

Opus magneticum

Premessa alla sezione

I saggi presentati in questa sezione trattano degli argomenti più disparati: la possibilità di individuare un ‘terzo’ Giotto, né naturalista né realista, ma ‘illusionista’, capace di raggiungere l’evidenza percettiva attraverso l’allestimento di uno spazio immersivo affine a quello concepito da Dante con la *Commedia* (Pablo Maurette); il complesso scultoreo creato da Michelangelo per la Tomba di Giuliano de’ Medici duca di Nemours (Mariano Pérez Carrasco); la città moderna come oggetto psicoanalitico; la discussione di un’azione estetica, l’opera *Starry Night* di Mazen Kerbaj, finalizzata a definire una singolarità la cui articolazione concettuale non può darsi indipendentemente dall’atto della sua esecuzione (Florian Klinger); una *performance* di Marina Abramović che reinscena à sa manière il dramma della morte di Maria Callas (João Pedro Cachopo).

Vista l’eterogeneità, sorgerà la domanda: perché, allora, metterli insieme? Interrogativo che, occasionato dal caso specifico, ha però valenza generale. Se infatti tutte e cinque le riflessioni instaurano una relazione discorsiva, assumendole a proprio oggetto analitico, con cinque opere del fare poetico – la pittura di Giotto, una scultura, la città moderna e due *performance* artistiche –, si tratta di capire se, in questo rivolgersi all’opera, vi sia qualcosa di comune. Se questo potesse essere riscontrato, si tratterebbe di conseguimento non privo di ricadute per discutere della legittimità e della forma che il pensiero filosofico assume quando accosta l’opera d’arte, motivato dall’idea che questa prossimità sia significativa per intensificare la propria resa speculativa e i contenuti in cui essa si deposita.

Ma forse dovremmo anzitutto domandarci: siamo certi che sia così? Non potrebbe infatti valere ragionevolmente anche l’opposto, e cioè che il pensiero è tanto più efficace ed intenso quanto più sa risiedere nella purezza della sua essenza e ‘lavorare’ *solo* coi propri concetti? Il che è come chiedere: cosa legittima l’aspirazione a tentare filosoficamente un contatto con l’opera?

Per come abbiamo impostato la questione, sembra possibile procedere con una trasposizione elettromagnetica del problema. Partendo dalla

constatazione che l'opera produce un suo campo intensivo e la forza che esercita su un oggetto elettricamente carico è tanto più forte quanto più ci si avvicina ad essa. La tensione tra opera e intuizione aumenta, e diventa così più produttiva, incrementando i propri effetti, quanto più il loro confronto si fa serrato. Questo modello ha due ordini di implicazioni.

La prima è che il *cogitare* ha bisogno dell'opera, dell'accadere della relazione con l'opera, perché la propria prestazione si attivi. La forza elettromagnetica, cioè la radiazione che il pensiero sprigiona, necessita, per prodursi, dell'altro costituito dall'opera. Il pensiero, dunque, è il prodotto di un'induzione elettromagnetica: esso non è mai di per sé indipendente, e nemmeno è sempre 'pensiero di qualche cosa' nel senso dell'intenzionalità fenomenologica, che preserva la distinzione – e una chiara gerarchia epistemologica – tra sé e il proprio oggetto. Piuttosto, in senso stretto: è pensiero solo la radiazione mediale indotta – dunque né solamente operativa, cioè dell'opera, né solamente noetica, cioè del *cogito* che la tenta – che si sviluppa quando i due, opera e intuizione, si approssimano talmente da generare quel fenomeno di interferenza che, quando è sufficientemente potente, prende il nome di *filosofia*.

La seconda implicazione riguarda la medialità del rapporto tra opera e pensiero. Medialità significa qui qualcosa di assolutamente misterioso che sulle prime sembrerebbe impossibile pensare – e cioè che essi condividono *immediatamente* qualcosa di esteriore alla propria determinatezza. Tra le due polarità del rapporto esiste infatti un piano d'interazione comune definito dall'elemento impalpabile che chiamiamo campo elettromagnetico e non coincide né con l'una né con l'altra singolarità. Per entrambe le istanze, opera e atto di pensiero, esiste una dimensione di esistenza comune nella quale, *senza mediazione ma medialmente*, si realizza la loro relazione.

Non è questo il luogo dove diffondersi sulla differenza, qui decisiva, tra mediazione e medialità. Bastino a riguardo alcune embrionali osservazioni.

Anzitutto, che la medialità è condizione della mediazione. Dev'essere cioè già attiva un'omogeneità dimensionale preliminare affinché possa instaurarsi un qualsiasi rapporto di complicazione dialettica tra due 'questi' in sé immediatamente distinti. Si dirà anzi che questa dimensione preliminare è altrettanto immediata che la loro apparente immediata distinzione.

In seconda battuta, non sembrerà ingiustificato accennare che poiché la medialità indica l'esistenza, per esteso, di una dimensione comune, essa ha intrinsecamente a che vedere con la forma-immagine. Regno del mediale è l'immaginale. Ma allora anche la reazione tra atto di pensiero e opera si concreta non tanto come discorso ma come immagine di pensiero. Non si tratta, cioè, come qualcuno ingenuamente ritiene, di

fornire argomentazioni, ma di immaginare nessi. Ritroviamo, al centro del pensiero, quell'*Einbildungskraft* che ne definisce la *vis imaginativa* più propria e profonda.

Ma come verificare questa *vis* in un esercizio di scrittura? Essa prenderà corpo nello stile che sostiene la scrittura, il quale, a ben pensarci, è il medium *continuo della sua apparizione segnica*. La scrittura, cioè, è fatta di singoli segni aventi ciascuno un proprio aspetto determinato; lo stile è l'immagine continua e assolutamente riconoscibile che questi stessi segni assumono nella loro unità mediale estensiva. In questa prospettiva, congiungendo le ultime considerazioni a quanto appena sostenuto, è lecito affermare che lo stile non ha nulla dell'accidentalità espressiva, non è, quindi, la contingenza che il pensiero è costretto ad assumere per esprimersi; viceversa, esso è *la forma del pensiero in quanto gesto mediale*.

Nel caso dei saggi qui raccolti si tratterà allora di misurare la loro sintonia qualificando le caratteristiche dell'interferenza che viene a prodursi tra lo stile di ciascun tentativo e la carica attiva dell'oggetto cui si rivolge. In altre parole, sintomo che il pensiero sta davvero pensando è la capacità non di descrivere ma di immaginare il proprio oggetto, o se si vuole, di esprimerlo, cioè farlo esistere, all'interno del proprio stile. In che misura, quindi, Pablo Maurette ha saputo immaginare Giotto, Mariano Pérez Michelangelo, Florian Klinger lo *Starry Night* di Kerbaj e João Pedro Cachopo la Callas di Abramović?

Deciderà il lettore se la frequenza di queste interferenze, e la potenza dell'immagine che hanno prodotto, hanno davvero raggiunto un'intensità tale da meritare l'investitura della filosofia.

m. b.