

**Beniamino Fortis, *Iconico/Aniconico. Un percorso nell'estetica e nella teoria dell'arte*, Roma, Aracne, 2012, pp. 243.**

Nella sua prima e più recente monografia, Fortis<sup>1</sup> si serve delle categorie dell'iconico e dell'aniconico, mutuandole dalle teorie della semiotica, per reinterpretarle integrandole in una prospettiva di carattere ontologico. La sua ricerca vuole condurre a una riflessione intorno ai problemi estetologici che l'arte contemporanea pone, a partire da una puntuale ridefinizione dell'oggetto e della metodologia dell'estetica lungo la linea diacronica delle sue riformulazioni e dei suoi avanzamenti.

Pur esordendo con il *Sofista* platonico e attraversando il criticismo kantiano, l'autore tende a condensare la parte più vasta – e più pregnante per la dimostrazione della tesi – dei suoi riferimenti nell'ambito della filosofia tedesca contemporanea e, in particolare, della *Bildwissenschaft*.

La definizione ontologica dell'iconico impone di individuare in questa categoria quelle immagini e, più in generale, quelle opere d'arte che sono il risultato di un'equilibrata composizione di contrapposte tendenze ontologiche, quali, da un lato, la presenza materiale dell'oggetto "opera d'arte" e, dall'altro, la rappresentazione (come assenza del referente) di cui la prima è supporto. Tale dicotomia è variamente identificata nel corso dell'argomentazione, a seconda del livello di determinazione delle due parti antagoniste, come *Gesamtfläche* (superficie) e *Binnenereignisse* (eventi interni); supporto e apparenza (*Erscheinen*); momento artistico e

momento estetico; *poiesis* e *aisthesis*. La caratteristica peculiare dell'arte che ricade nella categoria dell'iconico è, dunque, il suo essere perfettamente circoscritta dai limiti del suo statuto cosale e al contempo apparenza altra dalla cosalità stessa: «essa è veramente immagine; non è, però, ciò di cui è immagine» (p. 25). È, sinteticamente, convergenza di essere e non-essere.

All'illustrazione di questa natura ontologica, segue un'interessante digressione sulla specificità del linguaggio iconico e sui modi possibili di tradurne il funzionamento nel linguaggio verbale, inciso che ha lo scopo di precisare le modalità di esistenza dell'iconico. Ricorrendo ad alcuni autorevoli studi filosofici sull'immagine – tra gli altri, Wunenburger – Fortis riconosce nella metafora quella struttura linguistica i cui caratteri di creatività e contrasto semantico aderiscono alle capacità espressive dell'iconico e dell'immagine in generale. L'immagine è, infatti, capace di generare senso da sé, prescindendo da una relazione rigorosa al referente, puntualmente rielaborato attraverso il lavoro di traslazione o, in generale, di trasposizione nella dimensione rappresentativa. Non è nascosto il tentativo di attestare una certa emancipazione dell'iconico dall'orizzonte del linguistico, o meglio, di stabilire la sua costitutiva irriducibilità a esso. Il fondamento di una tale opposizione polemica al primato del linguaggio nei processi di conoscenza sono la non-linearità del linguaggio iconico e l'individuazione di possibilità cognitive al di là del linguistico:

La predicazione rinvia a un modello in cui il linguaggio [...] risulta investito da un senso estraneo che ha altrove la propria origine. Il senso viene solamente accolto dal dire linguistico. Non sorge in esso e con esso, ma ne precede il darsi in una sorta di successione lineare [...]. Il ricorso a *evidenze non predicative* proprie del mostrare è invece gesto speculativo rispondente a istanze di autofondazione (p. 49).

<sup>1</sup> Ha conseguito nel 2011 il titolo di dottore di ricerca in Filosofia presso l'Università di Firenze con una tesi intitolata '*Iconic' and 'Aniconic' in Contemporary Aesthetics*.

L'immagine, dunque, mostra, non dice (*Sagen vs Zeigen*, § 2.3, pp. 48-52); contrappone, non nega (*Logica del medium immaginale*, § 2.4, pp. 52, 55).

Questa autonomia dell'oggetto iconico da ciò che è esterno da sé non fa che rafforzarne lo statuto di entità chiusa, precisamente definita all'interno della sua *Rahmung* (p. 19) come conciliazione di spinte ontologiche contrapposte, antitetico, in quanto oggetto, al soggetto e, in definitiva, opera che invoca – come tradizione vuole – una fruizione contemplativa, statica.

Ogni tendenza allo sbilanciamento ontologico dell'oggetto estetico verso l'una o l'altra delle sue due dimensioni costitutive, ossia supporto e rappresentazione (denominazioni di comodo che qui vogliono sintetizzare la diversificazione terminologica proposta, invece, dall'autore), può, allora, dichiararsi aniconica. Nella ricca rete di riferimenti che Fortis propone, un caso di tendenza aniconica è esemplificato dal problema della benjaminiana perdita dell'aura dell'opera d'arte a causa della sua riproduzione tecnica. La perdita dell'aura, infatti, non è altro che un appiattimento ontologico sul piano della materialità dell'opera, che comporta una dispersione del suo valore in quanto rappresentazione. Il momento artistico, ossia della fase produttiva, prevale sul momento estetico, ossia della fase ricettiva. Non essendo più, queste dimensioni, bilanciate e reciprocamente armoniose, viene meno il carattere di iconicità dell'opera ed emerge, di contro, una natura dichiaratamente aniconica.

Come si evincerà dalla seconda parte del testo – quella che approfondisce il problema della metodologia estetologica proprio sulla base della differenziazione dell'oggetto in iconico e aniconico – sono due le tipologie di aniconico, due le direzioni su cui è possibile differenziare il variegato panorama dell'arte contemporanea: l'*aniconismo inorganico* e l'*aniconismo sublime*. Si tratta di due modi di sviluppo dall'iconico all'aniconico perfettamente contrapposti: il primo è del tipo identificato con l'esempio di Benjamin; consiste, quindi,

in un'esasperazione della materialità dell'opera; o meglio, una riduzione del valore dell'opera al suo aspetto materiale. Il secondo, invece, si realizza nel caso di un'opera che, nel suo farsi, appare del tutto squilibrata verso la dimensione estetica. È il caso dell'arte astratta di Barnett Newman, rappresentazione dell'irrappresentabile, esempio di sublime come fuga dal figurativo, ossia dal vincolo del referente. Il tema dell'irrappresentabile è, del resto, esteso in maniera estremamente flessibile anche ad altre esperienze del fare artistico contemporaneo. Infatti, irrappresentabile è allo stesso modo l'esperienza estetica, se non – a questo punto – estetica, offerta da alcune tipologie di fruizione che sono possibili solo entro una dilatazione dell'opera nello spazio. È proprio in merito a questo problema che viene contestualizzata, nel lavoro di Fortis, la teoria delle atmosfere di Böhme. Worringer, Perniola, Lyotard gli altri protagonisti di questa parte.

Al livello teorico, allora, conseguenza di una situazione artistica così complessa è un pensiero filosofico che sappia ammettere, attraverso il suo approccio metodologico, tanto il *bello* dell'opera intesa in senso tradizionale, quanto l'*inorganico* e il *sublime* dell'opera intesa in senso contemporaneo. Il *pensiero estetico* di Welsch è il luogo in cui, secondo l'autore, l'estetica acquisisce la facoltà di concepire e accogliere ciò che sfugge alle teorie precedenti e che si dispone sulla linea che congiunge l'aniconismo inorganico all'aniconismo sublime, passando attraverso il centro dell'iconismo organico e bello.

**Annalisa Laganà**  
Università della Calabria  
annalisa.lagana@gmail.com