

FEDERICO VERCELLONE

*Nemo contra deum nisi deus ipse.*  
**Il nichilismo dell'apparenza e il re-incantamento come  
antidoto\***

*1. La scomparsa del medium*

Una polemica senza fine ci introduce nell'universo contemporaneo dell'immagine. L'immagine non si dà più a riconoscere in quanto universo distinto dal mondo, quale mondo dell'apparenza "sospeso", de-realizzato. Può addirittura accadere che essa introietti il proprio *medium*. Ed è per l'appunto il *medium* a rendere riconoscibile l'immagine. Esso la rende percepibile in quanto immagine evitando che si confonda con la realtà. È questa la barriera che non solo oggi ma più volte è stata infranta nella storia dell'immagine, a partire da Zeusi e Parrasio per venire, procedendo in modo assolutamente lacunoso, alle fantasmagorie settecentesche e oggi al 3D. Ed è questa quella barriera che dal Settecento tardo a oggi ci siamo abituati a definire come nichilismo. Se andiamo all'origine del problema del nichilismo, al suo affacciarsi nella lettera aperta che Jacobi indirizza a Fichte nel 1799, abbiamo esattamente a che fare con queste coordinate della questione che rinviano a un dissolversi della realtà nell'apparenza come tendenza della contemporaneità. Ciò vale dal 1799 sino a oggi. Scrive Jacobi: «Per il fatto stesso che io risolvendo e smembrando sono giunto ad annullare tutto quello che è al di fuori dell'io, mi si è mostrato che ogni cosa era un bel nulla al di fuori della mia immaginazione libera ma ristretta entro certi limiti»<sup>1</sup>. Mentre

---

\* Questo saggio riprende e fonde parti di saggi precedenti che acquisiscono in questo nuovo un più compiuto significato. La prima parte di questo contributo deriva da Vercellone (2014); la seconda da Vercellone (2015).

<sup>1</sup> Jacobi (1948), p. 178.

più avanti Jacobi scrive ancora: «E così, mio caro Fichte, non deve prendersela se Ella o chicchessia vorrà chiamare “chimerismo” quella dottrina che io contrappongo all’idealismo, accusandolo di nichilismo»<sup>2</sup>.

In casi come questi sintetizzati così efficacemente da Jacobi nella sua critica alla filosofia di Fichte (che ebbe per altro una vastissima risonanza e significato), l’immagine si confonde con l’ambiente circostante. Essa si configura come “la” realtà o come qualcosa di inquietantemente prossimo a questa. Siamo, per dirla con Oliver Grau, “immersi” nell’esperienza estetica dell’immagine. Sprofondiamo in essa e intratteniamo nei suoi confronti una relazione che non è più semplicemente contemplativa ma interattiva. L’immagine assume il ruolo minaccioso di un soggetto nonostante la chiara consapevolezza che non si ha a che fare con una realtà vivente.

Bisogna tuttavia sottolineare che il nichilismo non propone, quantomeno a questo proposito, una novità assoluta. Fa sì piuttosto che la soggettività dell’immagine divenga il carattere preponderante di un’epoca. Che le immagini siano dotate di una loro soggettività è una vecchia vicenda che, più o meno consapevolmente, ci è nota. Basti pensare al mondo delle fiabe e al romanzo gotico per venire sino a Paul Klee. L’immagine acquisisce, in tutti questi casi, uno statuto soggettivo. È un fantasma, un *revenant* che viene da lontano. Sulla base di questo statuto ambiguo, essa minaccia la condizione quotidiana nel suo tratto più banale e oggettivo. Sembra voler alludere alla possibilità di una morte non definitiva per cui ciò che era un soggetto non è definitivamente divenuto un cadavere, un oggetto.

Che il morto sia davvero morto è per altro uno dei presupposti tanto ovvi da risultare inconfessati (e dunque tanto più degni di interrogazione) della nostra cultura. Esso fonda l’idea di oggettività, per dirla con Hegel, sull’esigenza di cui l’Intelletto si fa latore di «tenere fermo ciò che è morto»<sup>3</sup>. In altri termini l’oggettività esiste in quanto essa è il *mortuum*, cioè

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 191.

<sup>3</sup> Hegel (2008), p. 24.

che è definitivamente trascorso e si è irrigidito, assumendo così le fattezze di ciò che è definitivo. E l'oggettività è, com'è ben noto, la condizione e la premessa della conoscenza e dell'impresa scientifica.

I confini tra il vivo e il *mortuum* sono stati messi in questione dalla peculiare "realtà" dell'immagine venuta a rianimarsi, grazie a un singolare e straniante atavismo, nel mondo contemporaneo. Si mette così anche Hegel in questione da un punto di vista che non sembra toccare direttamente l'estetica ma che, in realtà, la coinvolge profondamente. E che dimostra che i significati messi in moto dall'arte hanno territori di competenza molto più ampi rispetto a quelli che tradizionalmente le vengono riservati quando la si intenda soltanto come il mondo della bella apparenza. Il limite tra il vivo e il morto, che sembrava consolidato, viene paradossalmente messo in questione dalla tecnologie che sconvolgono i limiti dettati dalla razionalità classica.

La cosa non è del resto del tutto nuova. Si prepara a lungo nel tempo. I primi passi moderni della vicenda avvengono quasi in coincidenza con quello che è considerato l'atto di nascita dell'estetica moderna, la pubblicazione della *Critica del Giudizio* di Kant in cui, com'è ben noto, viene annunciato il presupposto di una bellezza priva di ogni interesse che garantisce, su questa base, la propria autonomia. Per preparare il cammino all'arte museale, e, così, alla "fine" hegeliana dell'arte. Parallelamente si delinea tuttavia un altro cammino, poco rispettoso nei confronti dell'ortodossia estetica ma in realtà estremamente prolifico e influente. Esso mette capo non a una cultura estetica dell'opera ma a una cultura estetizzante dello spettacolo. È il nichilismo realizzato. Quello che cadrà, quasi due secoli più tardi, sotto la mannaia critica, di autori per altro molto lontani tra loro come Heidegger e Adorno, Debord e Baudrillard.

È un cammino che si delinea già a fine Settecento, come rammenta Oliver Grau, grazie alle tecniche della fantasmagoria. Grau rammenta che gli spettacoli nei quali venivano proposte

fantasmagorie produssero, già a partire dal XVII secolo, veri e propri effetti terrifici sul pubblico. Per esempio il viaggiatore Rasmussen Walgenstein propose alla corte del re di Danimarca Frederik III uno spettacolo di *laterna magica* nel quale, attraverso lo spettro della lanterna, venivano rappresentate storie e vicende bizzarre<sup>4</sup>. L'effetto dello spettacolo fu così impressionante e vivo, perlomeno su alcuni dei presenti, che il re dovette ordinare che si ripetesse tre volte l'esperimento con la lanterna per mostrare che si trattava per l'appunto "soltanto" di una finzione. Se la lanterna, osserva Grau, fosse finita non nelle mani di un uomo di spettacolo come Walgenstein ma di individui privi di scrupoli gli effetti avrebbero potuto davvero divenire imprevedibili. Si trattava di fittizie manifestazioni soprannaturali, di raccapriccianti apparizioni di fantasmi. Veniva spettacolarmente varcato, per riprendere quanto si diceva prima, il confine tra il mondo dei vivi e quello dei morti. La lanterna magica continuò poi a evolvere tecnicamente nel diciottesimo secolo consentendo una maggiore articolazione e addirittura il movimento delle immagini<sup>5</sup>. Essa costituisce un'antenata della tecnica cinematografica, e si configura, secondo quanto sottolinea Grau, come un «medium immersivo»<sup>6</sup>. I "media immersivi" escludono lo sguardo contemplativo nei confronti del proprio oggetto per attrarre lo spettatore nello spazio della rappresentazione.

Gli effetti orrifici vennero ovviamente amplificati dal perfezionamento del mezzo tecnico che consentì in seguito, come si diceva poco sopra, di proiettare immagini in movimento. A fine Settecento uno strano personaggio belga, medico, pittore, aeronauta e prete, Etienne Gaspard Robertson, esporta la lanterna nella Parigi postrivoluzionaria. La fama delle sue

---

<sup>4</sup> Cfr. Grau (2006), pp.142-143.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, p.145.

<sup>6</sup> Cfr. *ibidem* e pp. 144-149 per quanto riguarda l'evoluzione settecentesca della lanterna magica e gli spettacoli di Etienne Gaspard Robertson. A proposito della storia e dell'attualità dell'esperienza estetica dell'"immersione" cfr. Grau (2003).

rappresentazioni rende testimonianza di una sorta di crisi incipiente della sensibilità illuministica che cede le proprie prerogative dinanzi al richiamo delle tenebre e all'evocazione dell'aldilà. La scenografia dello spettacolo svolgeva in questo caso un ruolo fondamentale. Si accedeva al luogo dove esso avveniva attraverso un cimitero. L'atmosfera cupa, per l'appunto cimiteriale, faceva da antiporta alla rappresentazione che avveniva in un'oscurità totale. Qui, preannunciata da fulmini e pioggia, accompagnata da musiche evocative talora di grandi compositori come Mozart e Beethoven, si preparava nientemeno che l'apparizione dei trapassati. Fra questi potevano trovarsi anche figure politiche del massimo rilievo decedute di recente, come Danton e Robespierre. L'effetto sul pubblico e le sue reazioni erano davvero ragguardevoli tanto che lo spettacolo veniva sconsigliato alle donne incinte che avrebbero potuto perdere il bambino per via dello spavento.

Abbiamo dunque a che fare con una tendenziale scomparsa o occultamento del *medium* artistico secondo quanto rileva Oliver Grau. È, se vogliamo, quello che potrebbe definirsi come il principio della cornice, o meglio è la cornice come principio d'identificazione dell'immagine a venir meno. Abbiamo dunque a che fare con una sia pure tendenziale identificazione dell'immagine con il suo *medium* che determina il più temuto tra gli effetti estetici: l'illusionismo. Lo spettro del conflitto tra Zeusi e Parrasio si ripropone in questo contesto con tutta la sua forza. L'illusione determina uno sviamento sensoriale, produce l'errore. Ma questo non è in fondo che un aspetto della questione. Nella fantasmagoria si definisce un altro aspetto del problema che è forse il più significativo. L'illusionismo interrompe infatti la quiete della coscienza estetica e chiama lo spettatore in scena. Crea un transito inedito. Produce una forma di fruizione dell'opera d'arte che è ben differente dal distacco contemplativo proposto dalla coscienza estetica moderna così come essa viene descritta e interpretata da Hans Georg Gadamer in *Verità e metodo*<sup>7</sup>. Viene meno lo sguardo contemplativo del

---

<sup>7</sup> Cfr. Gadamer (1983).

conoscitore che caratterizza l'arte moderna. L'illusione non è infatti semplicemente un errore ma crea una relazione peculiare tra il soggetto e l'opera, e predispone un mondo-ambiente nuovo anche se da considerarsi come fittizio sulla base di una previa e sottaciuta decisione concernente l'ontologia dell'immagine, da intendersi come irrealtà, come universo fittizio, "nichilistico". L'operazione è molto ambigua, e testimonia in fondo della grande e minacciosa creatività sottintesa dal concetto di nichilismo. Si produce così una decisiva rivoluzione non solo della fruizione ma anche del concetto di opera messa in forse nel suo carattere compiuto e definitivo.

Questo si connette al venir meno dell'interdetto del transito tra il mondo dei vivi e quello dei morti che lo spettacolo "fanstasmagorico" sembrerebbe promettere. È questa l'ambiguità della fantasmagoria che crea in fondo una novità nella caratterizzazione dell'esperienza estetica che ora partecipa della vita e assume un aspetto performativo: può produrre comportamenti, azioni e conseguenze anche gravi, come per esempio quella di far perdere un bambino a una donna in attesa.

La neutralizzazione "estetica" dell'arte deriva probabilmente dall'oscura percezione di un rischio davvero dirimpente. Che potrebbe mettere a repentaglio, come si è accennato, uno dei fondamenti della razionalità occidentale, la distinzione tra il regno dei vivi e quello dei morti. Da questo punto di vista la critica platonica all'immagine illusionistica affidata al decimo libro della *Repubblica* verrebbe a mostrare il suo significato più profondo. Non si tratta tanto di evitare l'errore prodotto dalla visione di qualcosa di analogo a un miraggio, quanto di difendere le fondamenta dell'impianto della ragione da un antagonista potentissimo. L'"illuminismo" platonico, accusando l'arte mimetica d'essere un'illusione mendace, nega all'immagine lo statuto di soggettività e ricaccia, così facendo, i defunti oltre le sponde dello Stige. È questo un passo grazie al quale si istituisce uno dei pilastri fondamentali anche della ragione moderna. E questo ci consente di tornare a Hegel e, in seguito, ai giorni nostri. L'arte va secondo Hegel incontro alla

propria fine per via di un'asfissia causata dallo sviluppo rigoglioso e trionfale del concetto, dopo essersi ridotta a pura esperienza estetica pur di essere accolta nel mondo della ragione matura e illuminata. La quale accondiscende, per così dire, a creare l'estetica come disciplina seconda e periferica che diviene poi filosofia dell'arte per dare in qualche modo una collocazione all'estraneo che si è insinuato tra le mura di casa.

## 2. La rinascita dell'immagine dopo la morte dell'arte

Paradossalmente l'antica potenza dell'immagine sembra risuscitare e potersi oggi riproporre con una forza inedita anche grazie alle tecniche digitali. Ma qui affiora e si rivela anche un arcano della situazione che ci consente di approfondire il tema della razionalità dell'immagine, laddove molto difficilmente ogni discorso sulla razionalità contemporanea può esimersi dall'affrontare questo argomento. Che trascina con sé naturalmente anche la questione della tecnica. Come premessa a tutto questo bisogna affermare sin da subito che, naturalmente, non è possibile presupporre una divisione di principio tra i territori dell'immagine e quelli del concetto<sup>8</sup>. Si tratterebbe di una distinzione che non tiene conto fondamentalmente della natura anche figurativa della scrittura quale veicolo della razionalità concettuale e della natura anche segnica dell'immagine, uno stato alla quale essa può sempre tornare quasi per cataresi, per esempio quando venga meno la sua qualità mimetica e/o espressiva. L'immagine null'altro è dal punto di vista che qui si intende adottare, riservandoci di argomentare a fondo questa tesi in altre sedi, che un veicolo espressivo che si implementa su di un determinato *medium* senza del quale essa non potrebbe effettuarsi e dunque veicolarsi<sup>9</sup>. Da questo punto di vista l'immagine è sempre tecnologica, mentre la tecnologia contemporanea ricorre sempre

---

<sup>8</sup> Cfr. circa il nascere di una razionalità fondata sul concetto-scrittura, Bettetini (2006).

<sup>9</sup> Sullo sfondo di questa argomentazione si colloca naturalmente Belting (2013).

più frequentemente all'immagine la quale esprime peculiarmente su questa via la propria particolare efficacia. Questa presa d'atto dovrebbe tacitare almeno in parte, o quantomeno consentire una revisione della diagnosi del nichilismo contemporaneo come "invasione delle immagini" che si riversano nel mondo reale<sup>10</sup>. Quantomeno in quest'ottica il colpo viene attutito: il nichilismo deriva da una lunga maturazione storica che, in qualche modo, relativizza il significato del fenomeno e il suo effetto traumatico.

Abbiamo per altro contemporaneamente a che fare anche con una maturazione della ragione tecnologica che non era prevista nel quadro delle concezioni classiche della razionalità moderna le quali avevano previsto una sorta di suo sviluppo sfrenato in direzione di una tecnologia avvolgente, rigida e monocratica. È una tesi condivisa in fondo da pensatori fra loro molto diversi e lontani come Max Weber e Martin Heidegger. Si tratterà su questa base, per parte nostra, allora: a) di approfondire il carattere fondamentale tecnico dell'immagine in quanto essa è sempre debitrice delle sue implementazioni su di un determinato supporto; b) di riconoscere le modificazioni che la stessa ragione tecnologica matura a contatto con l'immagine. Tutto questo produce anche una trasformazione profonda sia dell'arte sia dell'esperienza estetica alle soglie di quella che, anticipando le cose e con un po' di coraggio, potrebbe definirsi la nuova mitologia contemporanea<sup>11</sup>.

Sia qui sufficiente osservare che, a partire dall'avanguardia per venire alla *video art* e più in generale all'esperienza che si produce con le nuove tecniche digitali, si assiste a una vera e propria trasformazione dell'esperienza estetica che da contemplativa diviene "immersiva" o "interattiva". È un'interattività che si diffonde tra l'altro, com'è noto, nell'esperienza del *World Wide Web*. Come già si diceva, in quanto l'esperienza dell'arte da contemplativa diviene

---

<sup>10</sup> Per quanto riguarda il carattere attivo da sempre detenuto dell'immagine cfr. Bredekamp (2015).

<sup>11</sup> Cfr. a questo proposito Vercellone (2013).

interattiva, abbiamo a che fare con una profonda trasformazione delle sue caratteristiche. L'esperienza contemplativa è un'esperienza che rinvia senza continuità da un istante all'altro. L'esperienza interattiva, che si propone a contatto con le nuove tecnologie, è invece un'esperienza narrativa, dialogante, che matura a contatto con un *medium* tendenzialmente "attento", tutt'altro che nichilistico, talora addirittura plastico che risponde alle nostre aspettative e in alcuni casi anche alle nostre sollecitazioni.

Naturalmente tutto questo produce notevoli problemi teorici ed etici. Questo dipende indubbiamente anche dal fatto che abbiamo da fare con un *medium* di natura particolare, con il quale entriamo in una relazione di mutuo scambio. È un *medium* entro cui siamo. Potremo definirlo un *medium* "vivente" rovesciando così il rapporto tecnica/soggettività così come viene tradizionalmente concepito nella tradizione filosofica del Novecento, per cui l'umanità è dominata da una tecnologia che dovrebbe invece costituire lo strumento del suo dominio del mondo. Si aggiunga qui ancora un elemento fondamentale: abbiamo a che fare con un *medium* narrativo. Esso funziona infatti solo nel quadro di una relazione interattiva, di scambio e di dialogo con il soggetto che lo utilizza. S'impone dunque a contatto con l'immagine una relazione dalle vastissime implicazioni: per esempio, proprio in quanto abbiamo a che fare con una narrazione, diviene fluida la distinzione tra comunicazione verbale e comunicazione per immagini. Il rapporto interattivo con l'immagine ne mette per altro a giorno le virtualità performative dalle quali discende, fra l'altro, l'esigenza sempre più pressante di un'etica dell'immagine e delle nuove tecnologie<sup>12</sup>.

Sulla base di questa relazione "vivente" con l'immagine, è lecito affermare che abbiamo oggi a che fare con una mitologia "laica", con una mitologia senza dèi<sup>13</sup>. Si tratta, a tutti gli effetti,

---

<sup>12</sup> Cfr. Fabris (2012).

<sup>13</sup> Mi sia consentito rinviare nuovamente per un'estesa argomentazione al mio Vercellone (2013).

di una “mitologia della ragione”, per riprendere la proposta di Schelling e dei romantici di Jena, che vive rinnovandosi sulla base di un’intensa relazione tecnologica e interattiva con i suoi fruitori. Lo statuto di quest’opera è dunque essenzialmente “aperto”, ontologicamente fluido. Essa fuoriesce in maniera definitiva dall’esperienza estetica classica per ospitare entro di sé l’interazione con l’ambiente e dunque nuove, inedite, forme di soggettività volte a progettare veri e propri contesti di vita. La nuova mitologia è dunque rinata sotto forme che Hegel non avrebbe mai previsto nella sua polemica con i romantici.

L’opera d’arte tende dunque a farsi mondo, a profilarsi non come un’opera d’arte totale, ma come un’opera che ambienta il mondo circostante dando così una qualche risposta all’esigenza di radicamento degli individui sempre più diffusa nel nostro mondo. L’immagine in questo quadro non avrebbe dunque quell’effetto di sradicamento dell’esistenza dal suo contesto e dal suo senso che era implicita nell’accusa di nichilismo da Jacobi ai nostri giorni.

Per dirla schiettamente di arte, e di un’arte così caratterizzata abbiamo oggi molto bisogno. L’esperienza postmoderna della convivenza ibrida di stili e tradizioni, la vita nei “nonluoghi” di Marc Augé, questi ultimi davvero nichilistici, si rivela sempre più impraticabile. E si affaccia, non senza motivo, una nuova necessità di radicamento del quale l’opera d’arte si fa testimone, attraverso il *medium* dell’immagine, chiamando a una rinascita dell’arte pubblica che si affianchi all’arte delle gallerie e dei musei, il cui significato di selettivi scrigni della memoria artistica e culturale è naturalmente, per altro, del tutto imprescindibile. Abbiamo così a che fare in molte occasioni con opere che radicano e ammantano di se stesse l’esistenza dei singoli e delle collettività. Sono opere, come *The Weather Project* di Olafur Eliasson o il cosiddetto *Big bean* di Anish Kapoor a Chicago<sup>14</sup>, che donano un’identità collettiva, formano una comunità o quantomeno contribuiscono a crearla. Sono caratteristiche che venivano tradizionalmente ascritte al mito. In

---

<sup>14</sup> Il titolo originale è *Cloud Gate*.

questo senso si è detto che è in atto una rinascenza mitologica. Abbiamo da fare con “miti d’oggi” a voler ricordare Barthes, con nuove “mitologie della ragione” a riprendere l’insegnamento dei romantici, consapevoli tuttavia della marcata mediazione tecnologica sulla quale queste mitologie fondano la loro efficacia pubblica<sup>15</sup>.

Si ripropone dunque l’incantamento mitico? Certo. Ma non siamo in presenza di mitologie estetistiche e dunque nichilistiche, laddove non ci sono nuovi dèi a guidarci. E questa è la sfida quanto mai salutare che dobbiamo far nostra guardando, attraverso le nuove forme dell’immaginario, non solo oltre il nichilismo ma anche oltre l’idea stessa di nichilismo.

Mentre abbiamo certamente anche a che fare con una trasformazione profonda dei modelli di razionalità possibile che sembrano individuare la via di un pluralismo inedito per la ragione moderna (e forse non solo per questa). Avendo a che fare con un modello che ricorre in modo intenso all’immagine, diviene ben più difficile configurare la ragione tecnologica come una *ratio* fondata su di un’articolazione monologica e monotona à la *Metropolis* di Fritz Lang. Si tratta piuttosto di una ragione che modifica i propri linguaggi attraverso i diversi media in cui si esprime. Il differenziarsi dei media produce un obiettivo modificarsi dei modelli di razionalità possibile, laddove questi ultimi rappresentano forme di vita, *chances* di trasformazione della razionalità dallo stadio della necessità a quello della possibilità. Si schiude così un’opportunità non del tutto inedita, che, a ben vedere era già stata sondata nell’ambito del confronto dei romantici di Jena con l’Illuminismo. È quella di una razionalità che inventa mondi invece che asseverarne l’immutabilità. È questo che si è tentato di fare sviluppando l’idea di re-incantamento.

### 3. Verso il re-incantamento

Quando si parla di re-incantamento non si vuole proporre una sorta di quieta acquiescenza nei confronti della presente

---

<sup>15</sup> Barthes (2005).

invasione del mondo delle immagini che sembrano intaccare, se non altro per la loro numerosità, le radici della memoria culturale e dunque quelle dell'identità personale e collettiva. Nel re-incidentamento si dà piuttosto l'idea che l'immagine costituisca una *chance* potente, strategicamente importante per modificare il mondo attuale. È inevitabile notare che le tecnologie dell'immagine sorgono da un'esigenza reale e antropologicamente sentita, quella di fuoriuscire da un mondo dominato da una tecno-scienza eccessivamente omologante, indifferenziata e straniante. Non c'è nulla da fare a questo proposito: gli individui necessitano di riconoscimento, e questo non può avvenire nel mondo globale prodotto anche dalla tecno-scienza, ma solo entro orizzonti più ridotti<sup>16</sup>. Del resto questo non è strano: la memoria ha sempre attinto al patrimonio delle immagini per ricostruire se stessa, ed è assolutamente naturale che continui a farlo. E, anzi, si potrebbe vedere proprio in questo un elemento di rassicurante continuità. Del resto il bisogno di immagini, come ci ricorda Hans Belting<sup>17</sup>, è atavico e inestinguibile: si possono cancellare tutte le immagini sensibili, ma non quelle mentali, e questo rende inevitabile, dinanzi a qualsiasi tentazione iconoclasta, la necessità storico-antropologica di una rinascita delle immagini. Il problema è semmai un altro: è quello di fermare le immagini in un universo nel quale la loro produzione è eccessivamente accelerata forse perché particolarmente instabili sono diventate le identità singole e collettive al punto che si è prodotta una vera e propria fame di immagini, di identità rassicuranti quanto infine confusive, cui corrisponde una loro sovrapproduzione mastodontica, tanto esuberante e *overwhelming* da non consentire una chiara distinzione all'interno di un universo così brulicante. È sempre più evidente, così, l'esigenza e la necessità di fermare le immagini, di creare una sorta di "fermo-immagine"; è una necessità che si palesa ai più diversi livelli e

---

<sup>16</sup> Cfr. sulla questione fra gli altri: Habermas, Taylor (1996).

<sup>17</sup> Cfr. Belting (2013), cui si deve anche lo stretto riferimento dell'immagine alla morte di cui poco sotto.

nei modi più diversi: fra l'altro nelle culture giovanili dove, per esempio, la presenza molto frequente del tatuaggio sembra additare la necessità, contraddittoria, divertita e disperata insieme, di stabilizzare l'immagine, di darle un corpo perché si fissi e non fluttui trascorrendo così nell'oblio, in un mortuario al di là. Questo significa che le immagini, che vagano invadenti nel nostro mondo, hanno in realtà necessità di incarnarsi, addirittura di farsi carne e sangue per sfuggire a un destino funebre e mortuario al quale la loro iperproduzione sembra consegnarle.

Le immagini, come suggerisce Horst Bredekamp sono dotate di un'intima portata performativa<sup>18</sup>. La fruizione bulimica delle immagini nel nostro tempo corrisponde dunque a un'esigenza, contraddittoria quanto si vuole, di incarnare le immagini che ci sfuggono, ma che tuttavia ci hanno invasi, perché la richiesta loro rivolta di fornire un'identità, richiesta per altro del tutto tradizionale e legittima, e addirittura atavica, ha trovato nel tempo presente un'espansione quasi bulimica connessa al disorientamento prodotto dallo sviluppo straniante di un modello di ragione fondato sulla tecno-scienza, un modello che ha costituito per molti versi un verso e proprio *imprinting* del tessuto sociale e delle relazioni che in esso si sono sviluppate.

In questo quadro assistiamo a una modificazione profondissima dell'essere dell'immagine che viene a trasformare il suo statuto "moderno", laddove essa vede decadere le sue qualità propriamente estetiche per assumere una connotazione diversa in cui non solo l'immagine in generale ma anche quella propriamente artistica tendono a riferirsi allo spazio pubblico. Abbiamo a che fare, per procedere molto velocemente, con una modificazione politica dell'immagine la quale, su questa via, viene ad assumere un assetto e uno statuto nuovo. Potremmo dire che si trascorre dalla storia estetica dell'arte alle strategie dell'immagine, e che questo comporta una sorta di *feedback* per quanto concerne lo sviluppo precedente, l'organizzarsi di uno sguardo *à rebours* che riorganizza anche lo statuto storico

---

<sup>18</sup> Cfr. nota 11.

dell'immagine sulla base di questo nuovo assunto<sup>19</sup>. Esempiare su questo cammino è il cammino di Michelangelo Pistoletto, il quale ha sviluppato nella sua opera una vera e propria politica di ospitalità “dell'” e “nell'” immagine<sup>20</sup>. L'immagine assume in questo quadro una dimensione autoriflessiva: essa ospita nel proprio specchio un'altra identità della quale rinnova lo spazio. L'immagine diviene, da questo punto di vista, un vero e proprio *medium* dello scambio interculturale come esemplarmente dimostra per altro la personale di Pistoletto al Louvre del 2013, *Année!. Le Paradis sur terre*, la quale, ben lungi dal presentarsi come una grande monografica, costituiva piuttosto la messa in moto dialogica di un io artistico che si moltiplicava nelle sue diffrazioni con gli altrui prodotti artistici, molto eterogenei, con i quali veniva messo e si metteva a confronto.

In questo quadro e in questo contesto si può meglio cogliere che cosa significhi re-incidentamento del mondo. Il re-incidentamento costituisce una sorta di strategia dell'immagine che ci consente di edificare nuovamente dei luoghi esteticamente connotati nell'enorme perimetro, per dirla con Marc Augè, dei “nonluoghi” tardo-moderni. Questo significa anche creare luoghi “magici”, alchemicamente “reincidentati” di incontro e di ri-creazione delle culture. Si tratterebbe di luoghi che costituiscono un nuovo coagulo di appartenenze che viene “inventato” attraverso il *medium* dell'immagine vero e proprio coagulo di innovazione creativa e tecnologica. Re-incidentamento significa dunque in questo quadro – per proporre qui un tema che ci si riserva di approfondire ancora – restituire e ripristinare una cultura delle appartenenze nell'universo del disincidentamento del mondo. E farlo significa anche tuttavia rendersi edotti del fatto che queste appartenenze sono costantemente mediate da un intervento tecnologico che ha un valore sostanziale per il loro realizzarsi. Il *medium* tecnologico diviene assolutamente centrale per ristabilire quelle appartenenze che la tecnologia stessa, in un'altra versione, aveva esautorato con un'opera di

---

<sup>19</sup> Cfr. Belting (1995).

<sup>20</sup> Cfr. Pistoletto (2010).

sradicamento che aveva costituito il suo sigillo di riconoscimento. È ben evidente che qui si profilano una serie di problemi impossibili da sviluppare in questa sede, e che intorno all'idea di un'immagine che si fa mondo-ambiente si coagulano numerose questioni storiche e relative all'ontologia dell'immagine. L'immagine che si fa mondo sembra smantellare ogni teorema dell'apparenza estetica chiusa nella propria orgogliosa autonomia denunciando invece l'apparenza estetica come una sorta di difesa ideologica, tanto faticosa quanto ardua e mutilatrice, di una ragione che si auto-concepisce in chiave monologica e confina l'immagine ai limiti del mondo della conoscenza. È una ragione che, su questa base, si vota a un dominio monologico del mondo e dei mondi-ambiente. La vocazione dell'immagine a incarnarsi, che viene con forza annunciata dall'avanguardia per non perdersi più nella vicenda artistica e non solo, denuncia i limiti di questo modello di razionalità che esige un avvicendamento di paradigmi<sup>21</sup>.

#### *Bibliografia*

- Barthes, R. (2005), *Miti d'oggi*, trad. it. L. Lonzi, Einaudi, Torino.
- Belting, H. (1995), *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, Beck, München.
- Belting, H. (2013), *Antropologia delle immagini*, trad. it. a cura di S. Incardona, Carocci, Roma.
- Bettetini, M. (2006), *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari.
- Bredekamp, H. (2015), *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, trad. it. a cura di F. Vercellone, Cortina, Milano.
- Bourriaud, N. (1999), *Formes de vie. L'art moderne et l'invention du soi*, Denoël, Paris.
- Bourriaud, N. (2010), *Estetica relazionale*, trad. it. a cura di R. Pinto, Postmedia, Milano.

---

<sup>21</sup> Su questi aspetti dell'avanguardia e sulle sue conseguenze cfr. Bürger (1990); Bourriaud (1999); Bourriaud (2010).

- Bürger, P. (1990), *Teoria dell'avanguardia*, trad. it. a cura di A. Buzzi e P. Zonta, Bollati Boringhieri, Torino.
- Fabris, A. (2012), *Etica delle nuove tecnologie*, La Scuola, Brescia.
- Gadamer, H. G. (1983), *Verità e metodo*, trad. it. a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano.
- Grau, O. (2003), *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, MIT, Cambridge Mass., London.
- Grau, P. (2006), *Remember the Phantasmagoria! Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife. Illusion Politics of the Eighteenth Century and Its Multimedial Afterlife*, in Grau, P. (ed.), *MediaArtHistories*, MIT, Cambridge Mass., London.
- Habermas, J., Taylor, C. (1996), *Multiculturalismo. Lotte per il riconoscimento*, trad. it. L. Ceppa e G. Rigamonti, Feltrinelli, Milano.
- Hegel, G. W. F. (2008), *La fenomenologia dello spirito*, trad. it. a cura di G. Garelli, Einaudi, Torino.
- Jacobi, F. H. (1948), *Jacobi a Fichte*, in Jacobi, F. H., *Idealismo e realismo*, trad. it. a cura di N. Bobbio, De Silva, Torino.
- Pistoletto, M. (2010), *Il Terzo Paradiso*, Marsilio, Venezia.
- Vercellone, F. (2013), *Dopo la morte dell'arte*, il Mulino, Bologna.
- Vercellone, F. (2014), "Il nichilismo e le nuove forme dell'immaginario tardo-moderno", *aut aut*, vol. 364, pp. 91-101.
- Vercellone, F. (2015), *Reicantamento del mondo?*, in Martinengo, A. (ed.), *Oltre il disincanto: prospettive sul reicantamento del mondo*, Aracne, Roma.

### *Abstract*

The notion of aesthetic appearance has much to do with the history of nihilism from Plato to modern aesthetics and to Hegel. The Hegelian thesis of the "end of art" has to do with the final result of a process relegating art to the realm of appearance and condemning the rationalized world to a destiny of disenchantment. Is it possible to envisage and to elaborate a new

technical “re-enchantment of the world” where the image is becoming an ontological principle of a new idea of reality in the frame of our contemporary world dominated by images?

*Keywords:* Aesthetic, Hegel, World, Nihilism, Reality