

Atmosfere (nostalgiche) al Padiglione Italia nella Biennale del latte sognato

Di Giancarlo Pagliasso

Per visitare, durante la *preview* riservata a-gli/le addetti/e ai lavori di pubblica gazzetta, il Padiglione italiano alla Biennale Arte 2022 bisognava fare la coda in quanto l'ingresso era contingentato e si veniva pregati di restare silenziosi entrando, così da consentire (quasi per induzione) a-i/le visita-tori/trici un raccoglimento maggiore nel deambulare lungo gli spazi allestiti da Gian Maria Tosatti (unico artista, selezionato dal curatore Eugenio Viola [1], a rappresentare lo Stivale). Il lavoro di Tosatti, nella circostanza, dà forma alle suggestioni del progetto intitolato *Storia della Notte e Destino delle Comete*, sviluppandosi lungo tutta l'area dell'edificio delle Tese delle Vergini. Il curatore chiosa le intenzioni dell'artista, espresse dal titolo, come: «*un progetto site-specific, racchiuso in un prologo e due atti, che narra del difficile equilibrio tra Uomo e Natura, tra sviluppo sostenibile e territorio, tra etica e profitto*». Prima di addentrarci ad esaminare in modo particolareggiato le stazioni dell'installazione, facendo seguito a quanto Viola evidenzia come *site-specificity* (o *responsiveness*) (2) della mostra, dobbiamo ascrivere questa al novero delle opere non semplicemente 'espositive' ma classificabili come appartenenti alla *Installation Art*. Le opere dell'arte dell'installazione, stando a Elisa Caldarola, «*sono caratterizzate non da un solo medium, ma da più media (e cioè da un profilo mediale)*» (2020: 48-49), in quanto non sono semplici conglomerati di oggetti che occupano una spazio ma «*insiemi di oggetti presentati perché siano apprezzati nell'ambito della pratica di apprezzamento che si concentra su come questi articolano lo spazio e producono esperienze in chi li esplora dall'interno, al fine di veicolare contenuti attraverso questi e rendere salienti proprietà di tale spazio e tali esperienze*» (Ibid., 56). Inoltre, le istanziazioni delle opere «*sono completate dal pubblico attraverso le proprie azioni, in conformità con le regole di partecipazione stabilite dai creatori delle opere*» (Ibid. 57), con la conseguenza che i/le partecipanti entrano a far parte dell'installazione e in quanto partecipi del suo profilo mediale esperiscono riflessivamente i suoi contenuti e le proprietà che rende salienti. Questo carattere autoriflessivo fa sì che «*l'opera d'installation art, dunque, non si riduce ad uno spettacolo che ci cattura all'interno del proprio spazio, ma ci invita ad esaminare il modo in cui è strutturata e, di conseguenza, alcune nostre azioni e comportamenti*» (Ibid. 58).

- 1) Nel comunicato stampa, il curatore spiega così la sua scelta in base anche alle modalità operative dell'artista: «*Il progetto affida, per la prima volta, il Padiglione Italia a un unico artista: Gian Maria Tosatti. Una grande installazione ambientale, in cui il visitatore è chiamato a compiere un viaggio sensibile all'interno della macchina visiva. L'opera si configura come un dispositivo intermediale che contiene in sé e fonde una pluralità di linguaggi, come di consueto nella complessa ricerca di Tosatti: dai riferimenti letterari alle arti visive, dal teatro alla musica e alla performance*»
- 2) Rispetto a questo, Tosatti scrive: «*Le pareti, gli oggetti, le luci, sono da considerarsi elementi di un macchinario evocativo o meglio 'induttivo' dell'opera che prende corpo nella dimensione dell'esperienza del visitatore*» (2021: 283).

La valenza interattiva, infine, dell' *installation art* consiste nel fatto che i contenuti veicolati dall'opera debbano venire contestualmente esperiti e non possano essere, come nelle esposizioni canoniche di opere e oggetti, esplicitati semplicemente in termini proposizionali; cioè il visitatore deve acquisire «una conoscenza esperienziale [...] relativa a che effetto fa trovarsi in un ambiente come quello costruito dall'artista» (Ibid. 66) e non semplicemente limitarsi a prendere visione che le sue (dell'artista) intenzioni espressive risultino palesi coerentemente. .

Ora, l'allestimento de *La Storia della Notte* visualizza, suggerendone l'atmosfera, le tematiche che Viola (in sintonia con Tosatti) assegna a questa prima parte dell'opera per ripercorrere «metaforicamente l'ascesa e il declino del grande sogno italiano dalla metà degli anni Sessanta a oggi». Il primo ambiente, infatti, si presenta come un'officina dismessa, i cui macchinari (recuperati, stando al catalogo, da aziende fallite durante la recente epidemia di Covid-19) rimangono silenti nella penombra e, tuttavia, risultano capaci di «ancorarci all'essere» del ricordo, come dice Han (2021:5), in virtù del loro avvolgimento sonoro dentro il refrain di *Senza fine*, con la voce di Ornella Vanoni che fuoriesce da una radiolina appoggiata su un bancone da lavoro. Ha ragione Christian Caliandro (2022), nella sua puntuale recensione su *Artribune*, a scrivere :«*Tutto il primo atto è caratterizzato da un atteggiamento nostalgico e da una fascinazione per il passato [...] Noi che percorriamo questi ambienti siamo inevitabilmente indotti a percepirla attraverso questa lente*». Questa sensazione permane, infatti, anche nella stanza che segue – costellata di tubi di aspirazione che pendono inutilmente dal soffitto – da cui attraverso una scala a parete si accede ad un appartamento (forse del guardiano o del proprietario dell'opificio), il cui salone/entrata centrale – con carta da parati, telefono a muro e lampadario a gocce – apre su una spoglia camera dove campeggiano, come mobili, solo più le carcasse delle reti metalliche dei letti, contenute in testiere di finta radica al di sopra delle quali, sulla parete, veglia l'impronta di un crocefisso.. La luce è fredda, ma s'adagia sulle cose come un velo pittorico agglutinante 'alla Hopper'; lo *spleen* di fondo condiziona anche lo sguardo che dalle finestre dell'appartamento si posa su un grande *hangar* (tipo laboratorio sartoriale) con postazioni allineate di macchine da cucire illuminate da lampade a neon radenti.

Viola precisa ulteriormente così l'articolazione scenografica degli stilemi espressivi che veicolano l'impianto noematico del progetto in quanto:« *complessa macchina narrativa esperienziale che conduce il visitatore in un percorso sensibile, a tratti familiare e in parte spiazzante, con l'obiettivo di offrire una consapevolezza nuova e generare riflessioni concrete sul possibile destino della civiltà umana, in bilico tra i sogni e gli errori del passato e le promesse di un futuro ancora in parte da scrivere*». In questo senso, le indicazioni di approccio alla visita, suggerite prima di entrare, non vogliono indurre un atteggiamento 'auratico' di osservazione degli oggetti esposti, ma rientrano nel profilo mediale della stessa (dal contorno prossimo al *Gesamtkunstwerk*, nella poetica di Tosatti) come pratica di apprezzamento di questi in chiave autoriflessiva per il/la visitatore/trice. La sottolineatura attenta non presuppone uno sguardo 'oggettivo' d'indagine, ma un coglimento 'soggettivo' delle possibili risonanze emotive e 'affettive' dell'ambiente.

Se è vero che *in situ* queste, disattendendo le aspettative dell'artista e del curatore, rimandano 'tangibilmente' più al quadro del 'paesaggio' industriale italiano al tempo del *boom* economico (popolato di capannoni manifatturieri, con annessa abitazione del titolare dell'azienda) che al suo disarticolarsi prospettico odierno, è altrettanto vero che la *stimmung* di quel sogno imprenditoriale (vorace ed insensibile alle ricadute ecologiche negative sul lungo periodo) sia ben evidenziata (attraverso il *côté* critico di una distorsione in qualche misura rammaricata) dalla caratura inerziale e 'desolata' dell'allestimento. Stupisce quindi che Caliandro ravvisi in questa 'ricostruzione' veneziana (al contrario dell'operato tosattiano in *Sette Stagioni dello Spirito* a Napoli, dove l'artista aveva 'attivato' spazi dismessi nel tessuto cittadino per articolare un percorso diegetico, di messa in atto figurativa delle istanze salvifiche delle sette 'mansioni' dello Spirito di Santa Teresa d'Avila con la *Commedia* di Dante, quale «*dispositivo artistico che entra in risonanza col sentimento del tempo e del popolo*») una mancanza di 'realtà', consistente nel fatto «*che se si trasportano dei macchinari in disuso all'interno di un guscio vuoto, l'effetto poi – anche non voluto – è quello della finzione di un set, di un senso ineliminabile di vuoto e di immobilità, di un'assenza di eco e risonanza che non ha a che vedere con la storia che si vuole raccontare*».

Perché mai il 'lavoro estetico' dovrebbe appoggiarsi sul reale, quando oggi invece struttura la realtà della produzione delle varie forme merci relative, se vogliamo seguire Gernot Böhme, il teorico dell'estetica delle atmosfere?

Non è questa la sede per approfondire l'estetica böhmaniana, che persegue, baumgartianamente, il perfezionamento «*della sfera delle facoltà conoscitive inferiori*» (1), in quanto forma specifica della conoscenza sensibile, non solo limitatamente all'arte e alla pertinenza aconcettuale del giudizio ma come allargamento dei confini della configurazione estetica stessa, però diviene utile esaminarla complessivamente per la nostra analisi del grado di realtà (o meno) del lavoro di Tosatti.

L'ampliamento della configurazione estetica, secondo Böhme., come dottrina percettiva riguarda innanzitutto la natura per «*definire le relazioni tra le qualità ambientali e la situazione affettiva dell'uomo. Stabilire cioè in che modo sentiamo nel nostro corpo-proprio la qualità degli ambienti*» (Böhme 2001 : 64); poi l'estetizzazione del reale, in quanto bisogno estetico sul piano percettivo «*ma anche, al contrario, come un voler-essere-percepito. L'estetizzazione del reale, cioè la sua messa-in-scena, ha un senso solo se può contare su un desiderio che si placa nella realtà effettuale dell'apparenza*» (Ibid.), infine l'arte, ma non intesa più come «*la forma, il simbolo e il segno*» bensì quale portato della sperimentazione avanguardistica, volta alla «*materialità, la dimensione proprio-corporea, l'atmosferico e l'evento*» (Ibid.).

1) Böhme 2001 :41.

L'estetizzazione del reale, a cui accenna Böhme, risponde in certo senso all'accusa di disvalore rappresentativo che Caliendo assegna all'installazione di Tosatti, dal momento che, per il filosofo tedesco, le dinamiche produttive odierne degli articoli di consumo materiale (e non solo 'culturale') risentono della "finzione di un set" che il critico invece paventa. L'economia estetica dell'attuale fase dello sviluppo capitalistico è «caratterizzata» infatti «dal dominio del valore di messa-in-scena» (Ibid. 53), che costituisce il nuovo valore d'uso (apparente) delle merci, mantenendo viva la portata attrattiva del loro valore di scambio oltre la soddisfazione del semplice bisogno, per incentivare invece il consumo verso 'l'insaziabilità' del desiderio. Questo prescinde dalla natura di utilizzabile della merce a favore del nuovo ruolo che essa viene ad assumere oggi per l'acquirente: quello di promotrice dell'incremento della vita (oltre il fatto di essere indice di *Status Symbol* o 'distinzione', come indicavano nel secolo scorso le analisi di Baudrillard e Bourdieu). L'accrescimento vitale, traslato attraverso il possesso delle merci, sussume il desiderio di visibilità de-/la consuma-tore/trice, che, canalizzato a sua volta nell'ostensione immaginale (1) di sé permessa dai media digitali nei *social*, diventa la materia prima della merce informazionale o proprietà privata del 'privato' che le piattaforme informatiche gestiscono per ottimizzare il *targeting* pubblicitario *ad personam*.

L'estetizzarsi della produzione diviene un fattore significativo delle economie nazionali capitalistiche avanzate e, contemporaneamente, il lavoro estetico «*tende a riferirsi alla totalità delle attività preposte a dare un'apparenza alle cose, agli esseri umani, alle città e ai paesaggi, a prestar loro una caratteristica carismatica, fornendola di un'atmosfera o creandola*» (2).

L'efficacia 'atmosferica' risulta pivotale per questo nuovo genere di sapere pratico estetico, la cui competenza produttiva, non più sussidiaria a quella della 'grande' arte, riguarda il design, la scenografia, la pubblicità, l'arredo d'interni, l'arredamento acustico, la moda e la cosmetica (ed io aggiungo la ristorazione e l'erotica), caratterizzando con il valore di scambio 'scenico' (*Inszenierungswert*) (3) la forma merce di tutti i prodotti (compresi quelli artistici).

1) Sull'effetto di realtà delle immagini e il loro valore per l'incremento e potenziamento dell'immagine di sé, attraverso *selfie*, video, foto vacanzieri o conviviali, ritenute significative di invio, Böhme scrive: «Questo profondo desiderio verso la dimensione rappresentativa, che guida la vasta produzione di immagini nel nostro secolo, si nutre dell'idea che, ciò che è, è vero prima nell'immagine. Perciò, la vacanza e la festa diventano esperienze vissute in modo completo, come esperire reale, solo quando sono diventate immagine. E il singolo esperisce la propria visualizzazione con piena soddisfazione come un potenziamento del suo essere, solo se – attraverso l'alienazione delle tracce corporali – si sente prima reale in video» (Böhme 2004: 133).

2) Cfr., Böhme 2016: 26.

3) Ibid. 27.

Ora, tornando a *Storia della Notte e Destino delle Comete*, l'obiezione di artificiosità e vuotezza ornamentale da parte di Caliendo all'installazione riguarda, in realtà, il contenitore (1) e non i contenuti della stessa. Se mai è la dicotomia, spiazzante per l'osservazione, che vi sia troppo reale nell'allestimento dell'opera a farle rischiare ciò che egli pensa sia dovuto invece al suo sovradimensionarsi, cioè ridursi alla quotidianità di un oggetto oltremisura artificato poco risonante. Infatti, le macchine, gli arredi e gli scaffali non debordano dalla loro funzione significativa – come i *ready made* duchampiani – per essere considerati in quanto opere d'arte, acquisendo un significato altro rispetto alla gravidanza ontologica della cosalità propria agli utilizzabili in quiete. Sono messi in scena da Tosatti nella loro realtà ineffettuale, non spossessati di quella esperibile quando funzionavano. È la banalità del loro valore d'uso ad essere surdeterminata o, meglio, sussunta a quello 'scenico' dell'insieme, con il quale – come per le merci – l'*allure*, la gravidanza atmosferica e l'impatto emotivo dovrebbero interessare (e coinvolgere) il pubblico. Ovviamente, per far ciò il/la visita-tore/trice è 'guidato/a' dall'artista, e i riferimenti mediante cui questo dovrebbe avvenire sono indicati da Viola nei testi che sostanziano il sostrato letterario-simbolico dell'intervento di Tosatti, tra cui spiccano: *La dismissione* di Ermanno Rea, *Gomorra* di Roberto Saviano e l'articolo "Il vuoto del potere" (Corriere della Sera, 1° febbraio 1975) di Pasolini.

Tuttavia, il profilo mediale del lavoro può reggere l'evenienza che questi rimandi non vengano colti dal/la spetta-tore/trice, così come la valenza atmosferica degli ambienti può risultare psicologicamente (2) più o meno avvertibile in termini di ingressione, cioè come «tonalità emozionale o disposizione d'animo in arrivo», oppure in misura discrepante allorquando «esperisco una sollecitazione a rivolgermi ad una disposizione d'animo differente da quella in cui mi trovo» (Böhme 2001: 84). Comunque vada, quello che importa è l'interazione del pubblico (del suo interrogarsi su) rispetto all'immersione nell'installazione come esperienza visto che, per Tosatti, «l'opera non è più un oggetto fisico, ma è costituita dalla vibrazione che essa produce sulla realtà» (2021: 310).

- 1) Esempi eclatanti di *installation art* radicale ai Giardini sono i padiglioni della Spagna e della Germania. Infatti, non contengono opere ma si presentano come tali essi stessi: l'artista spagnolo Ignasi Aballi, volendo riallineare l'edificio espositivo nazionale con quelli vicini, lo corregge con nuove pareti interne inclinate di 10° e lo propone alla vista nella sua spoglia struttura architettonica replicata; mentre Maria Eichhorn, nel tentativo di far riemergere la fisionomia costruttiva originale del padiglione tedesco (costruito nel 1909), 'scrosta' porzioni di pareti e mostra i vani delle fondazioni sotto il pavimento dell'edificio attuale, riprogettato nel 1938 secondo i canoni del funzionalismo fascista, lasciando i 'segni' sottrattivi come testimonianza 'artistica' della struttura. In entrambi i casi, l'interazione del pubblico con gli 'spazi' espositivi è volta a promuovere la sua interrogazione sul significato storico e sul senso odierno del concetto di esposizione.
- 2) « Un'atmosfera [...] sembra provenire esclusivamente da formazioni organiche: individui, gruppi, paesaggi, culture. L'inorganico, essendo pura materia, non irradia nulla di sé nell'atmosfera. Lo fa, viceversa, nel modo più intenso là dove riceve una forma e la materia è animata dallo spirito, penetrata dalla psiche, come nel caso dell'opera d'arte» (Tellenbach 1968: 43-44).

Sicuramente Tosatti 'architetta' il proprio procedere sulla scia di quanto afferma Dewey: « *L'opera d'arte è completa solo quando agisce nell'esperienza di persone diverse da chi l'ha creata*» (1987: 121), come si evince chiaramente dalle considerazioni che l'artista sviluppa in *Esperienza e realtà*, mettendo in parallelo l'operare performativo di Grotowski con le indicazioni del filosofo americano rispetto alla fattualità estetica e alle sue proprietà di supporto al 'riconoscimento' autocoscienziale per chi osserva (1).

Detto questo, procediamo lungo il percorso che da *Storia della Notte* porta al *Destino delle Comete*. Lasciata l'infilata di macchine 'non cucenti', che sicuramente in alcuni/e avranno sollecitato le immagini (2) – quali vengono evocate dalle pagine e dalla trasposizione cinematografica di *Gomorra* o dalle installazioni di Kounellis – della forza lavoro 'clandestina', costretta a ritmi produttivi esacerbati (e, subliminalmente, anche un rimando alla dimensione globalizzata delle maestranze meno qualificate delle *Maisons* d'alta moda, visto che Valentino è uno degli sponsor principali del padiglione italiano), entriamo in una sorta di magazzino piuttosto spoglio. I ripiani degli scaffali, infatti, contengono un solo imballo, mentre un banco motore rimane sospeso all'argano che dovrebbe inserirlo nella cassa da trasporto. Sulla sinistra, a lato di questo 'ossimorico' deposito con le pareti ingrigite e freddamente illuminate da neon, s'intravede a fatica un molo, proteso nell'oscurità sempre più cupa dentro un bacino d'acqua, che pare perdersi all'orizzonte. Avanzando con circospezione sulla sua banchina poco visibile, lungo una striscia segnaletica gialla che ne indica la superficie calpestabile, si scorgono invece delle flebili luci sullo sfondo che paiono i bagliori distanti di una costa o di imbarcazioni al largo.

Questa veduta 'al buio' chiude la mostra, e Viola la commenta così:« *visione finale, il Destino delle Comete, che ricorda come la natura oltraggiata, fin dai tempi del diluvio, non perdona l'uomo. In questa immagine, epilogo potente e inquietante, si leva un elemento inversamente perturbante, il segno di una pace possibile*». L'indizio di questa flebile speranza, sospesa nella consapevolezza che la parabola in caduta dell'umanità oggi deve scindersi da un'idea di sviluppo 'predatorio' delle risorse ambientali e disequilibrato nella distribuzione della ricchezza, che il lavoro industriale aveva garantito in misura accettabile prima della sua dismissione tecno-informatica, viene metaforizzato richiamando le lucciole, che Pasolini avrebbe scambiato al posto della Montedison.

- 1) «[...] *la verità dell'esperienza estetica è quella per cui in fondo non è né l'autore né l'opera ad avere importanza. L'unica cosa che conta è la relazione che si è in grado di stabilire con noi stessi e la nostra circostanza attraverso il dispositivo artistico*» (Tosatti 2021: 56).
- 2) Se mi è consentita una nota personale o, per dirla con l'artista,«*l'effetto del ghiaccio o del fuoco per [...] l'apparato percettivo*» (Ibid.), la vista di quegli strumenti da cucito ha prodotto un ricordo infantile di mia madre, che faceva la sarta, con la malinconica epifania di lei, seduta alla 'sua' Singer, nell'atto di completare un vestitino per me o per mia sorella.

Riflettiamo un momento su questa chiusa ‘immaginifica’, così da leggerla rispetto all’eventuale inflessione sentimentale, impressione mnestica o ‘cortocircuito’ emozionale che potrebbe indurre ne-gli/le spetta-tori/trici. Di fronte al mare ‘in camera’, che Tosatti ci propone di esperire nell’incipite veste di un’inquietudine liberatoria, mi sembra debbano venir meno i ‘distinguo’ che Federico Giannini, nel suo dotto articolo su *Le tribune dell’arte* (1), gli obietta riguardo all’incapacità di restituire l’afflato del «sublime industriale», che, a suo dire, circola copioso nelle descrizioni che Rea fa degli stabilimenti Ilva di Bagnoli ne *La dismissal* (2).

Anche per Giannini, la *minus*-valenza espressiva nel restituire la sublimità sovrasensibile è un portato del carattere *fictional* dell’allestimento in quanto «*la messa in scena di Tosatti*» figura «*come ultimo prodotto di una linea che parte dalle pionieristiche installazioni di Edward Kienholz, attraversa gli ambienti di lavoro di Mike Nelson, le ricostruzioni precise e sbilenche di Glen Seator, gli interni disastri di Christoph Büchel e le “case morte” di Gregor Schneider [...] e si pone pertanto come un’opera puramente manierista*».

Avendo contezza che l’artista italiano è un conoscitore critico molto acuto del lavoro di Büchel, Schneider e Nelson (Tosatti 2021: 288-310), questo rilievo risulta ingeneroso e non emerge dalla sua poetica, che certamente è sodale con le direttrici immersive dell’*Installation Art*, perseguite anche dagli artisti sunnominati, ma sempre sviluppate in maniera autonoma da ciascuno. Brevemente, per restare a Nelson (uno degli artisti che Giannini considera come principale ‘mentore’ di Tosatti), l’interazione che il pubblico ha con la sua installazione *The House of the Farmer* (2021-2022, a cura di D.Bozzini e ancora in visione presso Il Palazzo dell’Agricoltore a Parma), si sviluppa per contrasto tra il contenitore (l’ambiente dell’oggetto-edificio, fortemente connotato dagli stilemi architettonici propri al modernismo fascista) e il contenuto (rocce, tronchi d’albero, rami e radici, presi da un terreno bonificato alle porte della città). Qui, l’immaginazione di chi osserva dovrebbe ‘cortocircuitare’, essendo di fronte al ribaltamento simbolico consentito dalla messa in esposizione di materiali naturali incongrui, se non opposti, alla pratica agricola – poiché presentati come forma merce figurativa scultorea, cioè riconducibili alla sola funzionalità espositiva delle ‘opere d’arte’ – dato che vengono inglobati negli spazi razionalmente ordinati di un palazzo da cui partivano le direttive autoritarie per il lavoro di coltivazione del suolo naturale.

1) Cfr., Giannini, 2022.

2) «*Un frequente, continuo e malinconico senso del sublime pervade le pagine della Dismissione [...] Per trovare nell’arte un “sublime industriale” (chiamiamolo così) di pari effetto, si può tornare fino anche al Settecento e ai quadri dello svedese Per Hilleström, tra i pochissimi dell’epoca a provare queste sensazioni dinnanzi ai fumi d’una fabbrica, oppure ai vapori che avvolgono le strade ferrate di Turner, per non parlare degl’immensi stabilimenti di Adolph von Menzel o di Anders Montan. Tra i contemporanei, per limitare lo sguardo all’Italia, vengono in mente i dipinti di Andrea Chiesi, o le fotografie di Carlo Vigni e di Carlo Valsecchi. Di certo riesce difficile sperimentare gli stessi turbamenti emotivi percorrendo il Padiglione Italia di Gian Maria Tosatti*» (Ibid.).

Il lavoro di Tosatti, a Venezia, si struttura, invece, come già detto, attraverso una dinamica opposta, assimilativa, centripeta da parte del contenitore ‘artificiale’, che estetizza i resti reali degli oggetti esposti attraverso la partecipazione immaginativa de-gli/le spettatori/trici, i/le quali stanno al gioco, suggerito dall’artista, solo se lo vogliono. Questo, a mio parere, determina che la tonalità emotiva, aleggiante in tutti gli ambienti dell’installazione, non sia compatibile con il “sublime industriale”, auspicato da Giannini, perché quel tipo di sentimento è troppo vicino al sublime dinamico kantiano, per il quale la discrasia tra le facoltà, tra immaginazione e ragione, testimonia un senso d’impotenza della sensibilità di fronte all’incommensurabilità (1) della natura (la potenza e grandiosità ‘telluriche’, quasi ctonie, del ciclo produttivo dell’Ilva), che non è confacente con lo stato di sospensione umbratile, unito alla coltre leggermente ‘ansio-gena’ sospesa dentro lo spazio dell’ultimo quadro, delle ‘ricostruzioni’ ambientali tosattiane. L’uscita ‘filogenetica’ dall’oscurità storica della notte e l’ingresso, in quella siderale, ‘ontogenetica’ delle comete, sul molo lasciato all’ignoto di un indistinto orizzonte liquido, sembra circoscrivere per il pubblico l’indeterminazione del sublime contemplativo schilleriano.

Il drammaturgo tedesco, nello scritto *Vom Erhabenen* (2), infatti, aveva ridefinito il sublime dinamico kantiano dal punto di vista dell’istinto di conservazione, accentuandone le valenze di forza (più atte a suscitare il timore) e lo aveva diviso in contemplativo e patetico, sulla base della minore intensità del primo rispetto al secondo, nel mostrare il progredire ordinato dello iato tra sensibile e sovrasensibile. In buona sostanza, il sentimento di sublimità contemplativa di un oggetto, di una situazione o di un contesto ambientale non viene intenzionato causalmente da questi (perché effettivamente si mostrano come terribili alla percezione), ma dal contributo della fantasia del soggetto percipiente che formalizza il suo percepito in impressione spaventosa. L’immaginazione fantasiosa assegna, così, all’oggetto una causalità tutto sommato esterna al suo in sé specifico, esponendolo alla volontà soggettiva della sua libera rappresentazione. Su questa base, l’impressione, che Viola suggerisce di fronte alla parte finale dell’installazione: « *Sulla superficie minacciosa di questo mare oscuro e imperscrutabile, si leva inaspettatamente un elemento inversamente perturbante, il segno di una pace possibile: uno sciame di centinaia di lucciole che vola su un mondo in cui la Natura ha ripreso il suo dominio e ripristinato la sua crudele legge di suprema bellezza e armonia*», potrebbe alimentare una fantasia contraria, dove lo sciame luminoso si trasforma nei traccianti di missili ipersonici che stanno per colpirci.

1) Cfr., Kant 1775 :98.

2) Cfr., Schiller F., *Del Sublime*, tr. it. a cura di L.Reitani, Milano, Ed. S, 1989.

Bibliografia

Böhme G., 2001, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München, Wilhelm Fink Verlag; ed. e tr. it. T.Griffero (a cura di), *Atmosfera, estasi, messe in scena. L'estetica come teoria generale della percezione*, Milano, Christian Marinotti Edizioni, 2010.

Böhme G., 2004, *Theorie des Bildes*, München, Wilhelm Fink Verlag.

Böhme G., 2016, *Ästhetischer Kapitalismus*, Berlin, Suhrkamp.

Caldarola E., 2020, *Filosofia dell'arte contemporanea. Installazioni, siti, oggetti*, Macerata, Quodlibet Studio.

Caliandro C., 2022, *Come un set cinematografico. Il Padiglione Italia alla Biennale letto attraverso il tempo*; <https://www.tribune.com/arti-visive/2022/04/come-un-set-cinematografico-il-padiglione-italia-alla-biennale-letto-attraverso-il-tempo/>.

Dewey J., 1987, *Art as Experience* [1934], in *The Later Works, 1925-53*, vol.10, ed. by J. A. Boydston (and H. Furst Simon), int. by A. Kaplan, Carbondale, Southern Illinois University Press; tr. it. di G. Matteucci, *Arte come esperienza*, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2018

Giannini F., 2022, *Il Padiglione Italia di Tosatti e Viola, giostra perfetta tra lucciole finte e alta moda*; <https://www.finestresullarte.info/recensioni-mostre/padiglione-italia-di-tosatti-e-viola-giostra-perfetta-tra-lucciole-finte-e-alta-moda>.

Han B.- C., 2021, *Unding.Umbrüche der Lebenswelt*, Berlin, Ullstein Verlag; tr.it di S. Aglan – Buttazzi, *Le non cose. Come abbiamo smesso di vivere il reale*, Torino, Einaudi, 2022.

Kant I., 1975, *Kritik der Urteilskraft* (1793), in *Werken in zehn Banden*, B.VIII, hrsg von W.Weischedel, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft; ed. it. a cura di E.Garroni e H. Hohenegger, *Critica della facoltà di giudizio*, Torino, Einaudi, 2006.

Tellenbach H., 1968, *Geschmack und Atmosphäre. Medien menschlichen Elementarkontaktes*, Salzburg, Otto Müller Verlag; tr.it. di M.Mazzeo, *L'aroma del mondo. Gusto, olfatto e atmosfera*, Milano, Christian Marinotti, 2013.

Tosatti G.M., 2021, *Esperienza e realtà. Teoria e riflessioni sulla quinta dimensione*, Milano, Postmedia.