

M_{di}E **Materiali** **di Estetica**

SEZIONE: MONOGRAFICO

EDUCAZIONE ESTETICA E POETICHE DI LIBERAZIONE

Roberto Diodato

ORCID: 0000-0002-4100-3676

Università Cattolica del Sacro Cuore

Contacts: roberto.diodato@unicatt.it

ABSTRACT

Il testo analizza una proposta di educazione all'*aisthesis* come pratica necessaria. Attraverso l'esame di spazialità estetizzate e opere di artisti come Abramović, Kiefer e Margolles, si delinea un'esperienza estetico-artistica capace di scardinare la temporalità frammentata della moda per restituire all'individuo la profondità del luogo e della relazione.

Parole chiave: aesthesis, Abramović, Kiefer, educazione estetica

AESTHETIC EDUCATION AND POETICS OF LIBERATION

The text analyses a proposal for education in aesthesis as a necessary practice. Through the examination of aestheticised spatiality and works by artists such as Abramović, Kiefer and Margolles, an aesthetic-artistic experience is outlined that is capable of dismantling the fragmented temporality of fashion in order to restore to the individual the depth of place and relationship.

Keywords: aesthesis, Abramović, Kiefer, aesthetic education



Licensed under a Creative Commons
Attribution-ShareAlike 4.0
International

© The Author(s)
published online: 04/02/2026



Milano University Press

Una possibile poetica di liberazione, una possibile pratica costruttiva di libertà, riguarda oggi l'*aisthesis*. Non si deve enfattizzarne l'importanza, certamente non possiede un immediato valore politico, eppure può avere qualche rilevanza; sembra infatti evidente che le categorie "forti" dell'estetica moderna, le nozioni di bellezza, gusto, immaginazione, originalità, creatività, sentimento, siano oggi l'anima dell'economia del capitalismo postindustriale, o meglio, del "capitalismo seduttivo": «Il capitalismo seduttivo ha creato un nuovo mondo. Ha liquidato la forza delle antiche forme di appartenenza collettiva, affossato le ideologie rivoluzionarie e le morali sacrificali. Ha sconvolto da cima a fondo le maniere e le ragioni di vivere, dissolto le ultime strutture tradizionali dell'ordine collettivo, dato la priorità ai valori di felicità e di benessere privati, completato la dinamica di individualizzazione dei comportamenti e delle aspirazioni [...] Questa rivoluzione globale non è stata effettuata né dalla potenza delle idee astratte né dalla violenza politica, ma risulta dall'intercettazione dei desideri da parte dell'ordine commerciale, dalla potenza di seduzione dell'offerta mercantile»¹. Così, in modo semplice e diretto, Gilles Lipovetsky descrive la nostra attuale situazione. Si tratta di una "potenza della seduzione" che «non dipende più né dalla politica, né dal sacro, né dall'ideologia, ma da un'offerta concreta, multiforme, continuamente cangiante, che si rivolge all'individuo privato e ai suoi piaceri»². Ora il "capitalismo seduttivo" è un "capitalismo estetico" perché agisce e si realizza attraverso il controllo, la gestione e addirittura la formazione del nostro "sentire": del nostro gusto, di ciò che ci piace e non ci piace; della nostra immaginazione, di come progettiamo noi stessi e di come vorremmo apparire sulla scena del mondo; del nostro sentimento e delle nostre emozioni, e del nostro desiderio: non soltanto di quanto ci piacerebbe possedere, ma del nostro desiderare di essere oggetti del desiderio per gli altri. Questo "capitalismo estetico" ha i suoi ambiti di azione, i suoi modelli, i suoi testimoni (che un tempo si chiamavano "star" o "vedette", e oggi si chiamano "testimonial" e "influencer"), e mira alla cattura del nostro gusto, alla conquista delle nostre emozioni, alla costruzione del nostro immaginario, insomma, mira a impadronirsi di ciò che siamo, del nostro corpo cioè della nostra anima. Per compiere tale conquista anestetizza la nostra *aisthesis*, la priva di autonomia, di senso critico, e in ultima analisi annulla la nostra libertà. E si noti: distrugge la libertà nel momento in cui sembra esaltarla, curarla, salvarla.

Sappiamo tutti che anche quello che ci appare ormai come "natura", come un fatto naturale, come accade per certe forme dell'economico, è in realtà una produzione umana, ha delle cause anche troppo umane, e come tutte le cose umane può cambiare. Sappiamo tutti che un'economia e una legge che subordina la giustizia al benessere è contraria al bene, che è il bene del corpo non astratto, cioè del corpo che è insieme e inestricabilmente la sua anima. Ma agire secondo giustizia, anche se il dovere nel tempo debito appare, è difficile. Forse la libertà è un'esperienza rara. Siamo per essenza liberi e se non siamo liberi non siamo esseri umani, eppure essere liberi è difficile. Lo è sempre stato, per molti motivi, ma oggi lo è in modo peculiare, un modo che appartiene allo spirito dell'epoca, al nostro spazio-tempo, che se non è diverso per iniquità, sfruttamento e violenza rispetto alle epoche trascorse, lo è perché differenti sono le condizioni che rendono possibile ed efficaci l'iniquità, lo sfruttamento, la violenza. Così siamo diventati una nuova specie: l'uomo consumatore, e le macchine del sentire costruiscono il nostro *feeling*. E la rinuncia, la strada ardua dell'ascesi che produce distanziamento da noi stessi e spazio-tempo riflessivo, viene costantemente frantumata dal bombardamento del marketing emozionale, da quel potere simbolico delle merci che corrisponde ormai al plusvalore economico, dalla loro trasfigurazione fantasmagorica, dalla loro promessa di felicità. Se i dispositivi che controllano il nostro sentire controllano le nostre scelte, in ogni ambito: le scelte di consumo, le scelte sociali, quelle in senso ampio personali e politiche, se il valore e il senso accadono nell'orizzonte spettacolarizzato della rappresentazione pubblica, se il problema della libertà si pone oggi in questa

¹ G. Lipovetsky, *Piacere e colpire. La società della seduzione*, Cortina, Milano 2019, p. 219.

² G. Lipovetsky, *Piacere e colpire. La società della seduzione*, cit., p. 218.

dimensione, allora una condizione di accesso alla libertà della scelta è l’educazione estetica³, che è difficilissima. Si tratta quindi di proporre un’educazione estetica innanzitutto quale pratica di liberazione dai cliché percettivi (la percezione estetica non è mai soltanto “sensibile” anche se è sempre sensitiva, interessando il plesso corpo/mente nella sua precisa inestricabilità). La questione riguarda certamente l’analisi dei dispositivi complessi, non soltanto quelli che un tempo Adorno rubricava nel concetto di “industria culturale” ma tutti quelli, a partire dal marketing e dalla moda, costruiscono il valore simbolico delle merci, mentre dal punto di vista squisitamente filosofico l’educazione dell’*aisthesis* ha a che fare con le dimensioni trascendentali dell’esperienza sensitiva: spazio e tempo.

Si pensi soltanto agli spazi estetizzati: ci muoviamo oggi, nella nostra esperienza quotidiana di viaggio e di spostamento fisico per lavoro o intrattenimento, in una moltitudine di spazi-dispositivi. O meglio, in numerose spazialità, luoghi, ambienti, interfacce tra loro connesse, inestricabilmente intrecciate, tramite tecnologie pervasive e apparentemente immateriali. Si tratta di spazialità quasi-viventi che formattano la nostra esperienza estetica e ne costituiscono la condizione di possibilità, spazi intrisi di senso, spazi emotivi e cognitivi, spazi atmosferici, ovvero quegli “spazi emozionalmente tonalizzati” di cui parla Gernot Böhme⁴. Ora gli spazi atmosferici della nostra esperienza estetica quotidiana sono anche culturali e soprattutto tecnologici: sono gli spazi fisici delle stazioni, degli aeroporti, dei centri commerciali, delle vie cittadine, arredati con i maxischermi al plasma e telecamere di sorveglianza, densi di manifesti pubblicitari, di vetrine scintillanti che propongono brand affascinanti, e a loro volta queste spazialità raccontano altri spazi: sul maxischermo vedo scene di guerra in Medio Oriente, sui manifesti paradisi turistici apparentemente privi di tracce umane, nelle vetrine cibi che sembrano gioielli e raccontano i gusti del mondo. Ma lo spazio che abito è composto anche dal suono (Mozart, Guerre Stellari...) di un cellulare che squilla, dall’immagine di un luogo remoto che mi giunge ora in WhatsApp, dallo stridio dei freni del SUV che rischia di investirmi, dall’arredamento (le sedie Ikea) del bar dove prendo il caffè mentre consulto Google Maps per raggiungere la sede del convegno dove parlerò dello spazio estetico oggi. Se poi potessi indossare quegli occhiali speciali che danno accesso alla cosiddetta “realtà aumentata” il mio senso dello spazio sarebbe ancora diverso (nuovo scenario metafisico degli eventi: *sensorium Dei*): percepirei infatti una spazialità informatizzata: mixaggio tra immagine e linguaggio, griglia informativa in forma di topologia in divenire sintonico col movimento del mio corpo. Ci muoviamo oggi, nella nostra esperienza quotidiana di viaggio e di spostamento fisico per lavoro o intrattenimento, in una moltitudine di spazi-dispositivi, in numerose spazialità, luoghi, ambienti, interfacce tra loro connesse, inestricabilmente intrecciate, tramite tecnologie pervasive e apparentemente immateriali. Viviamo insomma in una spazialità estetizzata che in modi complessi costituisce il nostro immaginario, indirizza i nostri giudizi di gusto e i nostri desideri: “Lo spazio delle relazioni correnti è quello più duramente colpito dalla reificazione generale. Simboleggiato da merci o rimpiazzato da esse, segnalato da logo, il campo delle relazioni umane deve assumere forme estreme o clandestine se vuol sfuggire all’impero del prevedibile”⁵. Questi spazi sono “dispositivi” di mediazione, luoghi mediali o semplicemente “media” in quanto luoghi di messa in scena. Possiamo orientarci in queste spazialità estetiche tenendo conto che si tratta di ambienti artificiali quasi-viventi capaci di produrre nodi di esperienza al tempo stesso intensa e distratta. Questi ambienti, siano essi fisici o virtuali, hanno forma di rete: tessuto cangiante

³ Mi permetto, per un eventuale approfondimento, di rinviare a R. Diodato - L. Aimo, *Un’idea di educazione estetica*, Morcelliana, Brescia 2021.

⁴ “Si scopre infatti che l’atmosfera è uno spazio in cui si entra. Naturalmente questo spazio non è uno spazio metrico, e avrebbe a che fare con lo spazio geometricamente inteso solo in senso molto astratto, ad esempio nel senso della topologia. Ma è comunque uno spazio nella misura in cui vi si può entrare, essere al suo interno e esserne avvolti, e specialmente l’esperienza che ne facciamo in quanto situazione affettiva è come tale proprio l’esperienza di un luogo: io sono qui e mi sento emozionalmente disposto in questo o in quel modo. L’atmosfera è d’ora in poi uno spazio con una sua tonalità emozionale [... le atmosfere] sono delle disposizioni d’animo indefinitamente estese nello spazio”. G. Böhme, *Atmosfera, estasi, messe in scena. L’estetica come teoria generale della percezione*, Marinotti, Milano, 2010, pp.83-84.

⁵ N. Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia, Milano 2010, p. 8.

connesso tramite punti di sutura, saturi di potenziali esperienze. Certamente possiamo chiederci con Nicolas Bourriaud quale sia il “luogo” dell’arte in questa spazialità contemporanea: “L’arte è il luogo di produzione di una partecipazione sociale specifica; resta da vedere qual è lo statuto di questo spazio nell’insieme degli “stati d’incontro” proposti dalla Città. Un’arte centrata sulla produzione di tali modalità di convivialità come può rilanciare, completandolo, il progetto moderno di emancipazione? In cosa permette lo sviluppo di mire culturali e nuove politiche?”⁶. Si aprirebbe così un discorso che qui non è possibile approfondire⁷.

Ora l’esperienza estetico-artistica apre nel tempo un altro tempo, nello spazio un altro spazio, e corrisponde a un bisogno umano che non può essere soddisfatto dalle merci simboliche, dalla moda, dal design, dai prodotti dell’industria culturale e così via e se la forma d’epoca attuale attraverso l’anestetizzazione eccitata dell’*aisthesis* forclude la libertà, allora l’educazione estetica è essenziale per aprire quella dimensione dell’esperienza: del gusto, del sentimento, dell’immaginazione vivente nell’incontro con la sua manifestazione nell’operazione artistica. L’esperienza estetico-artistica è strutturalmente relazionale, e ci dice che la categoria della relazione *viene prima* della categoria di sostanza; la relazione dice più profondamente cosa è il mondo e cosa siamo noi, e perciò è massimamente significativa, inaugurazione di senso e di possibilità. Ora la relazione è fatta, innanzitutto, di spazio e di tempo. Noi esseri umani siamo innanzitutto forme di tempo, ma nel nostro normale commercio col mondo siamo per lo più forme di tempo spezzate, divise tra lo sguardo volto al nostro passato, nostalgia per quanto abbiamo perduto, e sguardo volto al futuro, ansia per l’incerto destino. L’esperienza estetico-artistica riporta passato e futuro all’unità di un presente significativo: implica una gioia conoscitiva in cui mente e corpo si intrecciano in un plesso non districabile, che non ha nulla a che fare con una superficiale soddisfazione, ma piuttosto con il pathos di un’esperienza intensa, che può anche essere, talvolta, esperienza perturbante. Si spalanca allora grazie all’esperienza estetica una *temporalità spaziale* enigmatica e rischiosa che prende la forma della ricerca e la potenza dell’immaginazione: esperienza come viaggio, e dunque come dimensione temporale del luogo, innanzitutto di quel luogo che noi stessi siamo ma anche di quel luogo-tempo, di quella natura incisa di memoria *in* cui siamo, viaggio dal quale potremmo ritornare esperti almeno di dimensioni dell’esistere insospettabili a uno sguardo totalizzante e sedativo, che pretende di tradurre l’esperienza in formule definite e definitive. Per usare metafore classiche allora l’esperienza estetica ha la forma del naufragio e del pellegrinaggio: si pensi alla *Tempesta* di Shakespeare o alle *Solitudini* di Góngora, in cui il naufrago o il “peregrino” (parola che nel lessico spagnolo del Seicento non indica solo chi intraprende il viaggio per giungere al luogo del suo senso, ma anche “cosa rara e preziosa”), non soltanto “vede” altri mondi, ma muta la propria esperienza percettiva del mondo⁸. L’esperienza estetica fa insomma naufragare i nostri *cliché* percettivi, e a partire da qui i nostri *habitus*: non solo le nostre idee sul mondo, anche se i *cliché* percettivi e *habitus*⁹ sono assai più difficili da trasformare delle idee, perché sono radicati nel corpo e sembrano massimamente naturali. Educazione alla forma del tempo, educazione alla percezione, l’esperienza estetico-artistica è così costituzione di località: apre luogo, fa essere lo spazio come luogo. E il luogo non è senza il corpo (il corpo-mente) che lo abita, al punto che questa abitazione esistentizza il luogo, che non è spazio misurabile ma insieme di tensioni, di avvolgimenti, di espressività: il mio sguardo fa luogo, il mio gesto fa luogo al punto che ciò che è spazialmente lontano può essere significativamente vicino o viceversa. Il luogo non è un contenitore, né un a priori percettivo, ma un evento continuamente reversibile o, per usare il linguaggio di Merleau-Ponty, chiasma di vedente e visibile, e incrocio concreto di visibile e invisibile. L’invisibile è ciò che rende il luogo un’abitazione, ciò che lo rende mondo-per-noi; l’invisibile non può essere,

⁶ Op. cit., p. 13.

⁷ Mi permetto di rinviare al capitolo *Spazialità relazionali* del mio *Immagine, arte, virtualità. Per un’estetica della relazione*, Morcelliana, Brescia 2020, pp. 162-179.

⁸ Per un’analisi in questo senso delle *Solitudini* si può vedere R. Diodato, *Vermeer, Góngora, Spinoza. L’estetica come scienza intuitiva*, Bruno Mondadori, Milano 1997, pp. 203-264.

⁹ Sulla complessa nozione di *habitus* e la sua rilevanza per l’esperienza estetica si veda l’importante lavoro di Mariagrazia Portera, *La bellezza è un’abitudine. Come si sviluppa l’estetico*, Carocci, Roma 2020.

ovviamente, reso visibile, eppure non può essere colto come tale, cioè come invisibile, senza il corpo, il gesto, la voce, lo sguardo... è il senso dell'evento, il quale davvero accade e ha una sua peculiare concretezza, senza mai lasciarsi afferrare e tradurre in significato determinato.

Per quanto concerne, almeno per un attimo, lo specifico della temporalità¹⁰, sappiamo soltanto che il tempo è una dimensione non oggettivabile dell'esperienza e la costituisce; il mondo è fatto di tempo, noi siamo fatti di tempo, pezzi di divenire, eventi, e il mio io non è, metafisicamente, altro che ricordo e memoria, imprecisa e intermittente. Il tempo allora non è definibile, soltanto ne esprimiamo l'esperienza in diversi modi. Le differenti scienze e arti quindi ci parlano del tempo diversamente, indicano qualcosa dell'insondabile complessa, originaria semplicità del tempo; ma il tempo di cui qui si tratta riguarda l'esperienza contemporanea e in essa una possibile educazione estetico-artistica, e quindi, e in prima istanza l'idea, che è un'idea di tempo, di contemporaneità. Ora il contemporaneo è una forma d'epoca geograficamente localizzabile e il sentimento del tempo, che è sempre tempo umano anche nelle sue formalizzazioni, appartiene alla dimensione simbolica propria delle culture, varia quindi col variare di queste, delle loro funzioni economiche e sociali, e dei loro linguaggi. Ora quale forma è costretta ad assumere la vita come operazione al futuro che rintraccia nella fede del suo passato la propria direzione? Il futuro come orizzonte si struttura, almeno relativamente, sulla stabilità del passato, sulle esperienze e sugli abiti, ma cosa accade per la nostra esperienza del tempo se, come sta accadendo, il passato diventa instabile, diventa un abisso? Cosa accade se le tradizioni, i mondi simbolici di riferimento, non si danno più come formazione e coscienza valoriale acquisita? Accade che il passato non sia più deposito di strumenti per il futuro e dal punto di vista dell'interiorizzazione emerga sempre più come energia libera, forza inconscia, o mera ripetizione. Abbiamo così, complessivamente, una superficializzazione dell'esperienza del tempo nella direzione di un'astrazione distintiva: il plesso spazio-temporale viene enucleato non come complesso realmente indistricabile ma come regime confusivo in cui il tempo si piega sullo spazio producendo una indefinita polarizzazione del desiderio. Dunque il sentimento contemporaneo del tempo, almeno nell'Occidente/Oriente ipertecnologico, sembra caratterizzato da un eccesso di precarietà: lo smarrimento tra assenza della memoria e la fragilità del progetto sul quale si affermano formattazioni potenti dell'esperienza del mondo attraverso agenti e agenzie che donano un'effimera stabilità. Se l'identità personale e collettiva si costituisce almeno parzialmente come stabilità della relazione temporale col mondo, allora l'identità possibile per l'epoca è fluttuante, e perciò ancora più pervasivi e persuasivi saranno i linguaggi che tendono a stabilizzarla, seppure in modo effimero, elaborando una struttura relazionale almeno provvisoriamente sensata tra sé sociale e mondo. Nell'epoca della disarticolazione temporale dell'esistenza, l'accesso pubblicitario al sistema delle merci e il linguaggio dei consumi acquistano perciò rilievo notevole per la costituzione dell'identità poiché creano micronarrazioni del sé, apparecchiano la frammentazione in un ritmo sufficientemente armonico da poter essere apprezzato, svolgono la novità degli eventi secondo brevi costanze interessanti. Perciò la moda (ciò che accade "ora" e ha in sé il motore del suo superamento), speculativamente, è in sintesi la forma del tempo contemporaneo, un modo di dar forma all'identità per mezzo del tempo: sfrutta la contrazione della durata e la frammentazione della costanza narrativa tipica della forma deformata dell'epoca, ma non consente una completa destrutturazione del sé: lavora sulle piccole stabilità; è una rilevante strategia attraverso cui la frammentazione viene dominata e ricondotta all'ordine: configura pratiche, comportamenti, abiti della vita, genera, nella produzione di una serie temporale, non un doloroso e reiterato senso di frustrazione, bensì forme di godimento immaginativo che rendono in qualche modo il consumatore, cioè noi, custode di un desiderio senza fine che è forma del tempo presente, sua incisione patica o inquietudine.

Allora l'arte contribuisce all'educazione estetica se oltrepassa tutto ciò, e l'arte, e specialmente l'arte "contemporanea", è tanto interessante quanto oltrepassa tutto ciò facendosene consapevolmente carico. Da questo punto di vista essa non è antidoto, non è farmaco (non ha questo diabolico potere per fortuna), e non produce alcuna consolazione. Non è propriamente nemmeno via di uscita rispetto alla forma attuale

¹⁰ Per un approfondimento mi permetto di rinviare a R. Diodato, *Il tempo che resta*, in *Estetica dell'arte contemporanea*, a cura di G. Ferrario, Meltemi, Milano 2019, pp. 217-234.

della temporalità. È però un evento del tempo che dice un'esperienza possibile del tempo che non sta in questo nostro tempo. Differenti sono le esperienze del tempo messe in scena: il tempo dell'attesa, il tempo imprevedibile, il tempo della memoria, il tempo dell'attimo, il tempo dello spazio... molti gli esempi possibili. Per esempio:

Marina Abramovich lavora specificamente sul tempo evitando qualsiasi eufemizzazione del caos e tentando la messa in scena dell'imprevedibile. Programma un tempo dilatato dell'attesa in cui l'esperienza del tempo si sensibilizza, si incide acutamente sul corpo e la mente del performer: il tempo si fa sensibile nella paura acuminata del dolore, è il tempo puntuale e dilatato della resistenza, dell'eccesso, del cedimento. Come sempre non c'è operazione artistica senza pubblico, poiché l'arte è una relazione eventuale, ma si vede bene nell'arte performativa di Abramovich che il pubblico fa opera, al punto che l'artista è la materia che il pubblico usa per fare l'opera, e poiché ciò che è persona è una struttura di tempo, con l'azione del pubblico il tempo fa opera attraverso quell'azione che proviene da ciò che la persona, sia il pubblico, sia l'artista, è stata e quindi è. Nella serie *Rhythm* questo risulta evidente: *Rhythm 0*: «Sul tavolo ci sono settantadue oggetti che possono essere usati a piacere su di me./Io sono l'oggetto./Durante la performance mi assumo la totale responsabilità»¹¹. *Rhythm 4*, Spazio A: «Lentamente mi avvicino al ventilatore industriale, cercando di inalare quanta più aria possibile. Mentre mi avvicino al bocchettone del ventilatore, a causa della forte pressione dell'aria perdo conoscenza. La performance non viene comunque interrotta [...]»¹². *Rhythm 2*: «Uso il mio corpo per un esperimento. Prendo i farmaci usati negli ospedali per il trattamento di catatonìa acuta e schizofrenia, provocando effetti imprevedibili sul mio corpo [...] La performance termina quando il farmaco smette di avere effetto»¹³. Lo sforzo di sopportare il tempo e di fare del tempo fatto corpo materia di operazione artistica viene intenzionato ed emerge come tale in *The Artist is Present*, allestita al MoMA nel 2010: «una performance in cui rimanevo seduta su una sedia, immobile e in silenzio. I visitatori erano invitati a sedersi sulla sedia davanti alla mia e a fissarmi per tutto il tempo che volevano. La mia performance è durata 736 ore [...] Verso la fine di *The Artist is Present* provavo una stanchezza mentale e fisica mai sentita. Inoltre, il mio punto di vista, tutto quello che prima mi era sembrato importante – la vita quotidiana, le cose che mi piacevano e quelle che non mi piacevano – erano cambiati completamente»¹⁴. Come si diceva l'arte produce esperienza come *Erfahrung*, viaggio dal quale si torna esperti, e in genere permette il divenire spazio-temporale in cui questo consiste tramite la sua materia, che sconnette e destruttura i cliché percettivi e riconnette il mondo secondo novità, ma qui la materia dell'opera è il tempo-corpo via via condotto alla sua purezza di durata fisicamente non sopportabile. Resta, residuo di eternalità, la muta presenza di un altro sguardo umano, portato al grado zero da Abramovich in *Confession*: «passo in rassegna i ricordi della mia infanzia e giovinezza mentre osservo un asino [...] Sguardi intensi vengono scambiati tra me e l'animale, che per tutta la durata del video mi fissa negli occhi». Il tempo del ricordo si intreccia con lo sguardo animale, un altrove irraggiungibile che è rispecchiamento di un modo di essere che precede qualsiasi presa di possesso della ragione e della volontà. Qual è il tempo dell'animale? Abramovich ha, non possiede ma è, il tempo dell'infanzia e della giovinezza come ricordo, un luogo in cui può vibrare il suo corpo immobile, ma l'animale *a cosa pensa*? Il simile-estraneo pone in questione il tempo della memoria aprendo l'orizzonte di un'alterità incomprensibile.

Altro esempi, più in breve: il tempo della memoria come tempo cosmico e umano sprofondato nel passato irraggiungibile è il tempo della rovina e delle macerie della storia e forse nessuno nell'arte contemporanea ha dato forma a questa temporalità meglio di Anselm Kiefer: «La storia è argilla che si plasma con le mani. Il mio lavoro è continuare i miti: loro esistono e io li continuo»¹⁵. Realizzazione potente e straordinaria di

¹¹ M. Abramovic, *The Cleaner*, Marsilio, Venezia 2018, p. 102.

¹² M. Abramovic, op. cit., p. 100.

¹³ M. Abramovic, op. cit., p. 96.

¹⁴ M. Abramovic, op. cit., p. 238.

¹⁵ S. Sauza, Anselm Kiefer o il dolore lirico del mondo, <https://www.linkiesta.it/it/blog-post/2015/10/01/anselm-kiefer-o-il-dolore->

questo senso del tempo sono *I sette palazzi celesti*¹⁶, così come il confronto, molto tensivo e imperfettamente consonante, con l'ultima filosofia di Walter Benjamin che Kiefer elabora nell'opera *Der Engel der Geschichte. Mohn und Gedächtnis*, dove la rovina diventa catastrofe della memoria e amnesia del presente (il riferimento a *Mohn und Gedächtnis* di Celan apre una dialettica non sintetizzabile, un appesantimento irrimediabile delle ali angeliche)¹⁷. L'opera d'arte come altrove-eterno che *non* salva: non è nel nostro tempo, è altro, non gli appartiene, eppure brilla nella nostra notte. Ma la memoria può darsi in altro modo, come perdita che frantuma qualsiasi futuro, come passato che nega ascesi e speranza. Una forma del tempo assente e semplice, impersonale, oltre la coscienza e qualsiasi costituzione di identità. Si concreta in una forma priva di ricordo, in un informe senza senso, in uno sprofondamento spaziale della massa. Penso che questa esperienza di tempo sia propria di *Personnes* di Christian Boltanski: non si dà spiegazione e tanto meno giustificazione, l'enorme montagna di vestiti porta nell'indistinto le singolarità, e la gru divina si muove inarrestabile al ritmo di una sorte che è destino. *Personnes* completa *La Réserve des Suisses morts* e *Les enfants de Dijon*, negando il supporto auratico ancora presente in quelle opere. Nel rumore e nel vuoto di *Personnes* non si sta bene, eppure l'opera attrae, si sta nel suo tempo denudato da una sofferenza che non si vede, da una morte già da sempre avvenuta, insieme anonima e personale, singolare coincidenza di caso e necessità. Il passato qui esiste, non è presente, è ora come passato: ora è il passato. Forse soltanto nell'impersonale si dà questa esperienza, e *Personnes* la mette in scena.

Oppure il tempo istante, a partire da un ricordo: qualche anno fa stavo visitando il museo d'arte di Stoccarda. Vedo improvvisamente, in un luogo un poco appartato, una persona seduta davanti a una celebre opera. E' un uomo non giovane, gli abiti sono dimessi ma dignitosi, mi sembra sofferente, non fisicamente sofferente in modo evidente, però non sta bene. Non so che fare, mi fermo a osservarlo, al riparo di una colonna, con un po' di imbarazzo. Scopro rapidamente, dalla sua immobilità, che si tratta di un'opera di Duane Hanson. Conoscevo bene l'opera di Hanson, eppure mi sono ingannato. Non sono stato ingannato, "mi sono" ingannato, perché l'opera di Hanson non è iperrealismo ma semplicemente realtà, insieme realtà del tempo e realtà di quella relazione eventuale in cui consiste l'opera, o senza la quale l'opera non c'è. Il tempo delle sculture di Hanson è difficile: è il tempo dell'immobile che contiene il mobile, la vita, nella sua intensità. È il tempo perfetto e al tempo stesso il tempo quale futuro anteriore. In quel tempo-istante tutto è compreso, il prima e il dopo, una strana contrazione della *dynamis*. In Hanson il corpo-immagine-scultura espone la forma come materia nella sua essenza destinale. Ciò accade nella trasvalutazione del corpo in immagine-corpo, opera della scultura, che compie l'attuazione della forma nell'immanenza di una materia altra. Questa affermazione implica una peculiare relazione forma-tempo-vita: non ci sono forme solide dalla vita temporale estremamente breve, per cui la vita accadrebbe nel passaggio tra esse, così che il fotogramma di tale istante di trapasso si darebbe in scultura. La forma non è qui un principio di composizione dell'ente, quasi potesse essere una sua parte immateriale, è piuttosto il movimento compiuto, seppure provvisorio, della vita, movimento che non può essere un istante, un immobile, un punto del divenire, ma la sua precisa espressione nell'ordine del senso. nella concretezza dell'esperienza (e specificamente nella concretezza dell'opera: come si raccoglie il tempo nella materia? Come include lo sguardo che la percorre?) si impone il rapporto tra divenire e presenza attuale.

Infine, un esempio del vertiginoso precipitare insieme dello spazio e del tempo che provoca il collasso della concezione tensionale e di quella atensionale provvedendo alla loro cancellazione estetica. Si può argomentare sulla necessità di non astrarre dal sentimento del tempo (concezione tensionale) e al tempo stesso sull'illusorietà di questo stesso sentimento, ma quando questo sentire diventa nella sua stessa illusione sospensione della serie successiva (concezione atensionale), assenza percettiva di tale serie, ci si

lirico-del-mondo/23267/

¹⁶ Su cui si veda F. Vercellone, *Simboli della fine*, il Mulino, Bologna 2018.

¹⁷ Su cui si veda il saggio di F. Desideri, *Le ali dell'angelo. Benjamin/Kiefer – Kiefer/Benjamin: contrappunti della memoria*, Rivista di estetica, 61, 2016, pp. 33-48.

avvicina a un tempo che ha a che fare con un significato possibile di eternità: *poiesis* di uno stato d'animo che è un atto apre un sentire in cui, se anche ogni istante è già un passato, ciò che non è più, il presente, l'attimo, non è vissuto come un flusso di istanti che si perdono nel nulla; uno spazio in cui l'attimo restando tale si apre e permette il rinnovarsi e il ritornare di ciò che è stato essenziale. Strana quiete dell'atto di essere: se non c'è ritegno¹⁸, un ritrarsi originato dal rispetto, questa sorta di futuro anteriore non accade. Ora è difficile sopprimere la tentazione di spettacolo nell'arte, soprattutto lo spettacolo delle emozioni, anche quando pare che tale sottrazione sia in programma; è molto difficile fare opera evitando l'esposizione della forma, qualsiasi cosa s'intenda con questa complessa parola, che include l'esibizione dell'informe. Un'opera che apre a mio avviso, e a modo suo, *il sito dell'attimo* è *Vaporización* di Teresa Margolles, che è parte della personale *Ya basta hijos de puta*, che ho visitato al Padiglione di arte contemporanea di Milano nel maggio del 2018. La mostra comprendeva 14 installazioni con le quali Margolles ha esposto la violenza vivente a Ciudad Juárez (Messico) nei confronti di donne e transessuali. «E cos'è allora il Messico per Teresa Margolles? È un paese di sangue e di morti. Penso a Ciudad Juárez o a Tijuana, a tutte le donne assassinate. Succedeva davvero e noi non le vedevamo. Ci avevano avvisate e non abbiamo creduto. Non sapevamo neanche che laggiù le donne si erano coalizzate per cercare le figlie scomparse e seppellire quelle trucidate, e non c'è cosa più commovente. Penso a tutte le donne transgender massaccrate. Penso a Karla, che mi ha guidato dentro il mondo delle trans che si prostituiscono e che un giorno abbiamo trovato uccisa brutalmente. A lei dedicherò una performance al Pac»¹⁹. Una tra le installazioni è *Vaporización*: nebbia bianca in una grande sala. I confini dell'ambiente non si vedono, solo nebbia e silenzio. La sala è un obitorio astratto: la nebbia che avvolge e penetra attraverso il respiro è generata dall'acqua utilizzata per immergervi i lenzuoli che avvolgevano i corpi dei morti per violenza. Prima dell'ingresso siamo avvisati di cosa si tratta, e viene consigliato di non restare molto tempo nella sala. Margolles costruisce uno spazio indefinito senza rumore del tempo, dove si respira la morte, dove il contatto con la morte è vitale e la morte rientra nella vita. Il cadavere è presente, il rispetto per il morto è assoluto, nella semplicità estrema l'esperienza del tempo come misura è sospesa, l'attimo del respiro permette il contatto corporeo tra le anime, il ricordo non deperibile di un resto.

¹⁸ Per l'accezione di questo termine in relazione al tempo cfr. M. Heidegger, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 2007, pp. 363-370.

¹⁹ <http://www.lastampa.it/2018/04/05/cultura/teresa-margolles-trasformo-in-arte-gli-orrori-di-ciudad-jurez-sQEK0lrBN7zdfuvb6nTupN/pagina.html>