

Facoltà dell'immagine e forme del visibile

Roberto De Gaetano

In nessun caso rilevante la questione dell'immagine risulta dissociabile da una polarità di oscillazione tra il problema più generale del "senso", e di una facoltà soggettiva come sua sede, e un piano di "visibilità" che individua un'istanza propriamente oggettiva.

Metterò a confronto tre prospettive, che si sono misurate direttamente o indirettamente col tema, contrassegnando tre momenti essenziali del pensiero filosofico della seconda metà Novecento.

Si tratta di una prospettiva estetico-epistemologica rinvenibile nel pensiero di Emilio Garroni, di una prospettiva ontologica identificabile nella filosofia di Deleuze, e di una prospettiva antropologico-genealogica, di cui Foucault è stato il massimo rappresentante. Tre filosofi coevi, che hanno posto il problema dell'immagine a partire dalla questione del trascendentale e dell'*a priori*, pensato come condizione estetica della conoscenza d'esperienza determinata (Garroni), nella sua autonomia svincolata dall'empirico (Deleuze), nelle forme storico-fattuali in cui si è di volta in volta definito (Foucault).

La facoltà dell'immagine

Il pensiero di Garroni sull'immagine, ma in generale tutta la sua riflessione estetica a partire dalla metà degli anni Settanta del Novecento (cioè da *Estetica ed epistemologia* del 1976) si è sviluppata a partire da una riflessione sul pensiero kantiano, in particolare quello della *Critica del Giudizio*. Garroni ha individuato nel filosofo tedesco non solo il fondatore dell'estetica moderna, ma quello che ha liberato quest'ultima da ogni velleitaria teoria dell'arte come oggetto dotato di tratti specifici e distintivi, individuabili e analizzabili, riportando l'estetico alla sua funzione propria di condizione regolativa di ogni conoscenza empirica e determinata, che trova in ciò che chiamiamo arte semmai un oggetto esemplare di esibizione. È sotto il segno di un legame fra l'estetico e l'epistemologico che viene riletta e collocata la *Critica del Giudizio*, e il suo ruolo integrativo e connettivo rispetto alle altre due Critiche. È nella terza Critica che entrano in gioco facoltà e principi regolativi della conoscenza d'esperienza, che trovano nel "senso comune" la forma del loro uso proprio, cioè "positivo" e "felice".

C'è quindi un'esplicita *decisione* che Garroni compie nei confronti di Kant (riportare l'estetico sotto il segno dell'epistemologico), di cui cerchiamo di misurare condizioni ed effetti¹. Le condizioni del gesto garroniano sono quelle date dell'emergere di una esigenza forte e impellente di fuoriuscire e di far fuoriuscire l'estetica dal vicolo cieco in cui una certa semiotica l'aveva cacciata. Fuoriuscire dall'imperialismo semiotico dominato dalla "metafisica dell'oggetto", e dell'oggetto artistico, riconsegnato nelle forme astratte e (pretenziosamente) scientifiche che passavano per "codici", "lingue" e

“sistemi testuali”: a questo è servito anche il Kant della terza Critica (senza dimenticare che un testo chiave come *Ricognizione della semiotica* è del 1977, quindi di fatto coevo a *Estetica ed epistemologia*). Senza questa cornice non si capisce il gesto garroniano nei confronti di una ricollocazione dell'estetica a partire da Kant: sottrarre il discorso estetico a qualsiasi subordinazione “oggettuale” (di teorie *ad hoc*) per ricollocarlo sotto il segno di *facoltà* che vengono messe in gioco nell'attività conoscitiva in genere, e che trovano nel sentimento del bello, in primo luogo di quello naturale, la forma esemplare di manifestazione.

Ora ciò che chiamiamo “estetica” è solo marginalmente una disciplina speciale volta all'esame di certi oggetti, per saperne di più, per esempio scienza dell'arte o del bello, ed è invece essenzialmente uso critico del pensiero che ha nell'arte [...] non un oggetto epistemico, ma un referente privilegiato. [L'estetica] si è occupata e si occupa dell'arte perché attraverso di essa si è sforzata e forse ancora si sforza, di comprendere meglio la possibilità dell'esperienza in genere².

L'effetto consiste nel “depotenziare” l'opera attraverso una sua collocazione sotto il segno, neanche troppo forte, perché sovrastato dalla bellezza naturale, dell'uso esemplare del libero gioco delle facoltà. In ogni caso la facoltà estetica del giudizio, e il suo principio, nel Garroni lettore di Kant, presiedono non alla determinazione di un nuovo territorio, tantomeno di un dominio, quello delle opere d'arte, ma diventano regolativi nella «conoscenza d'esperienza» in genere. È l'accordo delle facoltà sotto il segno della facoltà di giudizio, di cui il “senso comune estetico” definisce la denominazione più riconoscibile. L'estetico sotto il segno dell'epistemologico, e il gioco delle facoltà sotto il segno di un accordo finalizzato alla conoscenza empirica: non è un caso che per sostenere e costruire questo quadro e questo sistema, Garroni faccia riferimento quasi esclusivamente al Kant della *Critica del Giudizio* e in primo luogo ai nove paragrafi dell'*Introduzione*, tralasciando altre parti dove l'accordo (libero o vincolato) delle facoltà diventa più problematico, anzi prende forma esplicita di disaccordo. L'immagine in Garroni si iscrive nell'ordine delle facoltà che presiedono alla definizione delle forme di esperienza e di conoscenza, in primo luogo quella percettiva, e di cui lo “sbocco” esterno nelle «figure»³ (le immagini propriamente dette) diventa una sorta di riduzione più o meno adeguata alla ricchezza dell'«immagine interna». Una riduzione che non assegna nessun ruolo privilegiato al cinema, tutt'altro:

Il cinema è, sì, nato come l'arte della realtà in movimento, ma si tratta di un movimento sui tre assi dello spazio e le loro combinazioni: piano fisso, panoramica, carrello avanti, indietro, in alto, in basso, il tutto ripreso da un obiettivo che ogni volta riduce ed exteriorizza l'immagine in una fissità interna, che il movimento della cosa o dell'obiettivo non riesce a dinamizzare. La mobilità dell'immagine [interna] non è infatti l'analogo di quei movimenti di macchina, che ispezionano omogeneamente, in su e in giù, verso l'alto e verso il basso, un'immagine come se fosse soltanto stabile e non anche mobile, ma è invece il sovrapporsi dinamico in un'unica configurazione, che ci appare tuttavia stabile, di vari aspetti di uno scenario che si apre dinanzi a noi, visto per squarci, aspetti singoli [...]⁴.

L'immagine è dunque una facoltà, rientra nelle condizioni di possibilità di un'esperienza, ed è distante da ogni forma di exteriorità, cioè dall'appartenere al carattere empirico-determinato degli “oggetti” del mondo (tra i quali rientrano le “figure”).

L'immagine-cosa

Ciò che caratterizza il gesto che compie Deleuze nei confronti dell'immagine, anche partendo dalla riformulazione del trascendentalismo kantiano⁵, è di ordine diverso. La sua decisione è altra: le facoltà, anche quella del giudizio, che ha un ruolo centrale rispetto alle altre⁶, vengono pensate non

tanto sotto il segno dell'accordo, quanto della discordanza. Non è l'accordo felice delle facoltà nell'esperienza determinata, ma è la loro discordanza il momento più forte, quello in cui queste vengono spinte al loro limite e fuoriescono dai loro cardini, dai cardini del senso comune come *concordia facultatum*. Deleuze lo affronta in alcune pagine importanti di *Differenza e ripetizione*, ma anche nel suo ultimo testo *Critica e clinica*:

Il fatto è che, nelle altre due Critiche, le diverse facoltà soggettive entrano in rapporto reciproco, ma questi rapporti erano rigorosamente regolati, nella misura in cui c'era sempre una facoltà dominante o determinante, fondamentale che imponeva la sua regola alle altre. [...] Nella Critica della ragion pura era l'intelletto che dominava [...]. Nella Critica della ragion pratica era la ragione [...]. Ma ecco che Kant, giunto a una età in cui raramente i grandi autori si rinnovano, si scontra con un problema che lo trascinerà in una impresa straordinaria: se le facoltà possono entrare così in rapporti variabili, ma regolati di volta in volta dall'una o dall'altra, bisognerà pure che, tutte insieme, siano capaci di rapporti liberi e senza regola, in cui ciascuna va fino in fondo a se stessa, e tuttavia mostra così la sua possibilità di un'armonia qualsiasi con le altre. Sarà la Critica del Giudizio come fondazione del romanticismo. [...] È un'estetica del Bello e del Sublime, in cui il sensibile vale per se stesso e si dispiega in un pathos al di là di ogni logica⁷.

Il Sublime in questo è più radicale del Bello, perché l'accordo prende la forma del disaccordo:

In questo senso il Sublime va ancor più lontano: fa giocare le diverse facoltà in maniera tale che si contrappongano l'una all'altra come dei lottatori, in modo che l'una spinge l'altra al suo massimo o al suo limite; ma l'altra reagisce spingendo la prima a una ispirazione che da sola non avrebbe avuto. L'uno spinge l'altro al limite, ma ciascuno fa sì che l'uno sorpassi il limite dell'altro. È nel più profondo di se stesse e in quel che hanno di più estraneo che le facoltà entrano in rapporto. Si abbracciano nella massima distanza. È una lotta terribile fra l'immaginazione e la ragione, ma anche tra l'immaginazione e l'intelletto [...]. L'emancipazione della dissonanza, l'accordo discordante è la grande scoperta della Critica del Giudizio, l'ultimo rovesciamento kantiano⁸.

Per Deleuze il "senso comune" di cui parla Kant è a sostegno del «modello indelebile della ricognizione». A questo Deleuze oppone un gioco discordante delle facoltà, per effetto di un *incontro*, per cui le facoltà, liberate dal "senso comune", giungono al loro limite. In un passaggio di *Differenza e ripetizione*, Deleuze così scrive:

Dal sentiendum al cogitandum, si è dispiegata la violenza di ciò che costringe a pensare. Ogni facoltà è uscita dai suoi cardini. Ma cosa sono i cardini, se non la forma del senso comune che fa ruotare e convergere tutte le facoltà? Ciascuna, da parte sua e nel proprio ordine, ha spezzato la forma del senso comune che la tratteneva nell'elemento empirico della doxa, per raggiungere l'ennesima potenza come l'elemento del paradosso nell'esercizio trascendente. In luogo della convergenza di tutte le facoltà, che contribuiscono allo sforzo comune di riconoscere un oggetto, si assiste a uno sforzo divergente, in quanto ciascuna è posta in presenza di ciò che le è "proprio" in ciò che la riguarda essenzialmente. Discordia delle facoltà, catena di forza e miccia in cui ciascuna affronta il proprio limite e non riceve dall'altra (o non comunica all'altra) se non una violenza che la pone di fronte al suo elemento proprio, come al suo disparato o al suo incomparabile⁹.

L'esercizio sregolato delle facoltà che Deleuze ritrova nell'*Analitica del Sublime* della terza Critica è posto a fondamento di una filosofia futura: «Un esercizio sregolato di tutte le facoltà, che va a definire la filosofia futura, come per Rimbaud lo sregolamento di tutti i sensi viene a definire la poesia dell'avvenire»¹⁰.

Ciò che emerge da queste parole di Deleuze è una decisione diversa: non tanto un Kant dell'*Analitica del Bello*, e dell'*Introduzione* (con il suo movimento ternario, su cui ritorna più volte Garroni), dove l'accordo libero delle facoltà (immaginazione e intelletto) è comunque orientato in una prospettiva epistemologica – riflessione sulle condizioni estetiche di possibilità della conoscenza d'esperienza – quanto quello dell'*Analitica del Sublime*, dove l'accordo (tra immaginazione e ragione) prende la forma paradossale di un disaccordo, un *accordo discordante*, una lotta. Il centro dunque della terza Critica si sposta dal Bello al Sublime, dall'accordo, sotto il segno del "senso comune estetico", alla discordanza concordante sotto il franare di ogni possibile sintesi immaginativa.

Ed è per esempio alla luce di questa concordanza discordante che possono essere letti molti passaggi dell'*Immagine-tempo*, quelli per esempio in cui si parla dello scarto fra il visibile e il dicibile nel cinema moderno, dove la parola fa emergere ciò che nell'immagine non si vede, e l'immagine scava e porta la parola a un indicibile che solo l'immagine può far emergere.

Insomma, più che una facoltà dell'immagine (e dell'immaginazione) come potere di schematizzazione libera che presiede alla percezione e all'attività conoscitiva in genere, in Deleuze emerge una sorta di analitica dell'immagine, abitata al suo interno da un disaccordo, da un accordo discordante, che definisce, per esempio per il cinema, lo statuto proprio dell'immagine audiovisiva moderna, nella discordanza fra facoltà dell'immagine e facoltà di parola, fra visto e detto.

Ora, il passo che compie Deleuze è importante, perché mette in questione il gioco delle facoltà *dall'interno*: se queste ultime definiscono i limiti della conoscenza, il fondamento che, delimitandola, la rende possibile, e quindi si collocano nella positività di un quadro epistemologico, l'esercizio discordante delle facoltà, per effetto dell'incontro con un oggetto che porta le facoltà al loro limite, le costringe a oltrepassarlo.

Il punto è importante: non si tratta di immaginare un accordo felice delle facoltà, occasionato dall'incontro con un oggetto (quale che sia), si tratta di pensare come, a partire da certi oggetti, o meglio da certi segni, le facoltà possano giungere a un loro uso radicale, che significa anche libero da ritorni positivi in termini di conoscenza. Le facoltà si liberano dal loro esercizio ricognitivo, per effetto di qualcosa che nel mondo si sottrae all'identità d'oggetto e si iscrive in un puro ordine del sensibile, in ciò che può essere solo sentito (e che può giungere anche all'insensibile). Il *sentendum* o l'essere del sensibile è una intensità e non una qualità. L'esercizio della facoltà non sarà modellato sull'empirico se non nella forma di un empirismo radicale e trascendentale. «La forma trascendentale di una facoltà si confonde col suo esercizio disgiunto, superiore o trascendente. Trascendente non significa per nulla che la facoltà si rivolga a oggetti fuori del mondo, ma viceversa che colga nel mondo ciò che la riguarda esclusivamente e la fa nascere al mondo»¹¹.

Il punto è significativo, e riguarda come fare in modo che il trascendentale non ricalchi l'empirico: come far sì che la facoltà si elevi al suo esercizio trascendente? Che può essere solo un uso involontario, un circuito del contingente e del necessario, che mette in questione quello della possibilità, della condizione e del condizionato? Come far sì che il trascendentale si sottragga all'epistemologico (e quindi di fatto alle forme di rappresentazione) e si iscriva nell'ontologico?

Per Deleuze, lo accennavamo, ciò che fa fuoriuscire le facoltà dal loro uso ordinario, subordinato e ricalcato sull'empirico e il senso comune, è l'incontro con un sensibile puro iscritto non negli oggetti ma nei segni.

E l'arte è il nome di questi incontri che aprono a un *essere del sensibile* che giunge ai confini dell'"insensibile" e del "dis-umano", verso il superamento di un sensibile meramente rappresentato e limitato. L'arte non è pensabile sotto il segno dell'esemplarità ma in quello della *sperimentazione*. E i livelli di sperimentazione più radicali non riguardano l'orientamento del sensibile sotto il segno dell'intelletto (cioè dell'identità dell'oggetto e delle sue qualità), ma quelli che liberano la sensazione, inscrivendola in un divenire intensivo, come nel caso della pittura di Bacon, o del cinema. Pensiamo



Histoire(s) du cinéma di Jean-Luc Godard, 1988-1998

alla lettura che fa Deleuze¹² del primo capitolo di *Materia e memoria*, quando il piano di immanenza, il piano di materia flusso, l'identità dell'immagine e della cosa, piano interdetto all'esperienza umana (perceptiva e non), viene pensato nella sua possibilità di essere colto dal cinema (per esempio attraverso il montaggio).

Questo essere del sensibile che è dell'ordine dell'intensità e non della qualità, di qualcosa che non si divide senza cambiare di stato, sarà chiamato nell'*Immagine-tempo*, con riferimento all'immagine cinematografica, il *dividuale*. L'immagine cinematografica è dividuale, perché non si divide senza cambiare di stato, senza divenire-altro. Allora il cinema e l'immagine non sono operazioni di messa in forma di materia informe, ma modi di espressione e di differenziazione di un unico piano di immanenza dove coscienza e cosa, essere e pensiero, materia e immagine coincidono.

Nella *radicalizzazione del trascendentalismo*, l'immagine cessa di essere facoltà, acquista consistenza ontologica e diventa uguale alla cosa. Questa identità dell'immagine e della cosa, che Deleuze, lo accennavamo, riprende dal Bergson di *Materia e memoria*, non esclude dunque un piano trascendentale ma lo ontologizza, perché l'immagine in sé, l'identità dell'immagine e della cosa, definisce un piano di immanenza rispetto al quale la nostra percezione, ciò che chiamiamo tale, è selettiva, individua un centro di indeterminazione che definisce il primo stato della soggettività. Questo centro di indeterminazione risponde all'attualizzazione di un piano di virtualità (piano di immanenza, appunto), contrapposto alla condizione di possibilità. Mentre il passaggio dal possibile al reale è effetto di una istanza volontaristica¹³ (o secondo un'altra ottica, per esempio quella bergsoniana, la possibilità si ricalca "a posteriori" sulla realtà), quello dalla virtualità all'attualità procede per processi di differenziazione.

Se la questione viene dunque spostata verso una forma di empirismo radicale, dove il sensibile vale di per sé, entrando in un circuito diretto con il noetico, si sottrae alla positività del gioco epistemologico e percettivo, per entrare in un circuito di "veggenza": la *voyance* sostituisce la percezione, e si iscrive nel divenire contemporaneo del soggetto e dell'oggetto.

La nuova situazione ottico-sonora pura richiama direttamente un rapporto fra facoltà e capacità di pensare. L'uomo può pensare, dice Heidegger, ma non è detto che ne abbia la capacità. La differenza fra possibilità e capacità è decisiva, perché quest'ultima orienta il pensiero non verso le sue condizioni di possibilità, ma verso il suo effettivo esercizio (e bisogna chiedersi se non sia la questione della capacità di pensare più attuale di quella della possibilità). E, in questo quadro, il pensiero si afferma nella sua *rarietà*: si pensa per effetto di un *incontro* che scardina l'armonia del rapporto fra visibile e

dicibile, che per il cinema si traduce nella disconnessione, nel disaccordo fra l'immagine e la parola. Il cinema moderno è il regno degli sconcatenamenti audiovisivi per effetto di un incontro ottico-sonoro con qualcosa di "troppo forte": sia esso ordinario o straordinario (il ventre gravido della servetta in *Umberto D.* o il vulcano di *Stromboli terra di Dio*). Naturalmente, lo scacco della capacità di sintesi delle facoltà, nell'incontro ottico-sonoro con il reale, apre al superamento della forma rappresentativa e diventa contrassegno di un informale che è alla base della forma rappresentativa.

Le forme del visibile

A Michel Foucault dobbiamo un'altra forma decisiva di pensiero dell'immagine e del visibile, avviata anche in questo caso sulla scia di Kant, ma quello dell'*Antropologia*. È in generale la questione dell'*a priori storico* quella che interessa Foucault, dove il trascendentalismo kantiano, che definiva contorni e limiti di una conoscenza possibile, si trasforma nei contorni e limiti di una conoscenza reale, così come il carattere acronico del soggetto costituente in quello empirico dell'uomo storico; dove le forme della Critica si trasformano nelle forze della Genealogia e dell'Archeologia; e dove il tempo come auto-affezione si trasforma nel tempo come discordanza.

La domanda non sarà più a quali condizioni sia possibile una conoscenza d'esperienza, ma a quali condizioni storiche si realizzi un'esperienza determinata. Se il soggetto costituente è già un uomo costituito, allora è da questo costituito che bisogna partire. E l'uomo in quanto costituito è una invenzione recente, ottocentesca, i cui *a priori storici* sono il lavoro, la vita, il linguaggio, che rendono possibili la conoscenza degli esseri viventi, delle leggi di produzione, delle forme del linguaggio. (È inutile dire come non ci sia tema della contemporaneità che non sia collocabile in questo orizzonte, e all'interno di questi "a priori").

Foucault è chiaro nell'individuare un passaggio importante in un preciso momento storico:

La dissoluzione, negli ultimi anni del XVIII secolo, di questo campo omogeneo delle rappresentazioni ordinabili, è responsabile dell'apparizione correlativa di due forme nuove di pensieri. L'una interroga le condizioni di un rapporto fra le rappresentazioni, sotto l'angolatura di ciò che le rende in genere possibili: pone così allo scoperto un campo trascendentale in cui il soggetto, che non è dato all'esperienza (non essendo empirico), ma che è finito (non essendovi intuizione intellettuale), determina nel suo riferimento a un oggetto = x tutte le condizioni formali dell'esperienza in genere; è l'analisi del soggetto trascendentale che libera il fondamento d'una sintesi possibile tra le rappresentazioni.

Di fronte a tale apertura sul trascendentale, e simmetricamente a essa, una forma diversa di pensiero interroga le condizioni d'un rapporto fra le rappresentazioni, sotto l'angolatura dell'essere stesso che vi si trova rappresentato: ciò che, all'orizzonte di tutte le rappresentazioni attuali, si indica da sé in quanto fondamento della loro unità, sono quegli oggetti mai oggettivabili, quelle rappresentazioni mai interamente rappresentabili, quelle visibilità a un tempo manifeste e invisibili, quelle realtà che permangono in secondo piano appunto perché fondatrici di ciò che si dà e si inoltra fino a noi: la potenza del lavoro, la forza della vita, il potere di parlare [...]. Le condizioni di possibilità dell'esperienza vengono in tal modo ricercate nelle condizioni di possibilità dell'oggetto e della sua esistenza, mentre, nella riflessione trascendentale, le condizioni di possibilità degli oggetti dell'esperienza vengono identificate con le condizioni di possibilità dell'esperienza medesima. La nuova positività delle scienze della vita, del linguaggio e dell'economia è correlativa all'instaurazione della filosofia trascendentale.

Il lavoro, la vita e il linguaggio appaiono come altrettanti "trascendentali" che rendono possibile la conoscenza oggettiva degli esseri viventi, delle leggi della produzione, delle forme del linguaggio. Nel loro essere, essi sono fuori della conoscenza, ma sono, appunto per questo, condizioni di conoscenze, corrispondono alla scoperta operata da Kant d'un campo trascendentale pur differendone in due punti essenziali: si situano dal lato dell'oggetto, e in qualche modo di là da esso; [...] essi totalizzano i fenomeni e dicono la coerenza a priori delle molteplicità empiriche; e tuttavia le

fondano in un essere la cui realtà enigmatica costituisce prima di ogni conoscenza l'ordine e il nesso di ciò che questa deve conoscere; inoltre, riguardano il campo delle verità a posteriori e i principi della loro sintesi, e non già le sintesi a priori di ogni esperienza possibile¹⁴.

Da questo quadro, prosegue Foucault, emergono due prospettive: una sulle metafisiche pre-critiche, che si sviluppano sugli "a posteriori", sui trascendentali oggettivi («tali metafisiche hanno il medesimo suolo archeologico della Critica stessa»¹⁵); un'altra che spiega la comparsa dei "positivismi", di chi si occupa di fenomeni la cui razionalità si basa su fondamenti che non possono essere portati alla luce: «Si possono conoscere non le sostanze, ma i fenomeni; non le essenze, ma le leggi; non gli esseri ma le loro regolarità»¹⁶.

Quindi, a partire dalla Critica (o meglio, a partire dallo scarto – dice Foucault – fra essere e rappresentazione, di cui il kantismo è un indizio importante) si vengono a definire e incrociare due prospettive che si sostengono a vicenda: le metafisiche dei "trascendentali" oggettivi e quelle delle conoscenze positive, che si rapportano alla razionalità del conoscibile.

La prospettiva da "critica" si fa appunto "archeologica", e quest'ultima riguarda l'*ordine del discorso* che rende possibile l'emergere di forme di visibilità e di enunciabilità. Se la condizione è storica, l'attenzione si sposterà verso un originario *già-dato*, inteso come *esteriorità* (che ribalta ogni posizione introspettiva e soggettivistica). E quando Foucault insiste sul momento sintetico ne sottolinea il momento internamente dispersivo per l'iscrizione temporale che comporta: l'*a priori storico*, o l'*originario*, è il *già-dato*.

Allora, la facoltà dell'immagine e la facoltà di linguaggio si trasformano nell'essere-linguaggio e nell'essere-luce come condizioni del visibile, del dicibile e dei loro rapporti¹⁷.

Allora, in Foucault la questione dell'immagine eccede quella delle facoltà e della cosa, trascendentalismo critico od ontologia, per radicarsi e definirsi a partire dalle forme concrete ed empiriche di configurazione del visibile, dai modi in cui visibile e dicibile si organizzano: siano esse le forme in cui i saperi, e le opere d'arte, definiscono questi modi (pensiamo a *Las Meninas* di Velázquez e a *Questa non è una pipa* di Magritte), o quelle in cui il potere li istituisce: l'organizzazione degli spazi disciplinari (dai manicomi alle prigioni) è, per Foucault, lo sappiamo, in primo luogo una distribuzione delle forme di visibilità e di dicibilità. Foucault analizza queste forme soprattutto a partire dai dispositivi di potere orientati verso la definizione e la conferma di uno *status quo*. L'immagine viene a essere la forma concreta di definizione di regimi di visibilità e di dicibilità. Parlare e vedere diventano condizioni di esteriorità di una esperienza reale e non possibile. Ed è verso uno sguardo archeologico, quello sulle condizioni storiche di possibilità, che è orientata la prospettiva foucaultiana.

L'*a priori storico* è la definizione di un ordine, di un ordine del discorso, e l'ordine del discorso è sempre istituito dai poteri, e dai loro legami con i saperi, cioè dalle istituzioni. All'interno di questo orizzonte, ma compiendo un gesto esattamente contrapposto, Rancière lavorerà proprio sull'idea che la riconfigurazione e il ribaltamento dei rapporti ordinari del sensibile appartengono allo stesso tempo all'estetica e alla politica (abbiamo una sorta di ribaltamento dall'interno della prospettiva foucaultiana). E la possibilità di inversione di questi ruoli è segnata proprio dalla cesura operata nel pensiero estetico da Kant e Schiller. Rancière individua proprio nell'idea del libero accordo, del gioco delle facoltà non finalizzato e orientato a scopi pratici, in questa autonomizzazione di un'esperienza sensibile che non è affatto l'autonomizzazione di un fare, il passaggio-chiave: «È questa esperienza che appare come il germe di una umanità nuova, di una nuova forma di vita individuale e collettiva»¹⁸. Anche in Rancière le immagini saranno quelle determinate che l'arte (come modalità di configurazione del sensibile) ha saputo produrre e solo a partire dalle quali è immaginabile e praticabile la configurazione di un mondo "nuovo".

1. È sempre da una decisione che discende una ermeneutica viva. Un'ermeneutica senza decisione, anche se è esercizio intelligente e sofisticato, spesso si rivela senza capacità di incidere, mero esercizio scolastico; una decisione senza ermeneutica, o con una ermeneutica debole o lacunosa, talvolta può essere accusata di avventurosità o di diletterismo – perlomeno allo sguardo di specialisti –, ma se la decisione è forte può lasciare il segno. Perché una decisione se è tale non è mai gesto capriccioso o estemporaneo ma risponde a una serie di condizioni, impersonali e personali, storiche e soggettive, che la sostengono.
2. Emilio Garroni, *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1992, pp. 25-26.
3. Cfr. Id., *Immagine, linguaggio, figura*, Laterza, Roma-Bari 2005.
4. *Ivi*, pp. 87-88.
5. Deleuze ha attraversato Kant a più riprese: fin dal 1963 nell'*Idée de genèse dans l'esthétique de Kant* (in «Revue d'esthétique», 16), poi in *La Philosophie critique de Kant*, Presses Universitaires de France, Paris 1963 (trad. it. *Filosofia critica di Kant. Dottrina delle facoltà*, Cappelli, Bologna 1979), e ancora in *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, Paris 1968 (trad. it. *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina, Milano 1997) arrivando all'ultimo suo volume, *Critique et clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993 (trad. it., *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1996).
6. «C'est dire que la *Critique du jugement*, dans sa partie esthétique, ne vient simplement à compléter les deux: en réalité elle les fonde. Elle découvre un libre accord des facultés comme le *fond* supposé par les deux autres Critiques», Gilles Deleuze, *L'Île déserte et autres textes*, Les Éditions de Minuit, Paris 2002, p. 82.
7. G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 51.
8. *Ivi*, pp. 51-52.
9. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 184.
10. G. Deleuze, *Critica e clinica*, cit., p. 40.
11. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, cit., p. 186.
12. Cfr. Gilles Deleuze, *L'Image mouvement. Cinema 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 1983 (trad. it., *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano 1984).
13. Uno dei momenti più alti dove vengono narrativamente tematizzate le aporie della potenza legate alla volontà lo troviamo nel *Bartleby* di Melville.
14. Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris 1966 (trad. it. *Le parole e le cose*, BUR, Milano 1998, p. 263).
15. *Ivi*, p. 265.
16. *Ibid.*
17. Questo lavoro sulle "positività" ed "esteriorità" orienta l'*a priori storico* verso un orizzonte più propriamente hegeliano.
18. Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*. Galilée, Paris 2004 (trad. it. *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009, p. 44).