

ISSN 2611-6049

Poi
Points of Interest

RIVISTA DI INDAGINE FILOSOFICA E
DI NUOVE PRATICHE DELLA CONOSCENZA

N. 6-7, I-II/2020

LA FILOSOFIA E LE SUE FORME
DI ESPRESSIONE: STORIA ED
EVOLUZIONE

A CURA DI A. LEMBO – E. VOLPE



Recensione a P. Conte, *Unframing Aesthetics*, Mimesis, Milano – Udine
2020, 169 pp.

di Sofia Pirandello

Nel suo ultimo lavoro, Pietro Conte affronta la questione della *cornice*, oggetto da sempre caro alla filosofia, col dichiarato proposito di evitare di darne una definizione normativa, impresa più volte tentata nella storia del pensiero. *Unframing Aesthetics* interroga la cornice come soggetto. Quel che si intuisce fin dal titolo è reso esplicito nella prima pagina dell'introduzione: la ricerca si focalizza «on the processes and procedures of framing rather than on frames as concrete objects» (p. 11). Alla cornice va dunque riconosciuta un'agentività specifica, che ha ricadute concrete sull'osservatore.

In questo senso, essa non ha soltanto a che fare con l'immagine artistica, ma con quell'atto di profilazione implicito nella costruzione di un contesto, e in ultima istanza con l'interpretazione in senso lato. La cornice è sia l'oggetto che demarca i confini di un dipinto, sia l'istituzione in cui il dipinto viene esposto; è il risultato di una scelta e l'indicazione sulle modalità di fruizione di una cosa o di uno spazio.

Conte ricostruisce la storia filosofica della cornice intesa come «an essential part of the dispositif of representation» (p. 31). La cornice è il medium per eccellenza, che segna il discrimine fra il mondo della vita e quello dell'immagine, è al contempo un ponte e un recinto, educa lo sguardo a una specifica modalità attentiva. L'autore riferisce della sua natura performativa, poiché essa *fa* l'immagine, la presenta come tale, istituendo e abitando la cesura fra il quotidiano e qualcosa che, isolato dal resto, richiede una considerazione speciale. Da Immanuel Kant, a Victor Stoichita, passando per Georg Simmel, Louis Marin e Jacques Derrida, che sono solo alcuni degli autori ricordati nel testo, molti hanno proposto una analisi delle conseguenze dell'atto decontestualizzante dell'inquadratura, nel tentativo di comprendere la differenza, per dirla con Husserl, fra la percezione e la coscienza di immagine. Poiché presenta la rappresentazione, la cornice costituisce l'elemento essenziale alla contemplazione e al sentimento di piacere estetico, fondato, secondo Conte, su un'illusione consapevole. Come Konrad Lange, infatti, egli ritiene che alla base della nostra comprensione dell'immagine ci sia una

tendenza immaginativa a fare “come se”, la cui piacevolezza risiede nello stare al gioco. Conte precisa che non si tratta di una illusione percettiva, non crediamo che gli oggetti dell’immagine siano realmente esistenti nel nostro spazio d’azione, ma facciamo finta che lo siano. È proprio la cornice a indicare l’inganno, a metterci al sicuro fornendo una mediazione tra noi e l’immagine, una separazione e una distanza che garantisce spazio per la riflessione. Stando così le cose le cornici, quale che sia l’accezione con cui di volta in volta le si voglia trattare, sono «orientation tools» (p. 65), segnali luminosi al confine tra la realtà e la rappresentazione, tra il mondo e gli enunciati sul mondo.

Ci sono però dei casi che sembrano negare quanto detto finora. Conte analizza anzitutto le immagini iperrealistiche e gli ambienti immersivi, immagini aniconiche, secondo la recente definizione proposta da Andrea Pinotti, che sfruttano strategie opposte per arrivare allo stesso risultato: negare se stesse. L’autore porta l’esempio delle statue di cera, che si presentano come (e non rappresentano) persone reali in uno spazio abitato, scavalcando il confine imposto dalla cornice e rifiutando di essere in alcun modo inquadrato come immagini (sia concretamente che da un punto di vista interpretativo). Conte sottolinea però un’importante differenza fra le statue che si incontrano al Madame Tussauds, il museo delle cere più famoso al mondo, e quelle che si possono trovare in gallerie e istituzioni artistiche. A ben guardare, queste ultime dispongono comunque di una cornice che ci suggerisce di considerarle quali opere d’arte. Per quanto possano ingannare percettivamente il fruitore, le immagini iperrealistiche collocate in uno spazio espositivo impiegano le loro caratteristiche con una finalità altra rispetto alla sola imitazione virtuosistica. L’opera di Duane Hanson *Museum Guard* (1975) non vuole lasciare ammirati per le sue capacità mimetiche di riprodurre nel dettaglio la guardia di un museo. Opere di questo tipo collocano l’ordinario al centro dell’attenzione, non desiderano ingannare lo spettatore, ma vogliono attirarne lo sguardo su quegli elementi che, costantemente sotto gli occhi di tutti, finiscono per essere programmaticamente ignorati. L’iperrealismo mette il quotidiano su un piedistallo e svela così le criticità della società e del «cultural model that it embodies» (p. 90).

L'apparente assenza di mediazione e di cornice e un forte senso di presenza sono tutti elementi che caratterizzano anche l'immagine immersiva, che al contrario di quella iperrealistica non vuole entrare a far parte del nostro ambiente, ma trascina piuttosto il fruitore al suo interno. Erano ambienti immersivi le caverne dipinte del Paleolitico, i Sacri Monti del Piemonte e della Lombardia, il Cinerama degli anni Cinquanta, lo sono gli ambienti virtuali a 360 gradi. Allo stato attuale della tecnologia, l'esperienza immersiva però non può mai essere del tutto tale: il fruitore rimane consapevole della differenza che c'è fra il mondo concreto e gli ambienti immersivi digitali perché vi accede tramite strumenti come gli smartphone o i caschi e in spazi ben codificati, quali le stanze di un museo o di una sala giochi. Conte riflette sul fatto che una totale immersione si potrebbe dare solo qualora fosse possibile evitare la mediazione consapevole con uno strumento, per esempio grazie a degli impianti neurali. «The next step in the increasingly immersive environmentalisation of the image experience might be *trompe le cerveau*» (p. 114). Le opere d'arte iperrealistiche e le installazioni immersive rimangono dunque delle immagini, ma si presentano fenomenologicamente come elementi del quotidiano, in forma di oggetti o di ambienti, i quali paradossalmente richiedono un impiego massiccio di tecniche e tecnologia che diano l'illusione della loro assenza.

Conte dedica le ultime pagine del suo testo all'Espressionismo Astratto americano. I dipinti dell'Espressionismo Astratto non sono l'immagine di una esperienza, sono essi stessi un'esperienza, un sentimento vissuto in prima persona. Realizzati su tele di grandi dimensioni, non necessitano la cornice perché non sono, in effetti, delle immagini da contemplare, ma ambienti da vivere. Per Barnett Newman, uno dei massimi esponenti del movimento, un dipinto «presents itself in our own space and time» (p. 128), non mira a costruire un mondo altro. Le enormi tele dell'Espressionismo astratto mettevano in discussione il paradigma classico della rappresentazione e del piacere estetico basato sulla contemplazione, presentandosi come l'esperienza sublime dell'informe, di ciò che non ha limiti e che, a rigore, non richiede, e anzi rifiuta, la cornice.

Come già avveniva per le immagini iperrealistiche e gli ambienti immersivi, Conte ricorda che anche in questo caso una cornice

sopravvive: quella culturale e istituzionale che guida le nostre aspettative.

L'analisi condotta in *Unframing Aesthetics* allude dunque all'eventualità che, per quanto si siano registrate e si registrino continue spinte che mirano a demolire la cornice, questo dispositivo riveli intatta la sua forza. Di più, la sua utilità. Viviamo oggi immersi in un flusso costante di immagini e siamo di conseguenza circondati da innumerevoli tipologie di cornice, diffuse in maniera ubiqua nel nostro spazio abituale. Interrogarsi sulla storia e sull'operatività della cornice non vuol dire soltanto portare avanti un'indagine colta, ma aprirsi a questioni dalle implicazioni cruciali per il contemporaneo. «Big corporations are competing to produce 'frameless displays' and full-screen mobile phones and televisions by moving or removing anything that can hamper the elimination of the frame, be it the camera, the fingerprint reader, or the home button» (pp. 111-112), andando sempre più nella direzione di una indistinzione fra il mondo concreto e quello dell'immagine digitale, cui contribuiscono in modo particolare la realtà virtuale e la realtà aumentata. Il mito della trasparenza assoluta è per il momento un sogno non realizzato o piuttosto, come fa notare lo stesso Conte, un incubo da non augurarsi. Rispetto alle rappresentazioni classiche, le immagini iperrealistiche, immersive, esperienziali portano con sé modalità alternative attraverso cui generare senso, nella sua doppia accezione di sensibile e di significato. Ma perché non si trasformino nel semplice gusto per l'inganno, in una aggressione e confusione dei sensi, è forse sempre necessario che un bordo, un limite si mantenga intatto. La distanza fra lo spazio quotidiano e quello dell'immagine, sia essa artistica o meno, in carico alla cornice, quale che sia, è lo spazio lasciato libero per sviluppare un discorso critico e per l'esercizio immaginativo.