti di verità che hanno dato la realtà in balia alla scientificazione e alla tecnicizzazione del mondo”³³. Il tardo modernismo rende il senso di questa affermazione più esplicito di quanto non sia quando essa viene applicata ai lavori alto-modernisti di Schönberg, Picasso, Matisse o Beckett. Nel tardo modernismo, le esigenze della specificità del medium – che possono apparire come il semplice corollario della perdita di funzione sociale – si trasformano in uno sforzo esplicito, volto a istanziare e redimere l’affermazione della natura qualitativa, la natura come condizione ontologica della vita umana. Il fatto che Bingyi, Lin, e altri *earth artists* concepiscano la loro arte come espressione di un più ampio attivismo ambientalista fuga ogni dubbio, in caso ve ne fossero ancora. Ma dislocare la sovranità della ragione, della ragione strumentale, e ripristinare l’autorità dell’alterità naturale è sempre stata l’idea guida di Adorno, quello che egli pensava sarebbe stato l’orizzonte definitorio ultimo del significato dell’arte per la cultura. L’arte, per Adorno, è il residuo separato dell’esperienza dell’autorità della natura qualitativa, la natura come l’habitat che circonda l’essere umano dopo che la scienza ha ridotto la natura a quantità – la matematizzazione della natura; una riduzione che, come Adorno argomenta, è iterata dalle strutture dominanti del capitalismo – la sua sussunzione del valore d’uso sotto il valore di scambio – e dalle re-

33 Adorno (1990), p. 174.

lative pratiche della razionalità e del ragionamento strumentale che governano le strutture dominanti della modernità. Le conseguenze di questa riduzione della natura vivente, qualitativa, sono la priorità della forma razionale sull'oggetto materiale e dell'universalità sulla particolarità sensibile. La prima rende la natura un'entità morta e soggetta a infinite manipolazioni e trasformazioni; la seconda nega la dignità intrinseca di ogni particolare; tutti i particolari non sono altro che istanze del loro genere specifico, di modo che la particolarità sensibile è uccisa una seconda volta. Per Adorno, lo sviluppo storico della vita moderna ha approfondito e radicalizzato questa logica mortale, sebbene essa sia apparentemente retrocessa dai suoi estremi genocidari – una tesi che potrebbe essere sembrata semplicemente allarmista quaranta anni fa, ma che adesso sembra quasi innegabile.

Quello che Adorno non aveva previsto è che la logica della ragione strumentale si sarebbe realizzata attraverso la ragione neoliberale, quella formazione della ragione che ricostruisce i soggetti umani elevandoli a capitale umano, così che, per utilizzare la fraseologia di Foucault, “[1]’*homo oeconomicus* è piuttosto un imprenditore, è l’imprenditore di se stesso”³⁴. Il neoliberalismo è lo sforzo volto a riorganizzare tutte le strutture fondamentali e le pratiche sociali in forme che seguano strettamente le esigenze delle relazioni di mercato capitaliste. Come sostiene

³⁴ Foucault (2017³), p. 186. Ho cercato di collocare la concezione della ragione neoliberale di Foucault nel quadro della *Critical Theory* e del suo interesse per la critica della ragione strumentale nel mio “The idea of Instrumental Reason” (si veda Gordon, Hammer, Honneth [2019]).

Foucault, ad esempio, perfino il rifugiato economico non è più visto come un soggetto affamato e bisognoso in cerca di lavoro ma come parte della cultura industriale: “[1]a migrazione è un investimento e il migrante un investitore. È un imprenditore di se stesso che fa un certo numero di spese di investimento [cioè, *migra JB*] per ottenere un qualche tipo di miglioramento”³⁵. E, allargando le maglie della rete, la maternità potrebbe essere concepita come un investimento sul “capitale umano del bambino, un capitale che produrrà un reddito”, mentre il rendimento che la madre ottiene per i propri investimenti sarà “un reddito psichico”³⁶. Nulla sfugge alla rete della razionalizzazione; tutte le relazioni umane sono strumentali.

In risposta all’immensità di questa frammentazione civile e sociale del tessuto della vita culturale, della condizione attraverso cui la vita umana potrebbe ottenere un senso rilevante e continuato, i gesti salvifici di Noguchi e Bingyi potrebbero suscitare euforia o disperazione amareggiata. Entrambe le reazioni sono appropriate. Storicamente, la gamma differenziata delle pratiche artistiche si è fatta carico di custodire l’autorità del significato particolare sensibile, del significato come visibile, percepibile, tattile, udibile, significativamente espressivo, corporeo. Nascoste tra le funzioni sociali dell’arte, le forme di produzione artistica hanno coltivato, ciascuna in modalità peculiari, logiche complesse di significato sensibilmente rilevante, quelle logiche che si sarebbero

³⁵ *Ibidem*, p. 191.

³⁶ *Ibidem*, p. 198.

tradotte nella disamina cosciente dell'arte moderna e modernista. Le arti hanno rilevanza cognitiva perché sono portatrici del significato sensibile; poiché la logica del significato sensibile racchiusa dalle arti è stata respinta dai domini costitutivi della conoscenza e della razionalità, l'arte è stata sempre concepita come una piattaforma per valori e significati che hanno la propria origine altrove: o isolata dalla vita pratica e racchiusa in una sfera propria, una specie di sala giochi per adulti; oppure – e questo è quanto è sotteso a entrambe queste pratiche – è stata semplicemente considerata come priva di qualsiasi senso, mero intrattenimento o espressione irrazionale, apparenza e simulazione. Dal punto di vista del suo posizionamento cognitivo, l'arte non si è mai veramente riscattata dall'atto di separazione platonico³⁷. Nel momento in cui riconosciamo le arti come portatrici di quella porzione di conoscenza umana che è stata abbandonata dapprima con l'emergere della razionalità scientifica astratta e poi più pervasivamente con la razionalità strumentale, mentre la presa dell'alleanza spettacolare tra scienza, tecnologia e capitale diveniva quasi irresistibile, fino a che il neoliberalismo non ha svuotato di senso perfino la questione della resistenza, è proprio allora che possiamo comprendere come l'affermazione della significatività dell'arte e la sua negazione siano entrambe vere. Il momento dell'euforia è il momento in cui si manifesta la pretesa di attenzione razionale da parte dell'arte; il momento della disperazione amareggia-

37 Di fatto si tratta di due separazioni: la separazione di arte e scienza presuppone la separazione tra sensibile e intelligibile.

ta coincide con la comprensione, che in quanto mera arte, le logiche del significato sensibile e del senso che essa elabora rimangono al di fuori dei circuiti di significato e ragione che governano la pratica sociale. L'autonomia dell'arte è stata la sua salvezza e la sua maledizione.

In Adorno, la difesa dell'autonomia dell'arte, il suo "isolamento senza speranza", è semplicemente la modalità di cui egli si serve per sottolineare che le logiche del senso e del significato sensibili sarebbero disintegrate nel caso in cui si tentasse di integrarle senza mediazione nelle pratiche sociali che operano in accordo con forme di razionalità a loro esplicitamente ostili. Sebbene converga formalmente con quella di Adorno, la mia analisi dello stile tardo come evoluzione interna al modernismo, come un divenire tardo del modernismo stesso, è sostanzialmente distinta. Il tardo modernismo è un *rendere esplicite la posta in gioco e i valori del modernismo in un modo che ne interrompe e frantuma l'autonomia, secondo una modalità eminentemente politica*. Visibilmente, Noguchi non ha mai riscontrato una tensione tra le sue opere alto-moderniste e i suoi giardini, i suoi parchi giochi, i monumenti e le opere architettoniche; tra i suoi lavori di arte autonoma e i suoi lavori di arte pubblica – fino ai suoi progetti per il memorial di Hiroshima (e il resto del progetto, il design realizzato per il ponte che conduceva al memorial stesso) – che guardavano a fini condivisi e collettivi. Ma questo è perché egli ha sempre considerato implicitamente la scultura come arte prima, come un modo fondamentale e irriducibile attraverso cui la cultura e la natura

possono congiungersi in un mondo in cui l'autorità della natura è definitiva. Successiva di due generazioni, la storia naturale di distruzione di Bingyi è più esplicita e più sottile nella sua concezione della natura e nelle sue pretese ontologiche. Se l'opera di Bingyi è in larga misura più interessante dal punto di vista artistico delle versioni più comuni di Land ed Earth Art – che tendono a essere o didattiche o sofisticate, o meramente concettuali – anche la sua pratica artistica sembrerebbe diversa, impropria e idiosincratica, se non fosse circondata dal salvagente della politica ambientalista. Per quanto intransigente nella sua pratica estetica modernista, la pittura di Bingyi è già da sempre immersa in una conversazione politica sul significato della natura nella vita della società contemporanea. Detto questo, tanto Noguchi quanto Bingyi sono anche esponenti espliciti dell'arte alto-modernista nella sua forma più autoconsapevole, e questo è ciò che la mia analisi dei loro lavori intendeva dimostrare.

Alla luce dell'affermarsi della ragione neoliberale, il loro connubio di modernismo e politica dovrebbe essere assunto a forma esemplare di resistenza. Sebbene errata in tutti i rispetti, la difesa schematica di Benjamin del perché le arti dovrebbero assumere la politica come orizzonte della loro intelligibilità sembra ora incontrovertibile. Si ricordi il modo in cui Benjamin ricostruisce il rapporto tra arte e riproduzione meccanica: le arti tradizionali, mancando dei mezzi di riproduzione tecnica, avevano abbracciato l'ideale dell'unicità fondato sul rituale religioso; al contrario, con l'emergere della riproduzione mecca-

nica (fotografia e film) l'arte può essere pubblica e politica. Il quadro generale può essere riassunto in questi termini:

<i>Tradizionale</i>	<i>Moderna</i>
Esemplarità: statua del Dio	Esemplarità: film
Unicità	Riproducibilità
Originale > Copia	Nessun originale
Chiusura al cambiamento	Apertura al cambiamento
Validità eterna	Legata alla temporalità
Aura	Distruzione dell'aura
Valore culturale	Valore di esibizione
Monumentalità	Transitorietà/cambiamento
Ricezione passiva	to
Ottica	Ricezione attiva/Distrazione
Ricezione individuale	zione
Religione	Tattile (inconscio ottico)
	Ricezione di massa
	Politica

Il determinismo tecnologico di Benjamin può essere tranquillamente ignorato: i mezzi di produzione artistica non determinano mai un modo di ricezione sociale in termini meramente causali. A essere più rilevante qui è la filosofia della storia dell'arte che Benjamin organizza schematicamente in tre stadi fondamentali: arte religiosa, arte autonoma moderna, arte politica. Come dobbiamo interpretare il significato dell'arte autonoma moderna secondo Benjamin? Che ne è della modernità? Che cosa dire dell'arte che va dalla fine del medioevo al diciannovesimo secolo e l'emergere della fotografia?

L'arte moderna è certamente un'arte svincolata dalle precedenti funzioni magico-religiose. La questione che si poneva era quindi: qual è la funzione dell'arte autonoma? Questa è stata la domanda fondamentale ed eternamente elusa tanto dell'arte moderna/modernista quanto dell'estetica moderna/modernista. Benjamin, senza proporre una vera e propria argomentazione, si limita semplicemente a affermare che questa domanda è stata elusa, che è significativamente rimasta senza risposta negli scorsi quattrocento anni, e che ha continuato a sussistere come domanda nella modalità dell'elusione; asserisce anche che il meccanismo primario di questa elusione è stato il culto della bellezza: le opere d'arte sono bella apparenza. Questa è l'idea di "arte estetica" che è stata vendicata con ritardo da Kant e poi criticata con violenza da Schiller, che sentiva il peso dell'elusione come l'impulso alla base del gesto estetico kantiano. E non appena l'idea della bella apparenza cominciò a sembrare problematica, abbiamo inventato l'idea dell'estetismo, de *l'art pour l'art* (l'arte per il fine dell'arte stessa), ciò che Benjamin chiama una teologia dell'arte. L'idea, espressa al suo meglio, implicava che vedere e apprezzare le opere d'arte significasse essere in contatto con un regno di idee, di valori, e di perfezioni umane collocate al di fuori del tempo, del cambiamento, e – soprattutto nel mondo moderno – della rete del denaro. In maniera non del tutto chiara, l'arte semplicemente rappresentava ciò che aveva un valore intrinseco. In breve, l'idea dell'arte per l'arte è una concezione rituale che si applica a una cultura da cui il rituale religioso è scomparso come autoritati-

vo. Infatti, secondo la prospettiva del diciannovesimo secolo l'arte avrebbe rimpiazzato la religione mantenendo l'idea di un regno non vincolato al commercio, al capitale o ai bisogni quotidiani.

La tesi di Benjamin forniva un resoconto acuto ma non del tutto accurato dell'arte moderna: nel dramma di Shakespeare, nel teatro radicale di Ibsen, nel romanzo (specialmente nel diciottesimo secolo, quando si trattava di una forma di democratizzazione), o nella pittura – dall'utopia indeterminata della quotidianità del realismo olandese ai gesti democratizzanti del modernismo francese – l'arte moderna autonoma ha ricoperto una varietà di funzioni, *ma nessuna in modo essenziale*; il che è precisamente il punto. Ciò che Benjamin avrebbe dovuto dire è che *le pratiche dell'arte moderna si sono aremate tra il rituale e un'altra pratica*, con una funzione che si muoveva talvolta alla ricerca di uno scopo e che si imponeva talvolta come autonoma nel senso forte del termine (l'arte per l'arte). Fino a quando i valori elencati nella colonna del "tradizionale" rimangono sacrosanti, costitutivi di ciò che intendiamo con arte, non siamo in grado di comprendere pienamente le esigenze dell'altra pratica.

Ciò che attribuisce all'argomento di Benjamin la sua autorità non è, tuttavia, il ruolo della riproduzione meccanica. A rendere possibile l'arte autonoma è stato quello che definisco "il grande accordo" tra democrazia liberale e capitale, e cioè, il fondamentale accordo istituzionale che ha favorito l'affermarsi di *due* fonti (concorrenti ma irriducibili) di autorità sociale: l'autorità politica e l'autorità economica. Come Marx ha documentato elegantemente in "Sulla que-

stione ebraica”, queste due strutture di potere, lo stato e la società civile, hanno rappresentato anche due valori-guida irriducibili: i valori dell’individualismo di mercato (materialisti, orientati al desiderio e chiusi nella dimensione del proprio interesse) contro i valori dell’uomo politico, i valori del soggetto morale autonomo, del cittadino portatore di diritti, *borghese e cittadino*. Anche se il cittadino non è stato nulla più di una “persona allegorica, morale”, quell’allegoria è stata di fatto sufficiente a ancorare l’autocoscienza pratica dei soggetti borghesi, che non avrebbero potuto sostenere il proprio senso di autostima senza di esso. Si trattava di un’esistenza allegorica vissuta e non solo meramente immaginata, e questa è stata appunto la grandezza della tesi di Marx. In questa costruzione, tutto ciò che era richiesto alle istituzioni non economiche della società era che fossero funzionali, o almeno non disfunzionali, alla riproduzione del plesso liberale-democratico-capitalista, sostenendo, al tempo stesso, il sistema valoriale del borghese e del cittadino.

L’indeterminatezza del significato da assegnare alla funzione dell’arte, la lunga durata dell’arte in assenza di un ruolo sociale, sembra aver interessato il grande accordo in modo fondamentale. Il presupposto alla base del grande accordo era che l’integrazione sociale, la condivisione collettiva di idee e valori fondamentali e una qualche ideologia dominante fossero necessari per un’integrazione funzionale dei vari sistemi (governo, economia) e sotto-sistemi (famiglia, educazione, ecc.) di una società³⁸. Sia le arti

38 L’esposizione classica di questa idea è in Lockwood (1964).

che la critica sociale poterono rivendicare il possesso di qualche significato nella misura in cui contribuirono alla riproduzione dei valori e degli ideali che producono e riproducono l'integrazione sociale. Il neoliberalismo è il disconoscimento e il dissolvimento di questa disposizione; a partire da questo momento, le esigenze e la razionalità del mercato sono l'unico collante di cui la società ha bisogno – e questo deve avere una qualche ripercussione sul senso e il valore delle arti.

Dopo un lasso temporale di circa quattro secoli che denominiamo, assieme ad altri titoli, 'arte per l'arte' e che fu determinato dalla perdita da parte dell'arte di una diretta funzionalità – laddove l'autonomia deve essere intesa come il rovescio dello smarrimento di una funzione sociale –, la sfera dell'arte non è più in grado di sostenersi nella sua autonomia dal momento che lo spazio allegorico in cui è stata deposta, e in cui pure si è sviluppata, ha finito per crollare. Non c'è più alcuno spazio tra queste due alternative: *o l'arte si fa carico di essere basata sulla pratica della politica o diventa una merce nel complesso dell'arte industriale*. Questa è la sfida implicita nel neoliberalismo: la democrazia, in quanto termine per il politico in generale, è adesso e nel prevedibile futuro *l'orientamento valoriale che si oppone alla razionalità neoliberale*. L'arte, e dunque le scienze sociali in genere, possono o diventare un momento fondativo della conversazione democratica – la discussione politica circa i tratti distintivi dell'esistenza umana e le pratiche sociali e le relative politiche necessarie alla sua continuazione – o sprofondare nell'abisso della ragione neoliberale.

le. Di fatto, quest'ultima si è affermata come il successore rapace di quella "amministrazione della vita e dell'umanità" all'interno del capitalismo liberale democratico, che appare in confronto quasi benevola³⁹. In questo senso, la nostra scelta non è tra le due opzioni politiche di Benjamin, il fascismo e il comunismo (sebbene questa scelta potrebbe presentarsi nel prossimo futuro), ma – per dirla in modo piatto, diretto, e brutale – tra lo svanire del politico nel suo insieme di fronte all'economicizzazione neoliberale della vita istituzionale e l'affermazione democratica, a cui è ora trasferito il mantenimento di una concezione normativa dell'umano. Una concezione significativa dell'umano può sopravvivere solo attraverso un progetto democratico che si schieri apertamente per la democrazia in quanto forma di vita propria dell'uomo. Siamo arrivati a questo estremo.

La tesi di Benjamin per cui la forma dei mezzi di produzione di un'opera d'arte contiene, almeno in potenza, la sua funzione sociale – in cui le opere non riproducibili meccanicamente si orientano verso il rituale e la religione, mentre quelle meccanicamente riproducibili virano verso la politica – è patentemente falsa. Se la riproducibilità meccanica di un'opera può aiutare quest'ultima a raggiungere un pubblico vasto e diversificato, a determinare se un'opera d'arte è politica o meno è se quest'ultima *viene o non viene presa in carico politicamente* [*taken-up politically*], assunta come parte della conversazione

39 Nel posizionare le arti e le scienze sociali nella forte opposizione tra la ragione neoliberale e la politica democratica sto seguendo l'esempio dell'incisiva diagnosi di Brown (2015).

democratica su chi siamo e quali sono i nostri valori fondamentali, e, alla luce della nostra risposta a queste domande, su cosa deve essere fatto. Adorno ha sempre compreso che un'opera d'arte è realizzata attraverso i meccanismi sociali della sua ricezione e circolazione: interpretazione, commento, e critica. Seguendo l'argomentazione di Adorno, queste forme non sono semplicemente modalità di relazionarsi alle opere dall'esterno e limitate a coloro che se ne occupano; piuttosto, sostiene Adorno, "sono il luogo in cui si svolge il movimento storico delle opere in sé, e dunque forme [d'arte] dotate di legittimità propria. Esse sono al servizio del contenuto di verità delle opere in quanto qualcosa che oltrepassa queste ultime, e lo separano – compito della critica – dai momenti della sua non-verità"⁴⁰. La mia lettura di Noguchi e Bingyi segue la linea di Adorno, dall'interpretazione, che elabora il significato di un'opera, alla critica, che discute il contenuto di verità del lavoro; e cioè, nel caso di questi artisti: una certa idea dell'autorità della natura in relazione a forme di significato culturale. Per Adorno, la critica fornisce il fondamento filosofico per la resistenza all'egemonia della ragione strumentale attuata da ogni opera d'arte autentica. La critica apparteneva pertanto alle logiche e alle pratiche del grande accordo. Per tornare a essere significativa adesso, la critica deve unirsi *esplicitamente* alla, e vivere in funzione della, conversazione democratica, altrimenti il potenziale sovversivo delle arti collassa.

40 Adorno (2009), p. 260.

Una canzone, qualche verso poetico, un'immagine, un film o un romanzo potrebbero fare il loro ingresso nel dibattito democratico come momento cruciale di autocoscienza collettiva, o essere lasciati alle secche della fruizione soggettiva (oggetti di una qualche illuminazione o meraviglia private). L'*affermazione* per cui siamo animali politici, *zoon politikon*, è diventata *soltanto un'affermazione* in cerca di conferma e approvazione: solo il raggiungimento di una società democratica potrà rispondere alla necessità di validazione in queste circostanze mutate. Per noi la politica non può essere soltanto un mezzo per realizzare fini collettivi; come risposta alla sfida neoliberale, la politica democratica deve diventare la forma e la formazione della nostra autocoscienza collettiva. La concezione strumentale della politica – la democrazia come un *modus vivendi* – renderebbe vana ogni speranza di rinascita culturale.

Lo ripeto ancora una volta: la cultura appariva vitale in sé quando si dava per scontato che l'omogeneità culturale fosse una condizione necessaria della riproduzione sociale; il bisogno di omogeneità risvegliava in tutti (incluse e anzi soprattutto nelle élite dominanti) un interesse bruciante per i dibattiti culturali; e queste condizioni attribuivano alla critica culturale, vale a dire alla critica della cultura dominante, una potenziale valenza politica. Quella concezione della riproduzione sociale è venuta meno quando si è scoperto che in realtà essa poteva essere ottenuta con quantità significativamente minori di collante sociale e di omogeneità culturale rispetto a quanto creduto in precedenza; la necessità e le opportunità prati-

che possono creare una notevole quantità di stabilità sociale senza bisogno di unità culturale. Una volta che le convinzioni relative all'omogeneità culturale e all'ideologia dominante sono state sconfessate non rimane niente che possa rendere gli obiettivi di una pratica culturale vitali o importanti in sé. È questo fatto che ci impone la necessità di farci carico della pratica culturale e di renderla parte integrante della vita politica collettiva. Questa questione è giustamente apparsa carica di significato dal momento che le logiche culturali delle arti avanzate e le logiche che governano il tardo capitalismo si contrappongono l'una all'altra in termini antagonistici. Credo sia ormai troppo tardi per rinviare ulteriormente questo antagonismo; o le arti e le scienze sociali si affermano quali elementi vitali di una conversazione culturale-politica democratica significativamente ampliata, o scompariranno. Il verdetto di Adorno sulla sua epoca è definitivo anche per la nostra: “[n]essuno ci crede più [nella cultura]; lo spirito ha la spina dorsale rotta e non rendersene conto, comportandosi come se nulla fosse accaduto, significa voler strisciare al suolo invece di procedere fermamente in avanti”⁴¹. Non è stato il modernismo a venir meno; siamo stati piuttosto noi a venir meno al modernismo.

41 Adorno (1990), p. 185.

Bibliografia

- Adorno, T.W. (2009): *Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. di G. Matteucci, *Teoria estetica*, Torino: Einaudi.
- Adorno, T.W. (2001): *Spätstil Beethovens*, in: Idem, *Beethoven: Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. di L. Lamberti, *Lo stile tardo di Beethoven*, in: Idem, *Beethoven. Filosofia della musica*, Torino: Einaudi.
- Adorno, T.W. (1990): *Das Altern der Neuen Musik*, in: Idem. *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht; trad. it. di G. Manzoni, *Invecchiamento della musica moderna*, in: Idem, *Dissonanze*, Milano: Feltrinelli.
- Altshuler, B. (1994): *Noguchi*, New York: Abbeville Press.
- Benjamin, W. (2000): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Gesammelte Schriften, Bd. VI, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, Torino: Einaudi.
- Bernstein, J.M. (2014): *Blind Intuitions: Modernism's Critique of Idealism*, «British Journal of the History of Philosophy», vol. 22, n. 6, pp. 1069-94.
- Brown, W. (2015): *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, Cambridge, MA: Zone Books.
- Clark, T.J. (1999): *Pollock's Smallness*, in: K. Varnedoe, P. Karmel (a cura di), *Jackson Pollock: New Approaches*, New York: The Museum of Modern Art. Foucault, M. (2017³): *La naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France (1978-1979)*, Paris, Gallimard-Le Seuil;

trad. it. di M. Bertani e V. Zini, *Nascita della biopolitica. Corso al Collège de France (1978-9)*, Milano: Feltrinelli.

Friedman, M. (1978): *Noguchi: Imaginary Landscapes*, exhibition catalogue, Minneapolis: Walker Art Center.

Gordon, P.E., Hammer, E., Honneth, A. (2019, a cura di): *The Routledge Companion to the Frankfurt School*, ed. Peter Gordon, Espen Hammer, and Axel Honneth, New York: Routledge.

Greenberg, C. (1991): *The Later Monet*, in: Idem, *Art and Culture. Critical Essays*, Boston: Beacon Press; trad. it. di E. Negri Monateri, *Arte e cultura. Saggi critici*, Torino: Allemandi.

Kant, I. (2012): *Kritik der Urteilskraft*, in: Idem, *Werke: Akademie-Textausgabe*, Bd. V, Berlin: Walter de Gruyter, trad. it. di L. Amoroso, *Critica della capacità di giudizio*, Milano: BUR.

Krauss, R.E. (2007): *Sculpture in the Expanded Field*, in: Eadem, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, MA: The MIT Press; trad. it. di E. Grazioli, *L'originalità dell'avanguardia e altri miti modernisti*, Roma: Fazi Editore.

Krauss, R.E. (1981): *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge, MA: MIT Press.

Lin, M., Brensin, M., Fox, W.L., Goldberger, P., McPhee, J. (2015): *Topologies*, New York: Rizzoli.

Lockwood, D. (1964): *Social Integration and System Integration*, in: G.K. Zollschan e H.W. Hirsch (a cura di), *Explorations in Social Change*, Boston: Houghton Mifflin.

Lyford, A. (2013), *Isamu Noguchi's Modernism: Negotiating Race, Labor, and Nation, 1930-1950*, Berkeley: University of California Press.

- Noguchi, I. (2004): *A Sculptor's World*, Göttingen: Steidl.
- Potts, A. (2000): *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*, New Haven: Yale University Press.
- Raintree, L. (2016): *Another Land: After Noguchi*, New York: The Noguchi Museum.
- Said, E.W. (2002): *Adorno as Lateness Itself*, in: N.C. Gibson e A. Rubin (a cura di), *Adorno: A Critical Reader*, Oxford: Blackwell.
- Schiller, F. (1971): *Kallias oder über die Schönheit*, Berlin: Körner, trad. it. di A. Negri, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo; Callia o della bellezza*, Roma: Armando editore.
- Tucker, W. (1974): *The Language of Sculpture*, London: Thames and Hudson.