

Da: *Haim Steinbach*, a cura di I. Gianelli e G. Verzotti, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'arte Contemporanea, 27 ottobre - 31 dicembre 1995), Charta, Milano 1995, pp. 13-20.

## ***Rituali di esibizione***

**Mario Perniola**

### ***Rito contro mito***

A prima vista l'opera di Haim Steinbach sembra assai poco eccitante: colpisce il carattere ripetitivo, oserei dire "rituale", di quest'opera, che sovente ripresenta uno stesso oggetto, talora privo di qualsiasi interesse formale o contenutistico, per ben tre volte. Per comprendere un'opera siffatta bisogna liberarsi da alcuni pregiudizi: soprattutto occorre emanciparsi da quell'ostilità preconcepita nei confronti della ripetizione rituale che da Plotino a Diderot, da Agostino a Lévi-Strauss, caratterizza la tradizione filosofica occidentale. Infatti ciò che è in onore presso tale tradizione non è il *rito*, l'azione ripetuta, ma il *mito*, il racconto di un'azione compiuta una sola volta che viene considerata come imitabile, ma non ripetibile. Qui sta appunto la differenza tra la dimensione rituale, che è connessa alla problematica dello stesso e alla sua reiterazione e la dimensione teatrale, che è connessa alla problematica dell'originale e alla sua imitazione. Nella ritualità non c'è un esemplare che "viene prima" in senso ontologico, che fondi l'azione mimetica e le conferisca valore e significato: le opere di Steinbach non sono imitazioni di oggetti primi che ne costituirebbero il modello, ma sono quegli stessi oggetti senza un rapporto gerarchico nei confronti dell'originale e senza rapporti gerarchici tra loro. L'attività artistica dunque non viene più pensata come azione mimetica, ma come azione rituale.

Nei confronti della luminosità e della festività del mondo mitico, il mondo rituale si presenta come opaco e oppresso da un vago malessere: si ha l'impressione che l'entrata nel suo orizzonte sia connessa col venire meno di qualcosa di immediato, di spontaneo e di vitale. L'esperienza è come sospesa e immobilizzata in un presente che permane: qualcosa le impedisce di precipitarsi verso il raggiungimento di uno scopo o anche soltanto verso l'appagamento di un bisogno o la soddisfazione di un desiderio. Un che di triste e di funereo aleggia intorno agli oggetti di Steinbach, sicché non mi meraviglierei che un pubblico non preparato sentisse l'impulso di aprire i suoi armadi, di indossare le sue giacche e di bere nei suoi boccali, pur di introdurre un po' di animazione in questo universo spento e depressivo in cui non c'è altro da attendersi che vedere duplicato, triplicato, quadruplicato lo stesso oggetto inteso come un'entità astratta e priva di determinazioni qualitative. Nella foto di Konstantinos Ignatiadis, Steinbach stesso sembra condividere i caratteri delle sue opere: egli vi appare statico e inespessivo, in attesa di una clonazione che lo moltiplichi in una pluralità di simulacri tutti presenti simultaneamente. Ora l'entrata nel mondo rituale consiste proprio nel vedere queste mancanze, questa assenza di vita, di spiritualità e di creatività come un pregio o per lo meno come un viatico per penetrare in un mondo che pur essendo privo di splendore e di giocondità, è tuttavia ricco di sorprese, di finezza, di capovolgimenti. Che rapporto esiste tra le singole azioni rituali oppure tra i loro risultati? Abbiamo detto che non può esistere un rapporto gerarchico, nemmeno inteso cronologicamente. Il pensiero rituale privilegia la categoria dello spazio rispetto a quella del tempo: tutto è già dato simultaneamente nel presente. Tuttavia questo non significa che le singole azioni rituali o i loro risultati siano uguali e intercambiabili. Il pensiero rituale non è

nichilistico, non pensa affatto che "una cosa vale l'altra e tutto va bene". La ripetizione è lontana dall'uguaglianza non meno che dalla mimesi: essa è un processo che "va dallo stesso allo stesso", che si muove dallo stesso allo stesso, cioè transita, muta, cambia attraverso scarti minimi, insensibili slittamenti, impercettibili declinazioni. La posta in gioco per l'attitudine rituale è sottrarsi alla tautologia, a ciò che resta identico in uno stato di completa ed ottusa fissità, in una parola, sottrarsi alla banalità. Infatti la ritualità non è la *routine*, non è la poesia di una vita monotona e noiosa, ma è l'efficacia di qualcosa che si ripete e ritorna senza che ce ne accorgiamo e senza che lo vogliamo, che ci meraviglia proprio per il suo carattere inopinato ed imprevedibile.

### ***Esibizione contro intimità***

Il secondo aspetto significativo dell'opera di Steinbach riguarda la dimensione espositiva della sua opera. Gli oggetti sono presentati su mensole e scaffali accuratamente progettati e predisposti. Sarebbe tuttavia errato interpretare tale dimensione facendo riferimento ad una intimità domestica, ad un *Biedermeier* post-moderno che cerca *Gemütlichkeit*. Il lavoro di Steinbach non è orientato verso l'interiorità dell'esperienza, ma verso la sua exteriorità o addirittura verso l'"esternità", cioè verso un'esteriorità così radicale da sottrarsi al confronto col suo opposto. Sarei perciò tentato di introdurre il termine "esibizione", in un'accezione che tuttavia non deve essere intesa nel senso di ostentazione spettacolare, ma in quello di esternazione e di presentazione.

A differenza degli orientamenti teorici che vedono il loro punto di riferimento essenziale nell'interiorità, il pensiero dell'esibizione sottolinea l'esteriorità dell'esperienza, il suo essere estraniata rispetto a se stessa: al "sentire dal di dentro" del soggettivismo e dell'intimismo, esso oppone un "sentire dal di fuori", un farsi corpo estraneo, un percepire come se non fosse il soggetto a percepire, ma gli oggetti che lo circondano. Questo sentire incontra perciò una parte cospicua della riflessione estetica novecentesca che, contro le teorie soggettivistiche dell'empatia, ha visto nell'estraniamento l'aspetto essenziale dell'esperienza artistica. A questo punto è tuttavia difficile sottrarsi ad un interrogativo: può questa potente spinta verso l'estraniamento essere contenuta nell'esposizione di oggetti, oppure sollecita, almeno come sua integrazione, una esibizione del corpo estraniato? Cioè, l'opera di Steinbach è poi così lontana dalla Body Art, oppure appartiene alla stessa sensibilità, cui appartengono artisti come Nitsch, Gina Pane e Orlan? Al di là delle singole poetiche artistiche l'estraniamento costituisce infatti un aspetto fondamentale dell'estetica del Novecento e in quanto tale riguarda tutte le arti. Dalla *ostrannenije* letteraria di Sklovskij alla *Verfremdung* teatrale di Brecht, dallo *schock* di Benjamin all'*effet d'étrangeté* di Blanchot, dalla *distance* psichica di Bullough all'*Unheimliches* freudiano, al *simulacre* di Pierre Klossowski, l'esperienza estetica è vissuta e pensata come un potente e selvaggio sradicamento del sentire dalla soggettività e dall'intimità dell'io. Sembra così che il territorio dell'arte resti precluso a chi continua a considerare la propria soggettività come il centro dell'emozione e non si espone allo spaesamento e alla esternità radicale del sentire estetico. Questo ha davvero ben poco a che fare col piacere ed implica l'ingresso in una dimensione eterogenea rispetto alle intenzioni e alla coscienza del soggetto. Da sempre il filisteismo conservatore avanza dubbi ed esprime perplessità sulla "moralità" di queste esperienze: il "sentire dal di fuori" è *politicamente corretto*? Privilegiare l'esterno rispetto all'interno, l'esibizione rispetto all'intimità non vuol dire precludersi la possibilità di vivere qualcosa di autentico e di spiritualmente valido? Le teorie dell'estraniamento non sono solidali con la logica della società mercantile e con l'alienazione del lavoro? Non è implicito nell'esibizione un cedimento rispetto alla frivolezza e all'apparenza menzognera, se non addirittura rispetto alla pornografia e alla mercificazione universale? Cosa rispondere a queste domande? Che è la stessa la freccia che colpisce e quella che guarisce. Che l'estraniamento estetico è il rimedio all'alienazione sociale. Che bisogna attraversare il male per oltrepassarlo. Mi sembra che queste siano risposte *politicamente*

*corrette*, cui tuttavia sfugge l'essenziale. Si tratta in fondo di risposte che stanno sullo stesso piano delle domande e che in qualche modo condividono con esse un cauto moderatismo che non vuole assumere alcun rischio e soprattutto non vuole condividere in nessun modo l'esperienza del "sentire dal di fuori". Il pensiero rituale sollecita una iniziativa teorica più coraggiosa che sia orientata a ricercare attraverso quali processi e quali dispositivi la ripetizione e l'esibizione si impongano come concetti chiave per comprendere l'esperienza contemporanea.

### ***Disponibilità contro rarità***

Il mondo in cui viviamo è caratterizzato non più dalla rarità delle merci e dal bisogno, ma dalla loro abbondanza e disponibilità. Esso è un mondo pieno in cui tutto viene offerto in grandissima abbondanza. Ciò però non implica affatto il trionfo di un atteggiamento edonistico: come è stato osservato dalla teoria critica della società, le strutture stesse del desiderio sono state profondamente alterate dalle modalità nelle quali le merci sono offerte. Giustamente perciò Wolfgang Fritz Haug ha delineato gli aspetti generali di una estetica delle merci, una *Warenaesthetik* o *Commodity Aesthetics*<sup>1</sup>, che mostra come il valore d'uso e l'esperienza qualitativa degli oggetti vengano sostituiti da "una tecnocrazia della sensualità" molto lontana dai bisogni e dagli istinti naturali: essa è strettamente connessa con un processo di astrazione che conferisce una grandissima importanza all'involucro e all'immagine pubblicitaria. Sotto questo aspetto le scatole di *cornflakes* esposte da Steinbach interpretano bene l'orientamento estetico del capitalismo. È stato Heidegger ad osservare che l'uomo è passato dall'epoca dell'obiettività all'epoca della disponibilità (*Bestellbarkeit*): mentre la prima si fonda sulla distinzione tra soggetto ed oggetto, la seconda implica l'ingresso in dimensioni impersonali e neutre in cui è la nozione di *cosa* (*Ding*) a svolgere un ruolo essenziale. La cosa è tuttavia alcunché di differente dall'oggetto: essa non si relaziona affatto nei confronti di un soggetto. Anzi quest'ultimo è coinvolto in un processo di reificazione che lo trasforma in una "cosa che sente", e che apre orizzonti di sensibilità e di esperienza nuovi ed impensati. Nozioni come piacere e dolore, desiderio e paura, risultano del tutto inadeguate nel mondo della disponibilità: esse hanno un carattere troppo soggettivo e passionale. Il tipo di sentire, cui "la cosa che sente" ci introduce, è invece condizionato da una specie di sospensione di tutte le passioni, da una "indifferenza".

Indifferenza tuttavia non vuol dire insensibilità: sbaglierebbe chi la considerasse come una semplice abolizione della facoltà di sentire. Piuttosto essa è la condizione della possibilità di un sentire differente, è ciò che ci consente l'accesso ad una emozionalità astratta ed infinita, sempre disponibile e piena di sorprese.

### ***Dipendenza contro piacere***

Il mondo in cui viviamo può essere perciò definito come "post-passionale", nel senso che la vita affettiva non è più dominata da una emozionalità soggettiva, ma da un sentire molto più problematico e ambivalente, allo studio del quale la psicoanalisi ha recato un contributo fondamentale. In particolare, è la nozione freudiana di *coazione a ripetere* (*Wiederholungszwang*, *repetition compulsion*) a costituire un punto di riferimento importante per l'analisi del rito: esso rappresenta un al di là del principio del piacere di grande rilevanza ai fini della comprensione e della descrizione del mondo contemporaneo.

Giustamente perciò Jacques Lacan ha conferito un grande rilievo a tale esperienza ed ha polemizzato contro le teorie che pongono la ricerca del piacere e la soddisfazione del desiderio naturale al centro della vita affettiva. Inoltre nel libro VII del suo *Seminario* egli ha recato un

---

<sup>1</sup> Wolfgang Fritz Haug, *Kritik der Warenaesthetik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp Verlag, 1971: tr. ingl. *Critique of Commodity Aesthetics*, Cambridge. Polity Press, 1986.

contributo fondamentale all'approfondimento degli aspetti psichici della "cosalità" (*Dingheit*)<sup>2</sup>. La *cosa*, secondo Lacan, non ha niente a che fare con l'*oggetto*: mentre quest'ultimo resta nell'orizzonte della rappresentazione soggettiva, la *cosa* rimanda ad un principio di realtà la cui esigenza primaria è il ritorno dello stesso. Essa è perciò connessa con l'etica (la *cosa in sé* kantiana), con il Super-Io, la sublimazione, la lotta per il riconoscimento. Tuttavia Lacan non pensa la realtà come qualcosa di pieno e di disponibile, al contrario egli le attribuisce i caratteri della vuotezza e della mancanza: l'arte si organizza intorno a questo vuoto, senza tuttavia poterlo colmare. Perciò l'attenzione di Lacan è catturata da quelle concezioni del mondo che, come il catarismo, hanno posto il nulla, l'assenza e il male al centro della condizione umana: l'amor cortese medioevale diventa così il paradigma dell'esperienza amorosa. Mi sembra piuttosto arduo trovare in Steinbach elementi che vadano nella direzione indicata da Lacan. Qui tutto è concesso senza riserve. Il rapporto con la *cosa* che l'opera di Steinbach ci suggerisce è senza nascondimenti e senza veli. Essa non è affatto irraggiungibile, anzi è proprio a portata di mano. La sua tonalità emotiva nulla ha a che fare con il *pathos* della mancanza e col pessimismo ontologico in cui affonda le sue radici il pensiero lacaniano. Tuttavia la disponibilità della *cosa* non deve indurre a pensare che essa sia subordinata ai desideri soggettivi. C'è piuttosto l'esperienza di una dipendenza dalla *cosa*, secondo un tipo di relazione meno inconscio della coazione a ripetere dell'ossessivo. È nella psicologia e nella sociologia degli ultimi anni che forse è possibile trovare schemi interpretativi più adatti di quelli freudiani e lacaniani: specificamente sono gli studi sulla "dipendenza" (*addiction*) quelli più prossimi al modo di sentire attuale. Sotto questo aspetto il contributo del sociologo inglese Anthony Giddens è degno della massima attenzione<sup>3</sup>.

In una società in cui tutto è disponibile è dubbio che l'interesse emozionale ed affettivo assuma la forma della passione o della coazione a ripetere: la prima è troppo connessa col soggetto, la seconda con un evento traumatico generatore di angoscia. La dipendenza è invece insieme più generale e più indeterminata: Giddens osserva che la nozione di dipendenza, originariamente legata in forma quasi esclusiva al consumo dell'alcool e delle droghe, ha assunto nel corso degli ultimi anni una estensione molto più vasta. Si può essere dipendenti dal cibo, dal fumo, dal sesso, ma anche dal lavoro, dalla ginnastica, dall'amore! L'essenziale non è il contenuto particolare della dipendenza, ma la forma generale in cui l'interesse si manifesta. Recenti studi sull'argomento, citati da Giddens, individuano sette caratteri generali della dipendenza.

Il primo carattere è l'eccitazione, lo *high*. Essa è un'esperienza gratificante che tuttavia non può essere definita come piacere. Anzi essa segna proprio il tramonto del piacere, così come esso è stato inteso da una tradizione plurimillenaria che va dagli antichi Greci fino ai tempi moderni. A cominciare da Aristippo, il principale esponente dei Cirenaici, il piacere è stato pensato come un sentire intimo che ha il proprio centro nell'interiorità soggettiva di chi lo esperisce: il fatto che io non possa dire nulla circa i piaceri provati dagli altri costituisce appunto la prova del carattere quasi solipsistico di tale esperienza. Platone ha cercato di socializzare il piacere, ponendolo in relazione con l'idea oggettiva del bello; ma la sua riforma è orientata verso la conoscenza del vero ed è connessa ad una serie di presupposti (gerarchia dei sensi, purezza, moderazione ...) ormai lontani dalla nostra sensibilità. Ancora più estranea a questa è la riforma aristotelica del piacere, che trasforma la bellezza in perfezione metafisica. Infine Epicuro, proponendo come modello il piacere provato dagli dèi, considera veri piaceri solo quelli dell'anima.

La riflessione moderna sul piacere riafferma il carattere interno di esso. Per Leibniz, che può essere

---

<sup>2</sup> Jacques Lacan, *Le Séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1986; tr. it. Torino, Einaudi, 1994.

<sup>3</sup> Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Cambridge, Polity Press, 1992; tr. it. Bologna, Il Mulino, 1995

considerato il grande pensatore moderno del piacere, ogni azione muovendo dall'interno della sostanza, reca piacere: esiste infatti in senso proprio solo ciò che muove da se stesso in virtù di un principio interno. Il piacere, da lui definito come un sentimento di perfezione, è collegato non ad un movimento esterno, ma ad una infinita ed inesauribile riserva di forza di movimento. È soltanto con Freud che il piacere assume il carattere di opposto e di perturbante in conflitto con le pulsioni dell'io: ma tutto ciò non è privo di ambiguità, anzitutto perché la semplice nozione di piacere trapassa in quella molto più complessa di *Lust* (voglia, brama); in secondo luogo perché nella seconda fase del suo pensiero, Freud oppone al principio di piacere "il principio di Nirvana", che, connesso con la pulsione di morte, tende a ridurre l'eccitazione al livello zero, cioè a ricondurre l'essere vivente allo stato inorganico.

In realtà l'eccitazione che si prova nei processi di dipendenza non ha niente a che fare col piacere: essa è caratterizzata da "un sentire dal di fuori", da un'esperienza sensibile ed affettiva esperita da alcunché di esterno a noi. Sarebbe veramente fuorviante intendere l'opera di Steinbach come la soddisfazione della passione di un collezionista, che raccoglie oggetti secondo la ricerca di piccole varianti: non è un piacere soggettivo a guidare i suoi rituali di esibizione, ma una dipendenza nei confronti di cose prive di bellezza e di perfezione. Come possono suscitare un'eccitazione? Come si può essere dipendenti dalle merci banali, insignificanti o addirittura spiacevoli che egli espone? Come possono tali merci suscitare un'eccitazione? Ci si avvicina di più al suo modo di sentire pensando all'arbitrarietà del feticismo: qualsiasi entità può cessare di essere tale. Non sono le qualità sensibili di una entità a trasformarla in un feticcio: il feticcio non è un idolo. Ciò che distingue il feticismo dall'idolatria è appunto la sua astrazione rispetto ai caratteri qualitativi, il suo aspetto essenzialmente concettuale. Che cosa dunque suscita l'eccitazione feticistica? Direi la presenza simultanea nella stessa entità di una dimensione estremamente concreta e di una dimensione estremamente astratta: ciò che si offre al mio sguardo è proprio "questo" vaso, non l'immagine, né la sua riproduzione, ma nello stesso tempo "questo" vaso potrebbe essere sostituito da qualsiasi altro oggetto. Il fatto che qualcosa solleciti il massimo interesse senza meritarlo affatto è già abbastanza strano; ma la dipendenza implica un passo oltre il feticismo. Nella dipendenza la cosa sollecita non solo interesse, non solo devozione, ma impone un suo dominio. Le opere di Steinbach aspirano a questo dominio: l'insensatezza di questa pretesa è pari alla stravaganza del fenomeno della dipendenza visto nella sua generalità. Perché l'arte suscita un'eccitazione minore di quella data dall'alcool o dalla cocaina? Se l'arte generalmente resta al di sotto di questo livello, perché mai dovrebbe interessarci? Fucili, armadi, vestiti e coppe... non sono certo da meno del fumo o del gioco. Perciò vengono esibiti fucili e armadi, vestiti e coppe...

Il secondo carattere della dipendenza è la dose, il *fix*. L'eccitazione nasce e si mantiene quando cadono i confini tra il proprio e l'estraneo, tra il *self* e il *not-self*: mentre il piacere tiene l'io chiuso in se stesso, nel suo tatto intimo, in un sentire dall'interno, l'eccitazione si accompagna all'esperienza di un sentire dal di fuori, come se la facoltà del sentire fosse estranea al sé. La dose, il *fix*, è un *not-self* che entra in noi, che fa saltare la separazione tra interno ed esterno, che ci libera dalla nostra angusta soggettività mettendoci in presa diretta col mondo. Nella dose è determinante l'aspetto quantitativo, la soglia al di qua della quale l'effetto è troppo piccolo. Ci vuole una certa intensità e un certo tempo; senza di essi l'eccitazione non si manifesta. La dipendenza dunque non è come la passione un fatto solamente spirituale o mentale: essa implica l'ancoraggio a qualcosa di esterno, in un fattore fisico o chimico o tecnologico, in qualcosa che è inorganico o che è percepito come tale. Per esempio, la sessualità si trasforma da bisogno o da passione in dipendenza soltanto a partire dal momento in cui percepisco la corporeità come qualcosa di non vivente, come un non vivente che tuttavia sente. Mi sembra connesso con l'esperienza della dipendenza un sentire "artificiale", il cui carattere è di essere sperimentale. Il sentire della dipendenza presenta affinità con le esperienze

estatiche religiose, poetiche o amorose: è tuttavia differente proprio nel fatto di essere ancorato ad una "cosa". L'attenzione ossessiva di Steinbach nei confronti delle misure delle sue mensole si colloca nell'orizzonte del *fix*.

Il terzo carattere della dipendenza è l'impressione di entrare in "un altro mondo" e l'assunzione di una distanza nei confronti della vita abituale. La dipendenza condivide questo carattere con l'esperienza estetica, come è stata descritta dallo psicologo inglese Edward Bullough. Infatti l'esperienza estetica ha il suo centro in se stessa, non nell'io e nel suo piacere. Chiedere a qualcuno coinvolto in un'intensa esperienza estetica se gli piace, è come chiamare per nome un sonnambulo: infatti quanto più uno è coinvolto in essa, tantomeno gli piace<sup>4</sup> Sentire esteticamente vuol dire avere l'esperienza di una distanza psichica rispetto all'io pratico, coinvolto nei suoi progetti e nella sua logica strumentale. Gli affetti non sono sentiti soggettivamente, ma tenuti in sospensione, in *abeyance*. Ciò non dipende dall'irrealtà delle cose presentate: non è l'irrealtà che crea distanza, ma la distanza che crea irrealtà.

Tutto ciò solleva una domanda: in fondo questo carattere dell'esperienza estetica è già implicito nel "disinteresse estetico" di cui parlava Kant. In che cosa la distanza psichica della dipendenza si differenzia dal disinteresse estetico kantiano? La risposta va cercata proprio in uno stato d'indifferenza che non si limita alla dimensione estetica, ma pervade l'intero orizzonte affettivo; cade insomma la tripartizione kantiana dell'uomo in tre facoltà e la distanza psichica riguarda l'intera esperienza umana.

Il quarto aspetto della dipendenza è lo spaesamento, lo straniamento, lo smarrimento della propria soggettività. Si tratta di un fenomeno ben conosciuto dalle avanguardie e dallo sperimentalismo letterario, teatrale ed artistico del Novecento, cui ho già fatto riferimento. Ciò che si può aggiungere riguarda l'affinità tra lo spaesamento e le testimonianze letterarie sul "sentire drogato". Da De Quincey e da Coleridge fino a Borrowings, a Michaux, a Aldous Huxley, si ripetono alcuni *topoi*, che sono stati recentemente oggetto di uno studio accurato<sup>5</sup>. Tra essi va innanzitutto ricordata la devitalizzazione del proprio corpo accompagnata dall'animazione degli oggetti: si verifica una strana inversione per cui gli uomini diventano sempre meno vitali e viceversa il mondo organico sembra sostituirsi all'uomo nella percezione degli eventi. Reificazione dell'umanità e sensibilizzazione dell'ambiente sono le due facce complementari di uno stesso fenomeno<sup>6</sup>. Oscar Wilde nel suo *The Picture of Dorian Gray*, aveva già descritto questo aspetto della dipendenza. Un altro carattere è l'allargamento dello spazio, la sua estensione infinita e dilatazione. Insomma ritorna il richiamo alla esteriorizzazione: tutto è superficie ed abito. Steinbach ci offre appunto alcuni esempi di questa trasformazione dell'uomo ad abito, a tessuto. Infine non va dimenticato il sovrainteressamento, cioè il rivestire il mondo esterno di un'intensa attenzione. Percepire qualcosa sotto un nuovo aspetto genera - come dice Wittgenstein - una *epoché* colorata ed intensa. Il quinto carattere della dipendenza è il *feedback* negativo. Due patologie mi sembrano particolarmente interessanti: la psicosi e l'allergia. Esse infatti sono entrambe strettamente connesse con una alterazione dei normali rapporti tra io e mondo esterno. La prima infatti è caratterizzata dall'identificazione con la realtà esterna, che assume talora (come nel famoso caso del presidente Schreber) dimensioni cosmiche. Il fatto che l'unico realismo artistico oggi immaginabile abbia tratti fortemente psicotici è molto indicativo circa la situazione attuale dell'arte. La concezione dell'arte

---

<sup>4</sup> Edward Bullough, *Psychical distance as a factor in art and in aesthetic principle*, (1912), in "Problems in Aesthetics", ed. M. Weitz, New York, Macmillan, 1970

<sup>5</sup> Alberto Castoldi, *Il testo drogato*, Torino, Einaudi, 1994

<sup>6</sup> Mario Perniola, *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1990; tr. ingl. London-New York, Verso, 1995.

come imitazione ha lasciato il posto ad una concezione dell'arte come identificazione completa col mondo esterno: i caschi da motociclista di Steinbach sono proprio veri caschi da motociclista. Se questo processo di identificazione fallisce, nasce un'altra patologia, che costituisce una specie di negativo della psicosi: l'impossibilità di identificarsi col mondo esterno è vissuta a livello fisico come allergia<sup>7</sup>. Rientrano nell'ambito dell'allergia tutti quei dispositivi orientati a conservare la propria identità nei confronti di una realtà che invade ed irrompe mettendo in pericolo l'equilibrio interno. Talora sembra che una stessa persona o una stessa manifestazione artistica partecipi simultaneamente dei due caratteri: sia insieme psicotica e allergica. Sarebbe interessante interpretare l'opera di Steinbach in questa duplice chiave: da un punto di vista più generale l'allergia al mondo ha nell'arte del Novecento radici profonde, che affondano nell'astrattismo e nell'arte povera.

Le patologie della dipendenza ci rimandano ad una problematica teorica che costituisce il nucleo dell'attuale<sup>8</sup> pensiero dell'immunologia, cioè di quella branca della biologia e della medicina che studia le reazioni immunitarie. Questa disciplina ha compiuto nel corso degli ultimi anni grandi progressi e da essa ci si attende un contributo essenziale alla comprensione dei dispositivi che causano il cancro, l'Aids, le malattie autoimmuni come il morbo di Cron e la colite ulcerosa, i rigetti di organi artificiali... Il centro del pensiero immunologico è infatti proprio lo studio del rapporto tra il sé e il non-sé. Come fa l'organismo a distinguere ciò che gli è proprio da ciò che gli è estraneo? Come è possibile ampliare le componenti proprie dell'organismo attraverso una manipolazione sperimentale? Come fa l'organismo a restare indenne nonostante la penetrazione degli agenti infettivi? Insomma nell'arte come nella scienza, nella psicoanalisi come nella medicina noi ci troviamo di fronte a problemi riconducibili alle stesse problematiche, alle stesse domande. Questo mi sembra il segno più eloquente del fatto che la filosofia ha da svolgere oggi, come nel passato, un compito di fondamentale importanza. Il sesto carattere della dipendenza è il carattere intercambiabile dei loro contenuti. Come rileva Giddens talora un individuo lotta per sottrarsi ad una dipendenza soltanto per soccombere di fronte ad un'altra. Alla base di questo funzionamento sta ovviamente la plasticità dei processi psichici, la loro mobilità, che rende possibile il *transfert*. Ciò non esclude la possibilità di operare distinzioni tra le dipendenze: essere dipendente dall'arte o dalla filosofia non è uguale all'essere dipendente dall'alcool o dalla cocaina. Il fatto che i processi psichici siano gli stessi deve essere visto come un segno più della dinamicità delle attività culturali che della loro riducibilità a forme banali di esistenza. L'ultimo carattere della dipendenza è connessa con i disturbi dell'autodisciplina: la dipendenza oscilla tra "liberalizzazione" e "restrizione". Per esempio chi è dipendente dal cibo può passare dalla bulimia all'anoressia e viceversa. Ora non è difficile trovare la stessa dinamica nell'attività culturale: penso all'oscillazione tipica dell'estetica del Novecento tra fine dell'arte e origine dell'arte. È importante osservare che non ci troviamo più dinanzi ad opposizioni dialettiche, ma dinanzi alle ambivalenze della dipendenza.

### ***Amore neutro contro relazione pura***

Rito, esibizione, disponibilità, dipendenza: queste sono le quattro parole chiave che abbiamo adoperato per descrivere la forma di sentire all'interno della quale si muove l'opera di Steinbach. Queste parole sono state opposte ad altre, quali mito, intimità, rarità, piacere. Se vogliamo ora sintetizzare il senso generale delle due prospettive, è utile riferirci ancora all'opera di Giddens non più per seguirne le argomentazioni, ma al contrario per farne un bersaglio polemico. Infatti l'intero discorso di Giddens è orientato verso una critica dell'esteriorità, delle dipendenze e dei rapporti

---

<sup>7</sup> Sami Ali, *Le visuel et le tactile. Essai sur la psychose et l'allergie*, Parigi, Dunod, 1984.

<sup>8</sup> Gilberto Corbellini (a cura di), *L'evoluzione del pensiero immunologico*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990.

ritualizzati. Il suo punto di arrivo è l'elaborazione della nozione di *relazione pura*, definita come una situazione nella quale una relazione sociale viene costituita in virtù dei vantaggi che ciascuna parte può trarre dal rapporto continuativo con l'altro. Delle tre forme di amore conosciute dall'Occidente - l'amore cortese, la passione barocca e l'amore romantico - Giddens privilegia il terzo per il suo carattere autoriflessivo ed ispirato alla trascendenza. La sua soluzione può pertanto essere considerata come la proposta di un rapporto basato insieme sull'intimità affettiva e sull'interesse comune. Ben differente è il mondo affettivo ed emozionale che abbiamo delineato in queste pagine. Se volessimo definirlo con un'unica espressione, esso è l'orizzonte dell'*amore neutro*, descritto dalla scrittrice brasiliana Clarice Lispector nel romanzo *A paixão segundo G.H.*<sup>9</sup> In questa breve opera, l'autrice racconta l'ingresso in una sensibilità "altra", differente da quella consueta, che ella appunto definisce come "amore neutro". Esso implica l'abbandono del sentimentalismo soggettivistico e l'accesso ad una dimensione spersonalizzata ed impersonale: "io voglio l'inespressivo... - scrive - voler essere umano mi suona troppo bello". "Io non voglio l'amore bello", ma l'amore neutro. Questo non si basa sulla trascendenza, ma sull'esperienza della cosa, sulla visione del mondo come "un pezzo opaco di cosa": essa è "l'enigma", "il segreto dei faraoni", "la materia gioiosa". Per quanto neutra ed inerte, "la cosa ha una sensibilizzazione di se stessa come un volto". La spersonalizzazione è "la grande oggettivazione di se stessi", è "la più alta esteriorizzazione cui si possa arrivare". Per chi ha raggiunto questo stato, il rituale non è più una "maschera di menzogna", ma la "maschera essenziale della solennità". Il rituale è il compimento stesso della vita del nucleo, il rituale non le è esterno: il rituale è inerente... L'unico destino con cui nasciamo è quello del rituale".

---

<sup>9</sup> Clarice Lispector, *La paixão segundo G.H.*, 1964; tr. it. Milano, Feltrinelli, 1991