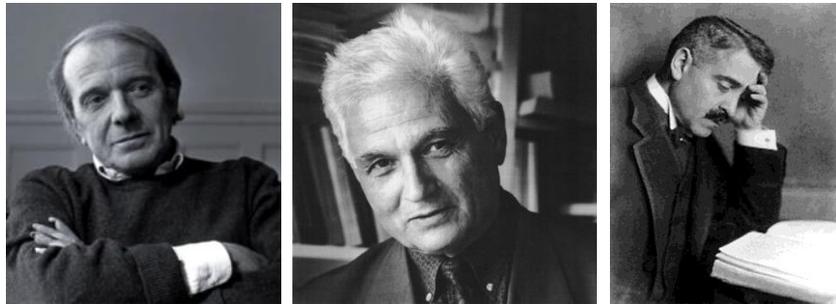


VIANA CONTI

PERCORSI TRA ARTE E FILOSOFIA
BATAILLE AGAMBEN FOUCAULT DELEUZE DERRIDA



La Biblioteca di RebStein (LXXXVIII)



Viana CONTI

Percorsi tra arte e filosofia
(2019-2023)



Georges Bataille e la pittura, in generale. Di una figura sovranamente irriducibile all'utile

L'origine, è innanzitutto ora: è l'infanzia oggi quando non la si attendeva più. [...] In Bataille sarà Paul Klee o André Masson, Max Ernst o *Un chien andalou*. La «gaia scienza visuale» di Georges Bataille mirava dunque al *duende* secondo un duplice gesto di sacrificio e dismisura.

Georges Didi-Huberman

La tentazione è quella di scrivere-uno-scrittore, Georges Bataille, come fosse un pittore, di leggere la sua opera come un monumento di segni scritturali asemantici, tracciati nel progredire di un processo di spossamento di sé inarrestabile come un'espiazione fino al soffocamento, *à bout de souffle*, per così dire, *fino all'ultimo respiro* (per riprendere il titolo, con la sua traduzione italiana, del film rivoluzionario, datato 1960, di Jean-Luc Godard, manifesto della *Nouvelle Vague*).

Ineludibile il riferimento alla sua *Esperienza interiore*¹, esperienza di contestazione tanto radicale da rischiare di ribaltarsi in una mistica del contestare, per scoprire disperatamente, tra febbre e angoscia, ciò che un uomo selvaggiamente libero sa del fatto di essere. A che scopo? Vedere Dio, l'assoluto, il fondo dei mondi, l'ignoto, l'autorità, l'ontologia della sovranità, la poesia, l'impossibile? Scoprendo poi che tutti quei fantasmi, tetri o splendenti, che si materializzano all'orizzonte di un deserto, altro non sono che categorie dell'intelletto.

Scrittore, poeta, antropologo, iniziato al pensiero della contraddizione, filosofo, apologeta del non-sapere, teorico della trasgressione e dell'erotismo, artista infine, cosa pensa Bataille dell'arte come visualizzazione formale di un pensiero, rappresentazione che ha come protagonista il mezzo che la determina, che sottoscrive l'assenza della figura che presenta... un ritratto, un autoritratto, un oggetto qualunque, una coscienza? Oppure la sua visione dell'arte è già invasa da una sotterranea dissoluzione delle forme, della materia, della bellezza, posseduta da una perversione del pensiero che l'ha generata. Perversione, forse sintomo della *version du père* di Lacan? Jacques Lacan, che si oppone all'idea di una realtà catturata nel linguaggio, quello

¹ G. Bataille, *L'esperienza interiore*, tr. it. Bari, Dedalo, 1978.

stesso ineliminabile linguaggio della ragione discorsiva che, accanto ai supplizi dell'occhio e all'estasi imperfetta di un non-sapere che *sa di non sapere*, non cessa di perseguire Bataille.

Lo scarto e il rifiuto assunti nella loro putredine, il rimosso svelato nella sua indecenza, hanno, per l'autore, una carica eversiva incontenibile, in cui splendore e orrore si contaminano e fanno razza. Anche per Blanchot, come per Bataille, l'opera artistica è connessa a una vita intesa come «sussulto dell'“immediato”»², è opera senza far-opera di comunità, proprio come l'amplesso degli amanti è comunione di due discontinuità. Sul tema di un'*impossibile comunicazione*, nell'ambito di un patto sociale e di un patto del cuore, si inaugura una complicità di riflessioni che transita fra la *comunità degli amanti* di Bataille, la *comunità inconfessabile* di Blanchot, la *comunità inoperosa* di Nancy, proseguendo fino ai modi della *jouissance* e all'essere del soggetto come condizione di possibilità del desiderio dell'Altro di Lacan, fino all'*uomo che viene*, il *qualunque* di Agamben. Con i debiti scarti nei confronti del sociale, del politico, dell'inconscio, della storia, si perviene alla condivisione di una «comunione», per quanto intensa, emozionale, simpatetica e fusionale, tra estranei e tale da non-fare-opera.

L'opera autentica, nella visione di Bataille, si realizza nella volontà di ridurre al silenzio l'immagine. È il grido dell'umanità, a titolo di esempio, che viene messo a tacere nel dipinto dei fucilati di Francisco Goya, intitolato *3 maggio 1808 a Madrid*. L'uno in prigione e l'altro nella sordità, Sade e Goya mettono in gioco, nella loro opera, l'eroismo con l'erotismo. L'esercizio d'iscrizione di Bataille nella parola provoca l'ineffabile per silenziarlo, congela l'*aisthesis* nell'epifania muta di un capolavoro.

Non cessano di riprodursi, nel corso del discorso batailliano, condizioni di contiguità, di ossimori, di paradossi, in cui la figura onnipresente del ribaltamento scoraggia ogni tentativo di inaugurare cose, strutture, pensiero, assicurazioni, valori, nel segno dell'utile, del positivo. Il processo di perdita volontaria di ogni fondamento e di sé come soggetto, trova riparo e restituzione irrinunciabili nel riso: *salto del possibile nell'impossibile*.

La violenza che un artista, un uomo, fa a se stesso per esprimere l'infinito che lo abita, la dismisura che lo tortura, con gli strumenti della finitezza e della misura, accade nei termini della necessità a cui l'artista "autentico", a cui Bataille, non smette di rispondere. La risposta inaudita che scaturisce dalla *macchia cieca* della conoscenza, si alimenta in Bataille alla mitica/mistica contiguità di delirio ed estasi, urlo e silenzio, lacrime e riso,

² Maurice Blanchot, *Sul comunismo (bisogni, valori)*, in *L'amicizia*, Genova-Milano, Marietti, 2010, p. 124.

lutto e vita, bevendo alla fonte della totalità dell'essere. L'animale che si nega nell'uomo che è divenuto, ritrovandosi tuttavia nelle sue deiezioni, non si mette in gioco nella dialettica dei contrari, mai superati nell'*Aufhebung* hegeliana, trasfigurati, al contrario, nel desiderio di un erotismo, *parte maledetta* per eccellenza del dispendio perseguito da Bataille, che è sempre teso verso l'altrove, verso l'altro. Dio è nietzschianamente morto, e con lui il limite del non-limite. Il soggetto dunque è sovrano, e sovrana la sua esperienza di trasgressione.

Il sentimento della vergogna nell'amplesso, assente nell'animale, presente nell'uomo fin dai tempi di Lascaux, origina il tabù. La consapevolezza di infrangere un limite è un'altra condizione del divieto. È dalla percezione dell'interdetto che scaturiscono il senso e il piacere della trasgressione.

Al di là del bene e del male, i confini tra l'estetica del bello e del brutto si sono definitivamente dileguati. A partire dalla riflessione di Benjamin, quei valori rituali e culturali dell'opera d'arte, decaduti, insieme alla loro aura, nell'epoca della riproducibilità tecnica, si ripresentano, spettralmente, sull'orizzonte della *dépense* batailliana come *revenants*. L'"eretica complicità" di Bataille con il surrealismo, soprattutto con gli artisti e gli intellettuali che, pur avendo fatto parte del movimento, sono stati presto scomunicati da Breton – Masson, Leiris, Desnos –, induce a pensare che il gioco della pittura, del disegno e dei suoi *cadavres exquis*, lo coinvolga. Una *delectatio morosa* come *l'intrattenersi*, a titolo d'esempio, di Blanchot, *sull'insensato gioco di scrivere*, per Bataille è cedere a un'inazione per consegnarsi ad una fantomatica, aprogettuale, deprivazione progressiva del sapere. Quando si mette a nudo, traendo eccitazione e piacere nell'infliggere/infliggersi dolore e umiliazione, con strumenti di segno sadiano, bruciando o dilatando proustianamente il tempo, Bataille attinge alla visione estatica della dissoluzione di sé, nella sacra oscenità della morte.

Quell'opera che per Bataille e Blanchot è pratica inesausta di scrittura, per Duchamp, invece, non ha iscrizione alcuna se non nel gioco degli scacchi, dell'idea, dell'erotismo, del conservarsi in vita non cessando di respirare, curando solo di mantenere *una specie di euforia costante*. Gioco inebriante, per un Bataille filosofo – come l'onirico Max Ernst deplorava di non essere, essendolo invece³ – è il gioco dei giochi: la morte come istante della sparizione, come annuncio del trionfo del gioco e insieme dell'impotenza del lavoro. Sia Duchamp che Bataille sottoscrivono, nell'ambito di una società

³ Cfr. G. Bataille, *Max Ernst filosofo!*, in *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, tr. it. Genova, Graphos, 2000, pp. 59-61.

consumistica segnata dal feticismo della merce, un'economia in perdita, uno spreco improduttivo nei confronti della capitalizzazione del sapere, del potere, della fama. Contro lo splendore del dispendio batailliano, sarà Andy Warhol, negli anni Sessanta, a investire/investirsi nello stereotipo cadaverico del consumismo di massa, identificando il successo, cinicamente e senza ritegno, nel potere del denaro e nel consenso della folla. Se con Bataille l'arte si offre in sacrificio alla morte, diventando sovrana, con Warhol l'arte si dà la morte, diventando schiava.

Sullo scenario di un'economia improduttiva, il problema di una cultura ridotta a merce di consumo viene trattato da due esponenti della Scuola di Francoforte: Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Parlando di industria culturale, questi filosofi denunciano la costruzione di una fabbrica del consenso programmata per dissolvere la funzione critica del sociale e scoraggiare ogni capacità oppositiva. Con il sociologo francese Edgard Morin si individua poi persino un'industria dell'immaginario, volta a confezionare artificiali scenari di desideri, sogni e bisogni, per le aspettative reali di un pubblico, ormai, di uomini-massa. Con il suo *humour* caustico e disperante insieme, a proposito d'arte e feticci, Bataille scrive: «Sfido qualsiasi amatore di pittura ad amare una tela tanto quanto un feticista ama una calzatura»⁴!

Se di norma un pittore è condannato a piacere, Bataille intende l'arte come esercizio di crudeltà, dono sacrificale, sperpero svincolato dall'utile: «È vero che oggi il sacrificio non è più un'istituzione attuale. È piuttosto una traccia da cui il vetro resta rigato. Ma ci è possibile provare l'emozione che ha suscitato, poiché i miti del sacrificio sono simili ai temi delle tragedie, e il sacrificio della croce ne mantiene l'immagine in mezzo a noi, come un emblema proposto alla più nobile riflessione, e come l'espressione più divina della crudeltà dell'arte»⁵. Se la grande arte di rappresentazione non si è risparmiata il Sacrificio di Cristo, anche Bataille non si è privato del piacere di metterlo/mettersi indefinitamente in scena su un orizzonte senza aldilà. Egli disegna un'economia del rapporto interdetto-trasgressione, erotismo-morte, in cui l'interdetto è il significante del discorso, la modalità a cui si ricorre per dare un senso al mondo. Lo scandalo nasce dal fatto che la trasgressione trova la sua necessità nell'interdetto stesso. Su un altro piano, viene da chiedersi se non sia un dispendio improduttivo quello del sacrificio dell'uomo sulla terra quando un dio è già salito sulla croce per lui. Ma Bataille, ateo di

⁴ G. Bataille, *Lo spirito moderno e il gioco delle trasposizioni*, in *Documents*, tr. it. Bari, Dedalo, 1974, p. 200.

⁵ *L'arte, esercizio di crudeltà*, in *L'arte, esercizio di crudeltà. Da Goya a Masson*, cit., p. 9.

mistica coloritura, scrive: «Per essere meno oscuro: mi crocifiggo alle mie ore»⁶.

Apprezzabile, secondo questo teorico della trasgressione, è l'approccio all'opera d'arte con una lettura sociologica. Volendola inequivocabile, senza funambolismi, Bataille, filosofo tuttavia, si dichiara spettatore colpevole come davanti a questioni di sesso e morte, di erotismo e male, di orrore e desiderio, come alle nozze grondanti sangue di un occhio con un rasoio⁷. Bataille cerca l'infanzia dell'arte, quella dei riti sacrificali, quando posa il suo sguardo sugli artisti e le loro opere. Cerca quel *genius loci*, angelico e maligno, canto ineffabile, sgorgato da vene andaluse, chiamato *duende*⁸, fuoco fatuo che si accende imprevedibilmente negli interstizi delle coscienze in fiamme, familiare a García Lorca come a Manuel de Falla, a Luis Buñuel come a Salvador Dalí.

Dell'*Histoire de l'œil* di Bataille, scenario erotico di totale beanza di fessure, orifizi, fenditure, spiragli, non solo genitali ma anche ambientali, psichici, subliminali, linguistici, categoriali, stilistici, in una profusione di nudità, femminili e maschili (raccontate, in bianco e nero, dai disegni realizzati prima da André Masson e poi da Hans Bellmer per illustrare quest'opera), scrive Roland Barthes che «è veramente la storia di un oggetto. Come può un oggetto avere una storia? Esso può passare di mano in mano [...], e può passare anche *di immagine in immagine*; la sua storia allora è la storia di una migrazione, il ciclo delle *reincarnazioni* (in senso proprio) che esso percorre nel distaccarsi dall'essere originale, seguendo l'inclinazione di una certa immaginazione che lo deforma senza tuttavia abbandonarlo»¹⁰.

È infatti la storia di un occhio da cui non scaturisce un «romanzo», che risulterebbe, per Bataille – è ancora Barthes che lo scrive – troppo *impastato di reale*, ma un «poema». E di occhi, reali o metaforici, ha scritto Lord Auch, uno dei tanti pseudonimi batailliani: le orbite bianche del padre cieco, esasperanti, gli occhi spalancati di Marcelle, l'adolescente impiccatasi nell'armadio, l'occhio di gatto, l'occhio del prete morto su cui si posa una mosca, gli occhi accecati dal sole, dalla sete, dal turbamento dei sensi, l'occhio destro di

⁶ *L'esperienza interiore*, cit., p. 100.

⁷ In un suo articolo si legge appunto, riguardo a una celebre scena di *Un chien andalou*, il film di Buñuel e Dalí: «L'occhio potrebbe essere avvicinato al *filo della lama*, il cui aspetto provoca ugualmente delle reazioni acute e contraddittorie: è ciò che hanno dovuto tremendamente e oscuramente provare gli autori del *Chien andalou* allorché alle prime immagini del film hanno deciso degli amori sanguinosi di questi due esseri» (*Occhio*, in *Documents*, cit., p. 181).

⁸ Cfr. in proposito Georges Didi-Huberman, *La dama duende*, prefazione a G. Bataille, *Courts écrits sur l'art*, Paris, Lignes, 2017, pp. 7-42.

⁹ G. Bataille, *Storia dell'occhio*, tr. it. Milano, ES, 2005.

¹⁰ R. Barthes, *La metafora dell'occhio*, in *Saggi critici*, tr. it. Torino, Einaudi, 2002, p. 237.

Granero, il giovane matador ucciso dal toro nella corrida del 7 maggio 1922 a Madrid. In questa rutilante sequenza narrativa di orbite, il surrealismo di Bataille si fa visuale, familiarizza con le immagini di Dalí in particolare, ma anche di Magritte, De Chirico, Bellmer.

Bataille è un ideatore di storie e racconti disseminati di oggetti sferici, come uova, ghiandole, seni, ventri, monti di Venere, cosce, natiche, o acuminati, come stilette, tacchi a spillo e lame affilate, altrove turgidi come membri eretti, capezzoli, o invece fluidi come zampilli, latte, sperma, urina, bianco d'uovo, sovente morbidi come capelli, labbra, palpebre, plissettati come indumenti di biancheria intima, o drappeggiati come tendaggi, talvolta ossuti come crani, scheletri. È inventore di luoghi cerimoniali, abiti liturgici, absidi imponenti, navate di mistiche cattedrali, con la complicità perversa di Masson e Bellmer, per profanarli con i suoi, i loro, giochi erotici. E ancora: non racconta trame, ma trama trappole di immagini. Investe sul *topos* della messa a nudo come narrazione, riflessione, esercizio spirituale sospeso tra salvezza e perdizione, tra *eros* e *thanatos*. Quel contatto degli amanti denudati che per Bataille è carne, per Jean-Luc Nancy – erede del pensiero batailliano, con, tra gli altri, Maurice Blanchot, Pierre Klossowski, Michel Foucault, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Georges Didi-Huberman, Mario Perniola – è sfioramento di pelle, esposizione del proprio limite all'altrui limite, in vista di una «*inoperosa ripartizione amorosa*».

Eccolo scrivere storie di oggetti nomadi, di *organi senza corpo*, di corpi innestati, contaminati, deterritorializzati, desoggettivizzati perfino, lampanti antecedenti dei *corpi senza organi* di Deleuze e Guattari, pronti a *fare rizoma* con esseri contigui come una vespa e un'orchidea, un occhio e una mosca. André Masson, la cui opera è *una totalità*, a detta di Bataille, illustra la *Storia dell'occhio* non cessando di mettere in contiguità una catena di significanti: de-scrittura quale decriptazione dell'evidenza, come se nella pratica di ipervisibilità di un soggetto denudato si nascondesse il massimo della segretezza, quell'*Unheimlich*, quel perturbante in cui Friedrich Schelling legge l'affioramento di ciò che deve restare nascosto, come il ritorno del rimosso infantile.

Quell'ossessione di un occhio indagatore della propria interiorità ha, in Bataille, al di là di un valore metaforico-letterario-sacrale (terzo occhio accecato dal sole, ma aperto sull'invisibile), anche forse un riferimento alle atroci sofferenze di un padre quasi cieco e semiparalizzato dalla sifilide. Presa temporanea distanza dal contesto batailliano, l'occhio ritorna, come fuga da sé e con intenti metalinguistici e metacritici, con il regista sovietico Dziga Vertov nel film *L'uomo con la macchina da presa*, del 1929. L'occhio, oggetto e

soggetto di osservazione, si ripresenta ancora, in forma allucinatoria e persecutoria, nel cortometraggio di Alan Schneider, girato a New York nel 1964, sceneggiato da Samuel Beckett e interpretato da un mito del cinema muto come Buster Keaton.

Tra chi dipinge ciò che vede, come Manet nell'*Olympia*, Bataille cita Monet - il più sensibile *cacciatore di impressioni*, come scrive Guy de Maupassant, il più squisito declinatore dei valori tonali di luci e ombre - quando confida un giorno a un'amica che avrebbe voluto, paradossalmente, nascere cieco per poter scoprire, una volta recuperata la vista, il mondo esterno con sguardo vergine, senza che la cultura intervenisse ad alterarne la percezione.

La figura dell'occhio si ripresenta anche come citazione batailliana da Maurice Blanchot: «Non vedeva nulla e, lungi dall'essere prostrato, faceva della sua assenza di visioni il punto culminante dello sguardo. Il suo occhio, inutile per vedere, acquistava proporzioni straordinarie, si sviluppava smisuratamente e, estendendosi sull'orizzonte, lasciava che la notte penetrasse nel suo centro per crearsi un'iride. Tramite questo vuoto erano dunque lo sguardo e l'oggetto dello sguardo che si confondevano»¹¹.

La condizione di slittamento tra osceno e sacro, omogeneo e eterogeneo, continuo e discontinuo, tra interdetto e trasgressione, tra godimento e sacrificio, autorizza un accostamento all'opera di Bataille ricorrendo ai due termini schopenhaueriani di rappresentazione esibitiva (in tedesco, *Darstellung*) e di presentazione cognitiva (ancora in tedesco, *Vorstellung*), nonché al neologismo ideato da Edgard Morin, per modelli di complessità transdisciplinare, di simulazione di *compossibilità*. Sono tutti termini che infrangono e ricostituiscono una condizione metonimica atta a suscitare inediti incontri tra interiorità ed exteriorità, familiarità ed estraneità, seduzione e perturbante, pluralità e singolarità, sciorinando, provocatoriamente, i propri panni al sole e alla luna.

Nella visione dell'essere di Bataille la vita è estasi, eccesso, accesso all'impossibile, ancora esperienza come necessità insopprimibile. Eccolo declinare l'anticonformismo del desiderio come frenesia e delirio, liberando cariche di energia subliminale, primigenia, nel segno della sensualità e della spettralità. Con Nietzsche, Bataille sottoscrive la condizione dello spreco, fino alle più intime dilacerazioni, ad uno *sparagmòs* che unisce smembramento della carne, scatenamento dei sensi, consumo bacchico dei corpi. L'occhio nietzschiano di Bataille non si diletta smarrendosi sui grandi orizzonti, ma va

¹¹ M. Blanchot, *Thomas l'obscur*, Paris, Gallimard, 1941, pp. 14-15; il passo è trascritto da Bataille in *L'esperienza interiore*, cit., pp. 163-164.

a scavare nell'inconscio dell'uomo per estrarne, dispendiosamente, ogni incandescente intensità. Depositario di un sapere che non intende tesaurizzare, si impegna invece nello sperpero di un oro di cui non lasciare in circolo che il suo stregato bagliore simmeliano.

Sulla perfetta reversibilità, senza residui, dell'anagramma di Saussure, Bataille modella il suo approccio al simbolico, al significante, al significato, del mondo della cultura come godimento radicale fino al grado zero, vanificando ogni processo di valorizzazione di resti su cui investire, con l'esito intenzionale di produrre un'opera che ha l'impossibile come oggetto. Quale oggetto, visto che Bataille ha decosificato le cose, defunzionalizzato la logica del pensiero? Il dispendio sontuoso del riso, del motto di spirito, nell'irrefrenabile dinamica del *Witz* freudiano, della poesia, del dono, della morte, del sacrificio, inteso come *sacrum facere*, rappresenta quel resto improduttivo, irriducibile ad un progetto che è per Bataille l'origine dello scambio sociale e dell'inesausto riprodursi del desiderio: contemplazione, secondo l'etimo latino, balenata e negata, delle stelle.

Operando uno spostamento della nozione di *iperrealismo* dal contesto artistico a quello economico-sociale, Jean Baudrillard, con i suoi *Lo scambio simbolico e la morte* e *Il delitto perfetto*, entra nel vivo del discorso sulla *dépense* batailliana, trattata nel libro *La parte maledetta*¹². La messa a nudo, *topos* di Bataille, prelude, sontuosamente, alla messa a morte della vittima nel rito irrefrenabile della festa che accompagna il sacrificio: gesto di restituzione al mondo sacro di ciò che la servilità dell'utile ha degradato. L'atto erotico – scrive l'autore – è «l'approvazione della vita fin dentro la morte»¹³. Nel rito – che per Baudrillard ha ormai perduto il mito come suo referente –, il cerimoniale dell'amplesso erotico scompagina, in Bataille, il rapporto vittima-carnefice, sacralizzando gli amanti nella liturgia che li accomuna.

La società premoderna, nelle riflessioni di Baudrillard, si struttura sullo scambio simbolico, quella moderna sul sistema di produzione e quella postmoderna su una fantasmatica di soggetti e oggetti. In modo analogo, la modalità di rappresentazione premoderna opera su figure simboliche, quella moderna su figure di realtà e verità, quella postmoderna su simulazioni. Ai valori d'uso e di scambio, di ascendenza marxiana, Baudrillard aggiunge il valore di segno, originato dalla semiotizzazione del reale nella società dei consumi. Un elemento di possibile modifica dello statuto epistemologico dell'opera d'arte potrebbe essere il trapasso da un soggetto reale a un soggetto originato da uno schermo, entrato, automaticamente, in un

¹² G. Bataille, *La parte maledetta*, tr. it. Torino, Bollati Boringhieri, 1992.

¹³ G. Bataille, *L'eroticismo*, tr. it. Milano, SE, 1986, p. 13.

dispositivo autogenerativo. Tra il primo e il secondo c'è la vertigine di una *mise en abyme* indefinitamente entrata nel non-luogo dell'intertestualità del linguaggio. Non è più la mimesi che presiede al ritratto del soggetto, né la sua duplicazione speculare o spettrale, ma la sostituzione del reale con un segno, un algoritmo, un *doppio operativo*, come lo definisce Baudrillard, in cui implode ogni tappa o mappa di un processo.

Nel quadro delle intensità emorragiche batalliane, quel percorso di esaltazione e dannazione che induce l'artista, lo scrittore, il poeta, il regista, il compositore musicale, a misurarsi con la dismisura dell'infinito, non può trovare un compimento nell'algido ricorso a schemi generativi o algoritmi iterativi/ricorsivi, ma nell'ineluttabile messa a morte del soggetto nell'opera, dell'opera nel soggetto, del linguaggio nel corpo. E tuttavia bisogna essere un dio per morire, ammonisce Bataille!

«È indubbio che l'arte ha essenzialmente il senso della festa, ma appunto, sia nell'una che nell'altra, una parte è sempre stata riservata a ciò che appare come l'opposto della gioia e del piacere»¹⁴. Non si tratta dunque di teorizzare filosoficamente, come Martin Heidegger, un essere-per-la-morte, giacché Bataille scrive: «È il deserto che volevo, il luogo (la condizione) necessaria per una morte lucida e interminabile. [...] Come una bestia in una trappola senza fine, un giorno qualsiasi, si muore idioti. Nell'angoscia in cui mi rinchiodo, per quanto mi è possibile la mia allegria giustifica la vanità umana, l'immenso deserto delle vanità, il suo cupo orizzonte in cui si nascondono il dolore e la notte, un'allegria morta e divina»¹⁵. Ma, in questo lato oscuro di Bataille, non smette di risplendere il sole nietzschiano.

Tratto da: AA. VV.
Un seminario su Georges Bataille,
"La Biblioteca di RebStein",
vol. LXXVII, sett. 2019.

¹⁴ *L'arte, esercizio di crudeltà*, cit., p. 8.

¹⁵ *L'esperienza interiore*, cit., pp. 91-92.



(André Masson)

Il canto di Mnemosyne per una Ninfa danzante. Warburg e Agamben

Ninfa. È il piede nudo, sollevato nel lieve incedere della fanciulla di un bassorilievo marmoreo trovato a Roma, quello che eccita il delirio erotico di Norbert Hanold, il giovane archeologo che ne chiede un calco al museo. Non cessando di contemplarlo, mentre la giovane avanza da tempi remoti, trattenendo, con grazia, le pieghe dell'ampio peplo bianco, Norbert le attribuisce il nome di Gradiva, «colei che risplende nel camminare». La figura di quell'archeologo *nymphóleptos*, posseduto dalla Ninfa, colto in un delirio feticistico, è protagonista del racconto di Wilhelm Jensen del 1903 intitolato *Gradiva. Una fantasia pompeiana*. L'indecidibile *revenance* dal passato di questo sembiante femminile precede l'eruzione del Vesuvio. Quando Freud legge la novella di Jensen, ripete il gesto dell'archeologo Norbert, procurandosi ai Musei Vaticani una copia del bassorilievo da unire alla sua collezione. Lavorando in studio, attorniato dalle sculture, Freud suole esclamare: «Le pietre parlano!», come ricorda l'artista Jane McAdam Freud, sua pronipote (nonché figlia del pittore Lucian Freud), in scritti e interviste. La presenza di quell'ulteriore, particolare “pietra”, nello studio dell'analista viennese non sarà priva di conseguenze, visto che nel 1906 Freud darà alle stampe *Il delirio e i sogni nella «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, sua prima lettura psicoanalitica scaturita da un soggetto letterario. La duplice natura di spettro e di vitalità postuma, che determina la riapparizione di Gradiva all'archeologo, è quella condizione del ritorno del rimosso che più tardi indurrà Freud all'analisi del fenomeno del perturbante, nel saggio *Das Unheimliche* del 1919.

Ecco attuarsi il *Zum Bild das Wort* («La parola all'immagine») teorizzato da quello storico dell'arte – nonché autore di «storie di fantasmi per adulti», come ama autodefinirsi – che è Aby Warburg. Se la frequentazione da parte di Freud della figura della Ninfa è verosimile, non lo è altrettanto la sua conoscenza degli scritti di questo geniale, perturbato esponente dell'alta borghesia di Amburgo, che invece cita il libro freudiano *Totem e tabù* negli appunti preparatori per la sua conferenza *Il rituale del serpente*. Tale conferenza, tardivo frutto di un viaggio d'iniziazione negli Stati Uniti, attraverso la regione degli indiani Pueblo nel Nuovo Messico e degli indiani Hopi nell'Arizona, era stata esposta nell'aprile del 1923 come discorso d'addio alla clinica svizzera di Kreuzlingen, nella quale era ricoverato dal 1921. La clinica *Bellevue*, infatti, era particolarmente predisposta ad accogliere un ricercatore come Warburg, non solo per la cura delle psicosi con una pratica di antropologia fenomenologica

denominata *Daseinsanalyse* (analisi esistenziale), ma anche per i contatti che il suo direttore, lo psichiatra e psicologo Ludwig Binswanger, intratteneva con intellettuali come Jaspers, Husserl, Heidegger, Buber, Scheler, Ortega y Gasset.

La figura inquietante di Gradiva rivela una stretta parentela con quella della Ninfa, di ascendenza classica, ossessivamente cartografata da Warburg nel suo monumentale-documentale *Bilderatlas* (atlante d'immagini) *Mnemosyne*, come elemento ricorsivo nella storia dell'arte rinascimentale, in cui assume ad esempio l'aspetto della canefora del Ghirlandaio o quello della *Sefora* di Botticelli. Ricorrenza verificata a vari livelli: storico, semantico-contestuale, estetico-culturale, simbolico-allegorico. Piani, questi, a cui si aggiunge la dimensione inconscia del delirio onirico-allucinatorio elaborata nel citato saggio di Freud del 1906. Sarà poi Jean-François Lyotard a individuare, nel 1970, un ulteriore piano della dimensione figurale della Ninfa, nella potenzialità energetico-dinamica espressa dai suoi abiti scomposti, come sollevati da un colpo di vento di oscura provenienza. Da non dimenticare che una Ninfa è Aretusa, trasformatasi in fonte per sfuggire ad Alfeo, dio fluviale, perduto innamorado di lei dopo averla vista bagnarsi, discinta, nelle sue acque. Inseparabili, Fanciulla-Ninfa-Sposa sono, in greco antico, il senso, i sensi, di una stessa figura in un'unica parola: *νύμφη*. Una vitalità liquida associa *Nympha* e *lympha*. Non è forse di Gertrud Bing, l'insostituibile assistente di Warburg alla *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* (Biblioteca di scienza della cultura) prima ad Amburgo e poi a Londra, la formula secondo cui «la *melancholia* dovrebbe dare linfa alla sacra insoddisfazione dell'intellettuale»? Mai venuta meno, non essendo mai nata all'«essere per la morte» della cultura occidentale, la Ninfa (che ha il suo prototipo nelle Menadi e nelle Baccanti raffigurate nei sarcofagi e nei vasi antichi) rimane insepolta, illimitatamente sopravvissuta, e rediviva se richiamata alla presenza dal sommovimento di un ricordo.

Così scrive Roland Recht nel saggio introduttivo all'edizione francese dell'atlante *Mnemosyne*: «Il motivo della Ninfa, questa figura di donna con i capelli e l'abito agitati dal vento, è trattato come un tutto indissociabile, fatto di un corpo, un abito e un movimento [...]. Il movimento non equivale soltanto allo spostarsi di un corpo nello spazio, è la risultante di un impulso [...], è l'apparire all'esterno di un moto interiore: l'emozione». Nel saggio di Recht, l'idea di movimento in Warburg viene interpretata come una polarità, una perpetua oscillazione tra demonico e razionale, dionisiaco e apollineo. Le figure di Ninfa, nel *Bilderatlas*, sono il conflittuale affioramento pagano della tradizione classica nell'arte di un Rinascimento che si pretende cristiano.

Danza. La musica, il canto, la danza, accompagnano l'apparizione delle Ninfe, così come la caccia, la guarigione, le orge. Lo spirito dionisiaco di Warburg, e delle ninfe che lo seducono, illumina la sua oscurità demonica al risuonare delle parole di Nietzsche, uno dei suoi profeti: «Bisogna avere ancora un caos dentro di sé per partorire una stella danzante».

Domenico da Piacenza, detto Domenichino, celebre coreografo quattrocentesco, maestro di danza alla corte degli Sforza a Milano e dei Gonzaga a Ferrara nonché autore del trattato *De la arte di ballare et danzare*, insegnava a danzare «per fantasmata», intendendo per «fantasma», come spiega Giorgio Agamben nel libro *Ninfe* del 2007, «un arresto improvviso fra due movimenti, tale da contrarre virtualmente nella propria tensione interna la misura e la memoria dell'intera serie coreografica». Il riferimento è alla «teoria aristotelica della memoria, compendiata nel breve trattato *Sulla memoria e la reminiscenza*, che aveva esercitato un'influenza determinante sulla psicologia medievale e rinascimentale». In quel trattato, Aristotele «afferma che “solo gli esseri che percepiscono il tempo ricordano, e con la stessa facoltà con cui avvertono il tempo”, cioè con l'immaginazione. La memoria non è, infatti, possibile senza un'immagine (*phantasma*), la quale è un'affezione, un pathos della sensazione o del pensiero. [...] La danza è dunque, per Domenichino, essenzialmente un'operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata. Il vero luogo del danzatore non è nel corpo e nel suo movimento, bensì nell'immagine come “capo di medusa”, come pausa non immobile, ma carica, insieme, di memoria e di energia dinamica. Ma ciò significa che l'essenza della danza non è più il movimento – è il tempo».

Pathosformel. In tal modo comincia a delinearsi la nozione warburghiana di *Pathosformel*, la «formula di pathos», pensata come «vita postuma dell'antico» (*Nachleben der Antike*), nella cui pratica interagiscono strumenti d'indagine archeologica e genealogica. In Warburg, precisa Agamben, «il concetto di *Pathosformel* compare per la prima volta nel saggio del 1905 su *Dürer e l'antichità italiana*, che riconduce il tema iconografico di un'incisione düreriana al “linguaggio gestuale patetico” dell'arte antica». Il filosofo aggiunge: «Warburg non scrive, come pure sarebbe stato possibile, *Pathosform*, ma *Pathosformel*, formula di pathos, sottolineando l'aspetto stereotipo e ripetitivo del tema immaginale con cui l'artista ogni volta si misurava per dare espressione alla “vita in movimento”». Tanto la Gradiva di Jensen e di Freud quanto la Ninfa di Warburg agiscono, nel tempo, come fantasmi che non cessano di elargire i loro torbidi segni di vitalità. Quelli che Warburg designa

come «accessori in movimento» (*Bewegtes Beiwerk*) sono i veli svolazzanti sulle morbide curve della Ninfa, le chiome scomposte, i piedi cinti da morbidi calzari che incedono sulla scena, inarcandosi sul terreno, non cessando di suscitare il desiderio dell'uomo. Riferendosi a una tavola di *Mnemosyne* in cui vengono proposte ventisei immagini della Ninfa, Agamben sostiene che «si fraintende la lettura dell'Atlante se si cerca tra di esse qualcosa come un archetipo o un originale da cui le altre deriverebbero. Nessuna delle immagini è l'originale, nessuna è semplicemente una copia. [...] La ninfa è un indiscernibile di originarietà e ripetizione, di forma e materia. Ma un essere la cui forma coincide puntualmente con la materia e la cui origine è indiscernibile dal suo divenire». L'archeologo e storico dell'arte italiano Salvatore Settis sostiene che la *Pathosformel*, in direzione antimimetica, è leggibile anche nella messa in scena teatrale. Spetta alla memoria l'inaugurazione di uno spazio in cui la Ninfa ferma il suo passo nella danza – come teorizzava Domenichino –, in cui l'immagine rediviva si immobilizza in un cristallo visuale di tempo, in cui l'artefice (sia egli artista o filosofo) crea una distanza, per far spazio all'accadere del pensiero.

Denkraum. Nella schizofrenica cultura occidentale, la malinconia non cessa di accadere sotto il segno di Eros e dei suoi fantasmi, che deprivano il poeta e l'artista dell'accesso alla conoscenza tramite la contemplazione concettuale, deprivano il filosofo e l'uomo di scienza dell'accesso al godimento tramite la comprensione immaginativa. Tra la contemplazione apatica e lo scatenamento orgiastico si colloca, come teorizza Warburg nel suo *Bilderatlas*, quello «spazio intermedio» (*Zwischenraum*) che è anche «spazio di pensiero» (*Denkraum*). La figura dello spazio intermedio, dello slittamento in divenire tra le polarità del sensibile e dell'intelligibile, del corpo e di *sophrosyne*, non cessa di prendere consistenza tanto nel Warburg interprete della vitalità postuma delle immagini, quanto nell'Agamben teorico di un'archeologia che prenda in esame, foucaultianamente, le condizioni di possibilità di una pratica discorsiva e che, nel contempo, dia la parola alle zone in ombra di un non-detto. Il metodo sarà quello che guarda alle cose e all'archivio dei saperi da una lontana prossimità, diagnosticando le discontinuità del presente a partire da quelle del passato e viceversa. Sia presso il ricercatore di Amburgo che presso il filosofo italiano, è nell'oscillazione e reversibilità tra i due poli dello *Zwischenraum* che il pensiero trova e abita una contrada. In quello stesso «tra» (*zwischen*) accade anche il farsi luogo dell'opera. Lo storico dell'arte e filosofo Georges Didi-Huberman ci racconta che Warburg, l'ostinato *Wanderer* delle tradizioni colte e selvagge,

rappresentava la sopravvivenza del pathos disponendo, al pari delle immagini, anche i fogli con le proprie annotazioni su pannelli neri nella biblioteca da lui fondata. Il tema della distanza e del suo annullamento ritorna nella conferenza *Il rituale del serpente*, tenuta nella clinica *Bellevue* di Kreuzlingen il 21 aprile 1923 e poi pubblicata nel 1939. Alla fine del testo warburghiano si legge: «Il fulmine imprigionato nel filo – l'elettricità catturata – ha prodotto una civiltà che fa piazza pulita del paganesimo. Ma che cosa mette al suo posto? Le forze della natura non sono più concepite come entità biomorfe o antropomorfe, ma come onde infinite che obbediscono docili al comando dell'uomo. In questo modo la civiltà delle macchine distrugge ciò che la scienza naturale derivata dal mito aveva faticosamente conquistato: lo spazio per la preghiera, poi trasformatosi in spazio per il pensiero. Il moderno Prometeo e il moderno Icaro, Franklin e i fratelli Wright, inventori dell'aeroplano: sono loro quei funesti distruttori del senso della distanza che minacciano di far ripiombare il mondo nel caos. Il telegrafo e il telefono distruggono il cosmo. Il pensiero mitico e il pensiero simbolico, nel loro sforzo per spiritualizzare il rapporto fra l'uomo e il mondo circostante, creano lo spazio per la preghiera o per il pensiero, che il contatto elettrico istantaneo uccide».

□□□□. In due aforismi di Aby Warburg, «La parola all'immagine» (*Zum Bild das Wort*) e «La parola al suono» (*Zum Klang das Wort*), si annuncia la doppia opposizione scrittura/icona e scrittura/voce. Che Aristotele sia un referente significativo per l'ideatore del concetto di *Pathosformel* (Warburg) come per l'autore del sintagma *nuda vita* (Agamben) trova, anche su questo terreno, una possibile conferma. Luogo di convergenza per entrambi è una radicata pratica dell'archeologia. La relazione che la parola intrattiene, nella ricerca dello storico tedesco, con il linguaggio vocale e gestuale, è testimoniata da Gertrud Bing, inesausta collaboratrice della *Biblioteca per la scienza della cultura*. La storica descrive, compiaciuta, le seducenti doti mimetiche che Warburg esibiva nell'evocare enfaticamente la dizione degli autori che citava nelle conferenze. Non minore importanza egli era solito dare alla *mise en scène* e al posto destinato all'oratore all'interno della sala. Uno stilema caratteristico di Warburg consiste nel giocare, scambiandoli, con termini dalla stessa radice, come, ad esempio, *griff* e *greif*. Parola, suono, voce, immagine, danza, intervallo, *enérgeia*, *dynamis*, memoria, sono tutte figure per le quali sia lo studioso amburghese che il pensatore italiano trovano un riferimento teorico in Aristotele. Secondo Agamben, Warburg coglie nell'immagine una tensione

interna, una bipolarità attiva, che restituisce alla vita ciò che la storiografia consegna, inerte, alla memoria.

Didi-Huberman, da parte sua, dà testimonianza di un altro *factum loquendi* in Warburg, che, «quando è in conferenza assume un atteggiamento ludico, concedendosi rime, assonanze, giochi retorici, licenze poetiche, senza privarsi, perfino, di un tono profetico». È ancora l'autore di *L'immagine survivante* a richiamare Binswanger, lo psichiatra dello studioso amburghese, quando descrive il flusso discorsivo di Warburg come «fuga delle idee» (*Ideenflucht*) o quando cita lo stesso Warburg, che allude al proprio stile definendolo «zuppa di anguille» (*Aalsuppe*). Per restare in un'area vocale-gestuale, ricordiamo che nelle sue conferenze con proiezioni di diapositive, Warburg mette in opera delle transcodificazioni, passando dalla parola all'immagine, dalla parola al suono, articolando così nel discorso la scrittura, la voce e la vista.

Il problema filosofico, inteso come problema del linguaggio che espone se stesso, si ritrova nella ricerca archeologica della voce in Giorgio Agamben. Quando egli afferma che la lingua si costruisce nella voce, ossia che proprio nei suoni emessi dalla voce (*ta en tē phōnē*) essa diviene intelligibile, sta riprendendo la lezione di Aristotele. È nella voce che il vivente e il parlante coinciderebbero, inaugurando il fenomeno «uomo», quella figura che Michel Foucault definiva «un'invenzione di cui l'archeologia del nostro pensiero mostra agevolmente la data recente. E forse la fine prossima». Come il soggetto uomo, nell'ipotesi arqueo-genealogica di Agamben, verrebbe incluso nella biopolitica della modernità tramite la sua esclusione nella forma della nuda vita, così il linguaggio umano si fonderebbe tramite un processo di inclusione-esclusione della voce nel logos. In tal modo Agamben, facendosi interprete della riduzione della coppia duale semiotica-semantica di Benveniste alla coppia duale lingua-parola di Saussure, lascia aperta la questione di un uomo che parla rispetto a quella di un uomo che coglie la funzione del linguaggio negandosi nell'atto della voce. Quanto alla comprensione del visibile, inteso come differimento dell'invisibile, essa è consona non tanto ai filosofi quanto piuttosto agli artisti e ai poeti, che operano con l'immaginazione.

□□□□□□. Osserva Agamben in *Ninfe* che «l'interesse di Warburg per la rappresentazione del corpo in movimento [...] non rispondeva tanto a ragioni di ordine tecnico-scientifico o estetico, quanto alla sua ossessione per quella che si potrebbe chiamare la “vita delle immagini”. Questo tema definisce – da Klages a Benjamin, dal futurismo a Focillon – una corrente non secondaria nel pensiero e nella poetica (e, forse, nella politica) del primo

Novecento, il cui rapporto col cinema resta ancora da indagare. La prossimità fra le ricerche warburghiane e la nascita del cinema acquista, in questa prospettiva, un nuovo senso». Infatti, se i primi strumenti precursori del cinema si basavano sul principio della persistenza dell'immagine retinica, Warburg, da parte sua, unisce a ciò il «*Nachleben* storico delle immagini, legato al persistere della loro carica mnemonica».

Proprio questo principio, oltre alla «regola del buon vicinato», presiede all'accostamento delle riproduzioni situate l'una accanto all'altra sulle tavole del *Bilderatlas*. La disposizione degli elementi icono-fotografici e dei documenti cartacei su pannelli neri procede infatti per nuclei tematici, magico-mimetici, visionari, visual-paratattici, in modo del tutto analogo a quello in cui, nella biblioteca warburghiana, i volumi sono collocati in base a un ordinamento originale e impreveduto. Come una sequenza di fotogrammi, la loro contiguità scenografica stimola immediatamente il visitatore della biblioteca a una percezione filmica. Si tratta anzi di percepire più cose in simultanea. Da qui il configurarsi, per Warburg, di una doppia persistenza delle immagini: quella fisiologico-retinica e quella storica.

C'è un'ideale vicinanza tra le sue concezioni e quelle di Walter Benjamin. Entrambi non sono affatto interessati alla ricerca di archetipi metastorici. Benjamin, che a partire dalla metà degli anni Trenta è intento al suo *Passagen-Werk* e al saggio su Baudelaire, elabora l'idea di un'«immagine dialettica» la cui verità storica si compie nella morte dell'*intentio* (a differenza della fenomenologia intenzionale di Husserl). Agamben cita il seguente frammento benjaminiano: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma l'immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'ora (*Jetzt*) in una costellazione. In altre parole: l'immagine è dialettica in situazione di stallo». E il filosofo italiano aggiunge che «*Stillstand* non indica semplicemente un arresto, ma una soglia fra l'immobilità e il movimento». Ecco una conferma teorica del fatto che la danza «per fantasmata» di Domenico da Piacenza, apparentabile alla coreografia sintomatica delle Ninfe, non accade nel movimento né nell'immobilità, e neppure nella ripresa motoria, bensì in una polarità tensionale.

Mnemosyne. Intitolando *Mnemosyne* il suo *Bilderatlas*, Warburg palesa l'aspirazione a formalizzare una propria teoria della memoria delle immagini, anche a livello di simboli e allegorie, a partire dalla loro sopravvivenza (*Nachleben*). Il suo interesse per la funzione della memoria, sia sul terreno dell'arte primitiva che civilizzata, lo avvicina alle idee del neurologo e biologo

evoluzionista tedesco Richard Semon, autore nel 1904 del saggio scientifico *Die Mneme*, termine col quale egli designa la memoria organica. Semon è il teorico di quella traccia mnestica, iscritta nella materia cerebrale dalla reazione emotiva a un evento esterno, che prende in fase latente il nome di *engramma*, in fase attiva quello di *dinamogramma*. Non a caso quest'ultimo termine viene ripreso da Warburg, e appare collegabile a quella «formula dipathos» che funziona a partire dall'impatto con il segmento storico in cui si ricontestualizza e risemantizza.

È opinione diffusa che, all'epoca del primo conflitto mondiale, dilagasse il terrore dell'amnesia, soprattutto tra intellettuali sensibili al patrimonio del pensiero, della cultura e dell'arte, come Freud, Proust, Husserl, Bergson, e lo stesso Warburg, il quale si proponeva di custodire la memoria sociale depositata nelle immagini. Nel saggio *Note sul gesto* (compreso nel volume *Mezzi senza fine*, del 1996), Agamben osserva che Warburg ha «trasformato l'immagine (che ancora per Jung fornirà il modello della sfera metastorica degli archetipi) in un elemento decisamente storico e dinamico. In questo senso, l'atlante *Mnemosyne*, che egli ha lasciato incompiuto, con le sue circa mille fotografie, non è un immobile repertorio di immagini, ma una rappresentazione in movimento virtuale dei gesti dell'umanità occidentale [...]; all'interno di ogni sezione, le singole immagini vanno considerate piuttosto come fotogrammi di un film che come realtà autonome (almeno nello stesso senso in cui Benjamin ebbe una volta a paragonare l'immagine dialettica a quei quadernetti, precursori del cinematografo, che, sfogliati rapidamente, producono l'impressione del movimento)».

La bipolarità del dinamogramma, cui ricorre Warburg, agisce come campo di energia attivato da tensione pendolare progressiva e regressiva, inaugurando una fisica delle passioni in cui le manifestazioni del corpo e quelle della vita interiore interagiscono. La tensione si attiva sia nell'estasi che nel controllo, sia nel *mythos* che nel *logos*, nell'orientalismo demonico come nell'esoterismo astrologico, nella magia come nella scienza, sul versante saturnino come su quello olimpico. Lo dimostra la Ninfa botticelliana, distributrice di fiori prima, poi esibitrice, accanto al proprio volto, della testa mozzata di Oloferne. Warburg accosta fra loro opere di artisti diversi per stile ed epoca, ponendo gli dei e semidei del *Giudizio di Paride* di Marcantonio Raimondi accanto ai concerti campestri di Giorgione o Tiziano ripensati nel *Déjeuner sur l'herbe* di Manet. Le rispettive fotografie, infatti, si trovano fissate con graffette su un pannello nero nella tavola 55 del *Bilderatlas*. Ricordiamo che *Mnemosyne* è un'opera monumentale rimasta incompiuta per il sopraggiunto decesso del suo artefice, il quale aveva appassionatamente

lavorato ad essa dal 1924 fino al 1929. Annunciato già l'anno successivo come libro di imminente pubblicazione, di fatto *Mnemosyne* verrà dato alle stampe assai più tardi, nel 1994.

Roland Recht scrive: «L'unica impresa intellettuale paragonabile all'atlante di Warburg è il *Passagen-Werk* di Walter Benjamin. [...] Il progetto, realizzato tra il 1927 e il 1940 e anche questo interrotto dalla morte dell'autore, di una "archeologia della modernità", come lo definisce Adorno, porta Benjamin a raccogliere tutte le evocazioni della città moderna. [...] Benjamin, come avrebbe potuto dire anche Warburg, voleva "nell'analisi del micro-momento isolato scoprire il cristallo del divenire globale"». Un'idea per certi versi simile si ritrova nella rinnovata figura dell'atlante messa in opera dall'artista contemporaneo tedesco Gerhard Richter che, a partire dagli anni Settanta del Novecento, tiene a distanza un pathos personale di traumatiche persecuzioni naziste raccogliendo, compulsivamente, reperti fotografici anonimi, privati e pubblici, ordinati su ottocento tavole, che immancabilmente riconducono a quelle del *Bilderatlas* di Warburg. Noto e apprezzato artista concettuale, pittore di grigi ritratti fotografici sfocati, di paesaggi al limite del dissolvimento, di composizioni astratte, di stratificazioni materiche di colore, Richter è il referente diretto, non sempre del tutto consenziente, del film *Werk ohne Autor* (*Opera senza autore*) del 2018, realizzato da Florian Henckel von Donnersmarck, regista anche dell'indimenticabile *Das Leben der Anderen* (*Le vite degli altri*) del 2006.

Il formalizzarsi della memoria, figura protagonista del *Bilderatlas* warburghiano, impegna ancora tanti studiosi dell'immaginario collettivo, nella società odierna in cui domina un'immagine diffusa la cui realtà numerica è prevalentemente spettrale. Un fecondo contributo innovativo all'interpretazione dell'immagine, verificabile anche nelle testimonianze contemporanee, è in Warburg la ricerca del frammento significativo, sia esso figurale o scritturale, piuttosto che dell'intero contesto. In teoria, l'aura, protagonista nel saggio di Benjamin *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, dovrebbe perdersi nella duplicazione fotografica dei documenti nell'atlante di Warburg, ma è indubbio che, in questo caso specifico, la copia risulta non meno auratica di un originale.

Scienza senza nome. Il titolo di un saggio agambeniano, *Aby Warburg e la scienza senza nome* (ripreso nel libro *La potenza del pensiero*, del 2005), trae ispirazione da una battuta di Robert Klein, secondo cui Warburg sarebbe stato l'ideatore di una disciplina «che, al contrario di tante altre, esiste ma non ha nome». Dunque al grande studioso amburghese, nell'interpretazione di

Agamben, viene riconosciuta la genialità di un gesto che spezza il formalismo e l'estetismo imperanti nei circoli accademici dell'epoca, per inaugurare un modo di fare storia dell'arte che ne supera gli stessi confini, per abbracciare il demone oscuro di una scienza innominata. Una scienza, però, che, a giudicare dall'attenzione che, nei più vari contesti interdisciplinari, le viene concessa, diventa, alla fine, identificabile proprio sulla base della sua stessa innominabilità.

Fatalmente, spetta al geniale ideatore di una *scienza senza nome* l'avvio di quella disciplina antiformalista che è l'*iconologia*, ripresa nel 1939 come *iconografia* da un suo collaboratore, lo storico dell'arte tedesco Erwin Panofsky. Prescindendo dalla storiografia positivista, purovisibilista, cronologico-lineare per stilemi, nonché dall'imperturbabile credo estetico, si inaugura così un metodo interpretativo multidisciplinare, volto a registrare e mappare ricorrenze figurali innervate in ambiti magico-religiosi, cosmologici, astrologici, filosofici, socio-politici, antropologici, poetico-letterari. Tutto ciò ha il suo luogo privilegiato nella *Biblioteca di scienza della cultura*, fondata da Warburg, ad Amburgo e poi, in conseguenza del secondo conflitto mondiale e delle possibili persecuzioni naziste, trasferita nel 1933 a Londra dal fedele collaboratore Fritz Saxl, costituendo così l'iniziale nucleo del Warburg Institute. E ricordiamo che alle attività e pubblicazioni di esso collaboreranno studiosi del calibro di Saxl, Wind, Cassirer, Wittkower, Gombrich e Panofsky.

Il *Bilderatlas* scaturito dalla mente inquieta ma fertile di Aby Warburg, mette in opera una geografia (immaginale, scritturale, poetica) delle emozioni, incluse quelle che si accompagnano all'eccitazione dionisiaca. Palese in tal senso è l'influsso del Nietzsche della *Nascita della tragedia*, libro letto da Warburg nel 1905. Dal dispiegarsi del ventaglio tematico transdisciplinare s'irradiano fermenti emotivi, ricordi, impulsi energetici, che moltiplicano i campi d'indagine, gli stimoli cognitivi, le associazioni libere, provenienti da remote regioni del profondo. Restano, tuttavia, ancora in ombra zone dell'immaginario da cui la condizione del *Nachleben* lascerebbe affiorare frammenti di iscrizioni immaginali sepolti nel tempo, rimossi dalla psiche, tracciati, invece, nel sistema neuronale, ma che, non essendo sostanzialmente nati, non possono neppure configurarsi come definitivamente morti.

Il *Nachleben* fa cenno, innanzitutto, alla continuità di un'eredità pagana nel contesto figurativo del Rinascimento, tema su cui l'autore amburghese ha lavorato in modo particolare. Scrive Agamben: «Se Warburg ha addirittura presentato il problema del *Nachleben des Heidentums* [sopravvivenza del paganesimo] come il proprio problema supremo di studioso, ciò è perché egli aveva compreso, con un sorprendente intuito antropologico, che quello della

“trasmissione e della sopravvivenza” è il problema centrale di una società “calda” come quella occidentale, così ossessionata dalla storia da volerne fare il motore stesso del proprio sviluppo. Ancora una volta il metodo e i concetti di Warburg si illuminano se messi a confronto con le idee che guidarono Spitzer nelle sue ricerche di semantica storica, che lo portarono ad accentuare il carattere insieme “conservatore” e “progressista” della nostra tradizione culturale, nella quale [...] i mutamenti in apparenza più grandi sono sempre in qualche modo connessi con l’eredità del passato». L’opposizione tra società “fredde” e “calde” proviene dal libro *La pensée sauvage* di Claude Lévi-Strauss, del 1962. Come ricorda Agamben, le illuminanti lezioni di Hermann Usener a Bonn avevano orientato Warburg verso «lo studioso italiano Tito Vignoli, che, nel suo libro *Mito e scienza*, aveva sostenuto la necessità di un approccio congiunto di antropologia, etnologia, mitologia, psicologia e biologia allo studio dei problemi dell’uomo». A differenza dell’interpretazione panofskiana dell’iconografia, che rischia sempre di far rientrare la ricerca nei ristretti confini estetici, l’«iconologia dell’intervallo» si fonda sul simbolo inteso come *dinamogramma*.

Secondo Agamben, *Mnemosyne* di Warburg è un «atlante mnemotecnico-iniziatico della cultura occidentale, guardando il quale il “buon europeo” (come egli amava dire servendosi delle parole di Nietzsche) avrebbe potuto prendere coscienza della problematicità della propria tradizione culturale e riuscire forse, in questo modo, a guarire la propria schizofrenia e ad “autoeducarsi”». Quest’opera non va dunque confusa con un semplice repertorio di immagini, o peggio ancora con un lavoro che rechi i segni dei problemi psichici dell’autore. «Come non vedere, al contrario, che ciò che attraeva Warburg in questo cosciente e rischioso gioco di alienazione mentale era proprio la possibilità di afferrare qualcosa come la pura materia storica, del tutto analoga a quella che la fonologia indoeuropea aveva offerto alla più segreta malattia di Saussure?».

Lo studioso amburghese ha vissuto la propria “guarigione infinita” (di cui scrisse il suo terapeuta Binswanger) come specchio della schizofrenia dell’Occidente, in cui la figura della Ninfa, transitata dal paganesimo nel cristianesimo, esprime non tanto la divaricazione conflittuale quanto piuttosto l’oscillante polarità tra apollineo e dionisiaco. La malattia storica, che sempre slitta fra memoria e oblio, una volta indossate le vesti della Ninfa può tornare a sdraiarsi sul bordo di una limpida fonte, in attesa del suo malinconico dio fluviale.

Rizoma. Il *religamen* tra Warburg e Agamben era in certo modo fatale. Non a caso, il filosofo italiano ha lavorato per un periodo presso il Warburg Institute di Londra, mentre scriveva alcuni dei saggi poi confluiti nel volume *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, del 1977. Ciò è stato possibile anche per intercessione di Frances Yates, storiografa interdisciplinare e saggista britannica che per oltre quarant'anni ha collaborato con l'Institute londinese, redigendo importanti studi su neoplatonismo, filosofia e occultismo nel Rinascimento.

Se la nozione di origine, posta peraltro in contiguità con nomadismo, trasmigrazione, storia, ha un senso, può essere interessante far notare che tanto il filosofo italiano quanto l'autore amburghese sono stati in certo modo legati a una stessa città, Venezia. Questo è evidente nel caso di Agamben che, nativo di Roma, a Venezia ha risieduto e insegnato per alcuni anni (dal 2003 al 2009) presso l'Istituto Universitario di Architettura. Alla città, inoltre, egli ha dedicato un breve ed emblematico saggio dal titolo *Dell'utilità e degli inconvenienti del vivere fra spettri* (compreso nel volume *Nudità* del 2009). Più sorprendente è apprendere che il cognome ebraico Meshullam, di un avo di Warburg, si italianizzò in Del Banco a Venezia, città in cui Anselmo del Banco, agli inizi del Cinquecento, era noto come uno dei residenti più ricchi. Più tardi, nel corso di quel secolo, la famiglia si trasferì nella località tedesca da cui prese il nuovo cognome, mentre nel Seicento prese dimora presso Amburgo. Due secoli dopo, gli esponenti della famiglia di Aby Warburg (il cui nome anagrafico è Abraham Moritz Warburg) si divisero tra Germania e Stati Uniti, mantenendo però intatto il loro prestigio economico, legato in particolare all'attività di banchieri. Tutto ciò viene documentato dalla rivista *online* «Engramma» (diretta da Monica Centanni, filologa classica attiva a sua volta presso l'Istituto Universitario di Architettura), che ha il merito di aver pubblicato molti testi interessanti di e su Warburg.

Scoprire che lo studioso amburghese ha lontane radici veneziane getta forse una nuova luce sulla profonda motivazione, anche genealogico-rizomatica, delle sue ostinate, perduranti, ossessioni di fondazione, collocazione, trasmissione alla storia di un'opera e di un'istituzione indissociabili dal suo nome. Paradigmatica a questo riguardo è, in apertura dell'atlante *Mnemosyne*, la tavola A, che rappresenta le costellazioni, le rotte migratorie, gli alberi genealogici, gli influssi astrali, il luogo e la data di nascita, la classe sociale, e varie componenti relative all'uomo visto come soggetto protagonista del pianeta Terra. Che altro è tutto questo, per Warburg, se non già un'operazione di pensiero, che applica la dinamica delle *Wanderungen* ebraiche alle migrazioni delle immagini?

«Storia, è storia di un trauma», afferma Giorgio Agamben, quel trauma che in Aby Warburg ha prodotto l'atlante *Mnemosyne* o in Gerhard Richter l'*Atlas* come «opera senza autore». Ogni presente, secondo il filosofo italiano, contiene un non-vissuto e un non-dimenticato, che la storia custodisce nel tempo come possibile. Sia in Warburg che in Agamben, l'immagine viene sottratta a una dimensione cronologica per essere consegnata a un'iscrizione cairologica. L'arte è sempre contemporanea alla lettura che ne viene messa in opera, non alla sua storia. «La storia accade – teorizza Agamben – nell'inaccessibilità del suo aver luogo».

Tratto da: AA. VV.
Un seminario su Giorgio Agamben,
“Quaderni delle Officine”,
vol. XCIX, sett. 2020.



(Mnemosyne)

Foucault e la rappresentazione-presentazione-ripresentazione dell'identico.

Slittamenti in pittura e fotografia

Verrà un giorno in cui l'immagine stessa col nome che porta sarà disidentificata dalla similitudine indefinitamente trasferita lungo una serie. Campbell, Campbell, Campbell, Campbell.

Michel Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*

Il pittore Magritte e il filosofo Foucault si incontrano nel dare a vedere, e a raccontare, le alleanze e i divorzi tra immagine e parola, nonché la mancata identificabilità, nell'opera d'arte, di realtà e pittura. Lo slittamento fra rappresentazione, presentazione e ripresentazione dell'identico, nel campo estetico della pittura e della fotografia, induce ad entrare e uscire dall'enunciato discorsivo. In *Ceci n'est pas une pipe*, saggio sull'opera *La trahison des images* (1928-29) e sulle sue varianti successive realizzate dall'artista belga René Magritte, il filosofo ne declina sottilmente, lucidamente, ogni modalità transitiva e intransitiva¹. Parola e immagine, infatti, denotando ostensivamente i loro territori di competenza, da cui sconfinano per saggiare possibili zone di interferenza, non cessano di parlare tra loro. I titoli, in Magritte mai innocenti nei confronti delle immagini, sono operatori di scarti laterali (*Décalcomanie*, 1966), di cadute nel vuoto, di tradimenti dello specchio in cui fronte-retro si riflettono occultandosi (*Les liaisons dangereuses*, 1935), metafore linguistiche (*Le soir qui tombe*, 1964), metamorfosi (*Le viol*, 1934), sprofondamenti o slittamenti in contesti altri, in territori onirici, con l'esito di destabilizzare le attese dell'osservatore, nel produrre presenze figurali, ibridate, contaminate, ridotte in proporzioni ora miniaturizzate ora monumentali (*L'art de la conversation*, 1962), duplicate nella *mise en abyme* (*La représentation*, 1962).

Oltrepassato il moderno, la pittura, superando cornici e bordi, scopre la verità della sua non-verità, il pensiero del non-pensiero, il telos dell'anti-telos, si situa sul crinale dello spostamento, affrancandosi da ogni struttura precostituita, decostruendosi nella serialità di

¹ Il saggio è apparso in «Les Cahiers du chemin», 2, 1968; poi, ampliato, come volumetto autonomo: M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973 (tr. it. *Questa non è una pipa*, Milano, Serra e Riva, 1980).

una traccia, per entrare nella condizione del collage, per diventare trappola operosa di se stessa, meccanismo di cattura di un "fuori del pensiero". Presentando René Magritte, Foucault scova, non senza lungimiranza, la complicità di alcuni attentatori dello statuto pittorico/fotografico da accostargli. Magritte sembra voler rassicurare chi guarda, presentando una figuralità di cui in effetti sta scavando perversamente la fossa. Paul Klee, invece, con le sue lune su insediamenti di velate geometrie musive, con le sue pupille tonde che guardano, come sa guardare un bambino (o un Angelus Novus, con le profezie rovinose della Storia), crea un tappeto-volto-paesaggio in cui Medio Oriente e Bauhaus, segni, suoni, immagini, ombre, solidarizzano. Qualcosa cambia, a ben vedere, con i segni di Klee, in cui non si afferma discorsivamente alcuna territorialità di competenza, ma in cui tutto scorre, nel pensiero e nella percezione sensoriale, senza rappresentare alcunché, non cessando invece di presentare il proprio accadimento sulla tela o sulla carta. L'esperienza dell'atto e del pensiero, l'energia del gesto che depona la traccia, lo sguardo dell'osservatore esterno, collaborano alla messa in opera dell'opera kleeiana. Vasilij Kandinsky, da parte sua, congeda in un sol colpo somiglianza e affermazione del vero, per rappresentare l'invisibile in grafismi segnici, gestuali, pulsionali, in assemblages di colori, forme, geometrie astratte, che riflettono armonie e disarmonie di un cosmo interiore, mentale.

In *Ceci n'est pas une pipe*, Foucault rende percepibile la tensione crescente/decrescente, che associa/dissocia il modello da una copia, l'autentico dal tecnicamente *riproducibile*, e insieme trasmette l'emozione di un pensiero che supera l'impasse di una dialettica platonica e hegeliana, per aprirsi a visioni nietzschiane e deleuziane. Convitato di pietra è il simulacro, concetto chiave, capace di annunciare diversioni del pensiero, di richiamare alla mente figure come quelle di Klossowski o di Gilles Deleuze, l'autore di *Différence et répétition* e di *Logique du sens*, libri in cui, risignificando la ripetizione, l'identico viene considerato quale differenza che non cessa di ripetersi².

È singolare ma illuminante che Foucault accosti a Magritte, considerato un punto di svolta dal moderno al contemporaneo, un artista come Andy Warhol, nelle cui opere seriali la questione della rappresentazione si ribalta nella presentazione, nella deprivazione di ogni pretesa illusionistica, di ogni metaforico significato per diventare ripetizione di una copia, pratica di un fantasma del vero, di un prodotto da supermercato, come la *Campbell's Soup* o la *Brillo Box*, la cui identità è di non averne alcuna, è l'anonimato, l'indifferenziazione tra le copie spinta fino al punto da diventare quel simulacro, svincolato da ogni dipendenza, che presenta solo se stesso,

² G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, Presses Universitaires de France, 1968 (tr. it. *Differenza e ripetizione*, Milano, Cortina, 1997) e *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit, 1969 (tr. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975).

divenendo, per l'alta riconoscibilità che gli tributa la società di massa, uno stereotipo³.

Gli interrogativi si affollano intorno alle coppie di termini rappresentazione/presentazione, somiglianza/similitudine, affermazione/negazione, autenticità/riproducibilità, dato di realtà/fantasma figurale, dove il secondo termine delle coppie disconosce la dipendenza dal primo per affermare la propria autonomia, pur nella ripetizione seriale. Il gioco speculativo tra il filosofo e l'artista, che riconduce al Foucault di *Les mots et les choses*⁴, non si instaura tra il vero e la finzione estetica, tra l'originale e la copia, ma nella catena infinita che si inaugura tra somiglianze e similitudini, tra il medesimo e l'altro, tra differenza e ripetizione dell'identico. Quando si presenta la condizione del medesimo, quella del "come se" decade. Nell'enumerazione del mostruoso bestiario scaturito dall'immaginario borgesiano viene prefigurato il fatto che non c'è spazio di incontro tra una pipa, una foglia, una bottiglia, il corpo nudo di una donna, e la combinazione puntuale di lettere alfabetiche che li nominano, li pronunciano scandendoli nella voce, li citano nelle articolazioni del discorso, li pensano nei labirinti temporali del *Giardino dei sentieri che si biforcano*⁵, li sognano nei deliri surreali della notte. Non c'è spazio per quella faticosa, fatale, pipa magrittiana nel non-luogo del discorso. Lo testimoniano perfino le due lettere che si sono scambiati l'artista belga, non certo speculativamente impreparato, e il filosofo francese, non certo strumentalmente inadeguato alla provocazione tesagli dal sovrano funambolo della surrealtà. Davanti al dipinto o al disegno di una pipa, Magritte e lo stesso Foucault individuano la responsabilità di un automatismo nell'enunciato implicito: "Ciò che vedete è questo". Magritte, in accezione surreale, potrebbe anche non escludere, all'interno del quadro, l'accadere dell'incontro/scontro tra somiglianza e similitudine, questi due termini individuati dall'artista, e a cui il filosofo si adegua. Foucault ravvisa, nella somiglianza, una gerarchia tra modello e copia, mentre nella similitudine una contiguità metonimica seriale.

Una tipologia di approccio allo scarto o *décalage* tra rappresentazione e presentazione, illusionismo e anti-illusionismo dell'immagine, su cui si fonda

³ La riflessione su Warhol è reperibile, sotto forma di rapidi accenni, in due testi foucaultiani: *Theatrum philosophicum* (1970), in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 2001, vol. I, p. 961 (tr. it. *Theatrum philosophicum*, in «aut aut», 277-278, 1997, pp. 69-70) e *Ceci n'est pas une pipe*, cit., p. 79 (tr. it. p. 78).

⁴ M. Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966 (tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967).

⁵ Jorge Luis Borges, *Il giardino dei sentieri che si biforcano* (1941), in *Finzioni*, in *Tutte le opere*, vol. I, tr. it. Milano, Mondadori, 1984, pp. 690-702.

molta arte contemporanea statunitense, potrebbe essere operativa nel contrapporre i termini tedeschi, di coloritura kantiana, di *Vorstellung*, riferibile alla rappresentazione cognitiva, e *Darstellung*, riferibile alla presentazione esibitiva, identificabile in una *subiectio sub adspectum*, in una soggezione alla vista. Scrive, sulla questione, Louis Marin, filosofo e critico d'arte francese: «Io penso che nel campo della pittura non bisogna ridurre subito la rappresentazione alla figurazione, cioè al suo riferimento a degli oggetti o esseri esterni empirici (concedendo tutto il valore all'imitazione o alla copia della "realtà") né disconoscere il carattere attivo che questo termine implica, il suo carattere di operazione – non assimilare direttamente la rappresentazione al rappresentato che essa rappresenta – e neppure fare della rappresentazione come operazione l'atto di un soggetto o la traiettoria di un'intenzione soggettiva di significato. In un quadro può esserci figura senza che lo spettatore dica: "È un albero, è una donna, è una mela". Intanto la figura è una certa *forma di organizzazione o di articolazione* di un continuo, organizzazione che può essere senz'altro (semanticamente, logicamente) anteriore a qualsiasi sintesi di identificazione dell'oggetto, come direbbe Kant. Ciò non toglie che per il pensiero e il linguaggio correnti la rappresentazione si riduca al suo riferimento mimetico. Ma è soltanto un effetto percettivo, mentale e sociale, che rischia, soprattutto nel campo della pittura, di occultare queste forme di articolazione e di organizzazione dei colori e delle linee su di una superficie che costituiscono, a me sembra, l'essenziale del lavoro»⁶.

A titolo di esempio si potrebbe citare, intorno all'arte della similitudine, un'icona-feticcio mediatico ad alto riconoscimento: la prima opera di una serie, intitolata *Flag*, la bandiera americana a stelle e strisce (collage ed encausto su tela, datata 1955) del pittore e scultore statunitense Jasper Johns, già in aria Pop Art warholiana. Confrontandosi con questa iconica bandiera, Magritte reagisce dicendo: «L'umorismo della "pop art" è piuttosto "benpensante". È alla portata di qualsiasi decoratore-vetrinista: dipingere grandi bandiere americane, con una stella in più o in meno, non esige molta libertà di spirito e non presenta alcuna difficoltà tecnica»⁷. Se nel gioco del doppio quel che scompare è il luogo comune, nella moltiplicazione seriale è l'identità che non cessa di uscire depotenziata. Ecco stagliarsi all'orizzonte

⁶ L. Marin, *Autoritratto*, intervista del 1989 ripresa in Viana Conti, *Pratiche discorsive su arte e filosofia*, Milano-Udine, Mimesis, 2021, pp. 131-132.

⁷ R. Magritte, *Déclaration de René Magritte lors d'une interview de la télévision belge*, del 1964, in *Écrits complets*, Paris, Flammarion, 2009, p. 594 (tr. it. *Dichiarazione di René Magritte intervistato dalla televisione belga*, in *Scritti*, vol. II, Milano, Abscondita, 2005, pp. 222-223).

foucaultiano la figura di Andy Warhol, carismatico esponente anni Sessanta della Pop Art americana.

Andy Warhol, dal simulacro allo stereotipo

Se è a partire dal *ready made* di Duchamp che non sono più la bellezza e il talento tecnico a legittimare un'opera d'arte, ciò è ancor più radicalmente chiaro con Warhol. In particolare, secondo la tesi del filosofo Arthur Coleman Danto, è possibile che un oggetto quotidiano, investito di un valore relazionale e intenzionale, diventi arte quando risponde a un processo della mente che trova il suo motore nell'idea. La scelta degli oggetti/soggetti in Warhol è di carattere politico e, a suo avviso, democratico, perché delle zuppe Campbell's, delle spugnette abrasive Brillo, delle bottiglie di Coca-Cola, l'artista assume proprio l'immediata riconoscibilità, la serialità, la ripetitività del modello industriale, riprodotto tanto per un consumatore di massa quanto per una figura di potere. Arthur Danto, esponente della filosofia analitica americana scomparso nel 2013, scrive: «Ciò che accadde quando Andy Warhol divenne l'icona culturale Andy Warhol non fu una semplice transizione biografica, per cui un artista commerciale di successo diventava un artista serio d'avanguardia. Si trattò di una vera e propria transizione sociale, poiché alcuni individui la cui opinione era di grande importanza nel definire le frontiere dell'arte, riconobbero che Warhol aveva compiuto un'operazione rilevante sulla forma di quella frontiera»⁸. Ripartendo da Hegel, ancora Danto precisa: «Io sono per una fine della storia dell'arte, non per la fine dell'arte»⁹. L'opera di Warhol l'avrebbe quindi indotto a pensare a una fine dell'arte intesa soltanto come fine delle condizioni di possibilità di una narrazione evolutiva, e come espressione di un'era post-storica. È pertanto a partire da un movimento artistico che si colgono i segni di un cambiamento radicale di una società in cui l'individuo si è trasformato in uomo-massa e come tale senza volto. In quella metropoli che, con la sua iridescente vetrina di feticci quotidiani, tanto affascina Warhol, non sono più la solidarietà e il rapporto interpersonale che presiedono alla comunicazione tra gli individui, ma lo scambio del prodotto consumistico, indotto dal capitalismo. D'altronde «spendere è molto più americano di pensare», recita un suo aforisma.

⁸ A. C. Danto, *Andy Warhol*, tr. it. Torino Einaudi, 2010, p. 5.

⁹ A. C. Danto, *Oltre il Brillo Box. Il mondo dell'arte dopo la fine della storia*, tr. it. Milano, Marinotti, 2010.

Una volta appurato che è nel *glamour* e nella pubblicità che si identifica l'uomo della società dei consumi, l'artista parte da tale dato di fatto in un suo libro, *La filosofia di Andy Warhol*, che è insieme una biografia, una dichiarazione di poetica, una confessione, una gustosa, vagamente cinica, raccolta di aforismi¹⁰. È in uno scenario di volti anonimi, appartenenti a soggetti in cui si è spento il desiderio della differenza, che le icone delle star del cinema, del rock, dello sport, della politica, della moda, della pubblicità, della televisione, dei *talk show*, perfino della droga e del suicidio, diventano, per la massa, uno schermo di rispecchiamento passivo e di identificazione compulsiva.

Bruno Bischofberger, noto *art dealer* e gallerista di Zurigo, nel suo documentato testo *Andy Warhol's Visual Memory*, scrive: «La filosofia principale di Warhol era quella semplicemente di mostrare la superficie, rifiutando di conferire alla sua opera significati nascosti, per dare invece immagine diretta di quello che vedeva. Andy Warhol, durante tutta la sua carriera, ha sempre privilegiato la fotografia più di qualsiasi altra forma d'arte, collezionando, fin dall'adolescenza, scatti a celebrità, autografi di miti metropolitani. È a partire dal suo uso della fotografia e della serializzazione serigrafica che Warhol ha trasformato la sua *Business Art* in *Arte Contemporanea*»¹¹. Infatti è in causa un artista che, lavorando sull'iterazione compulsiva e la serializzazione dell'immagine pubblicitaria, dei fumetti, dei rotocalchi, del cinema (chi non conosce le sue Marilyn Monroe e Liz Taylor?), tramite la tecnica di riporto fotografico e successiva stesura serigrafica, denuncia una situazione di disagio esistenziale della società americana, non mancando di rispecchiare il *glamour* dello spettacolo insieme alla violenza delle strade, degli incidenti automobilistici, dell'impiccagione, degli incendi. Ma, sostiene Gillo Dorfles, «quello che, in un secondo tempo, ha dato ancora maggior peso alla sua opera è stata la creazione di numerosi film underground (*Chelsea Girls*, *Trash*, *The Naked Lunch*, ecc.) che dovevano costituire i prototipi d'un modo di filmare divenuto poi comune negli anni Sessanta e seguito da diversi altri artisti dell'underground americano ed europeo (Brakhage, Markopoulos, Maciunas, e in Italia Schifano, Pistoletto, Nespolo)»¹².

Questo ambiente, dominato dal carisma della sua star, riflesso di una cultura di massa americana in cui il malessere si traveste da benessere, in cui l'arte si mercifica per tradursi in denaro, in cui la festa diventa orgia, consumo

¹⁰ A. Warhol, *La filosofia di Andy Warhol*, tr. it. Genova, Costa & Nolan, 1983.

¹¹ B. Bischofberger, *Andy Warhol's Visual Memory*, Zurich, Galerie Bruno Bischofberger, 2001.

¹² G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano, Feltrinelli, 1961; 1973, p. 110.

in eccesso di droghe, luci, rock e sesso, anticipa l'euforia spettrale della società dell'immagine. La *Silver Factory* è la riproduzione di una fluttuante, liquida, nevrotica, eccitata, iconosfera urbana, è lo specchio dei personaggi che la frequentano, geniali o sballati, nullità o celebrità, stanziali o di passaggio. Essi lasciano sempre una traccia che, labile o indelebile, viene immancabilmente raccolta dall'artista: insieme *deus ex machina* e ospite, motore e vittima di questa comunità creativa non stop. Un divano rosso, un vinile di Maria Callas sul giradischi, un baluginare diffuso di luci argentee, esponenti della controcultura e della sottocultura pop giovanile accovacciati ai suoi piedi, e Warhol si sente al centro del mondo. Sintomatico il fatto che gli amici più stretti lo chiamino Drella, contrazione dei termini Dracula e Cinderella, riferendosi al suo comportamento camaleontico, slittante da un gotico vampiresco a un candore quasi infantile.

Gérard Fromanger, un fabbricante di sole al buio. Fotogenia e pittura

Quella pratica discorsiva che in Foucault si mette in opera negandosi ritorna nel saggio *La Peinture photogénique*, scritto in occasione della mostra, alla Galleria Jeanne Bucher di Parigi, intitolata *Fromanger. Le désir est partout*, del febbraio 1975¹³. Nel suo scritto, il filosofo comincia col citare la frase di Ingres secondo cui «la fotografia è bellissima, ma non si deve dirlo», poi aggiunge: «Recuperando la fotografia, facendone un investimento trionfale o insidioso, la pittura non dice che la foto è bella. Fa di meglio: produce la bellezza ermafrodita della lastra e della tela, l'immagine androgina»¹⁴. Il saggio di Foucault sulla pittura generata dalla fotografia in Fromanger rivisita il movimento del Pittorialismo, nato in Europa alla fine del XIX secolo, ma subito approdato negli Stati Uniti d'America. In quell'ambito i fotografi, per conferire autorità estetica alla loro opera, ricorrevano, un po' pateticamente, a espedienti d'imitazione della tecnica pittorica.

Scrivendo Foucault: «Occorre arretrare più di un secolo. Era la nuova frenesia delle immagini, databile, circa, tra 1860 e 1880; in quel tempo le immagini circolavano rapidamente tra l'apparecchio fotografico e il cavalletto,

¹³ Il testo è stato poi riedito in forma di libro, con un'iconografia aggiuntiva e una postfazione di Éric de Chassey: M. Foucault, *La Peinture photogénique*, Cherbourg-Octeville, Le Point du Jour, 2014. Ricordiamo per inciso che Gérard Fromanger (allievo di César, esponente del *Nouveau Réalisme* teorizzato da Pierre Restany) è nato a Pontchartrain nel 1939 ed è morto a Parigi, in pieno periodo di pandemia virale, nel giugno 2021.

¹⁴ *Ibid.*, p. 23.

tra la tela, la lastra e la carta – impressionata o stampata; era, con tutti i nuovi poteri acquisiti, la libertà di trasposizione, spostamento, trasformazione, somiglianze e finzioni ingannevoli, riproduzione, duplicazione, falsificazione. Era il furto delle immagini, ancora del tutto nuovo, ma abile, divertito e senza scrupoli. I fotografi creavano pseudo-quadri, i pittori usavano le foto come schizzi. Si apriva un ampio spazio di gioco, in cui tecnici e amatori, artisti e illusionisti, senza ansie identitarie, avevano il piacere di divertirsi. Ciò che si amava erano forse meno i quadri e le lastre sensibili che non le immagini stesse, la loro migrazione e perversione, il loro travestimento, la loro differenza mascherata. Senza dubbio pareva ammirevole che – disegni, incisioni, foto o dipinti – le immagini potessero far pensare tanto efficacemente alle cose; ma soprattutto si trovava incantevole il fatto che potessero, tramite scarti surrettizi, ingannarsi a vicenda. La nascita del realismo non potrebbe essere separata da questo grande involarsi di immagini molteplici e similari. [...] Come ritrovare tale follia, tale insolente libertà, che furono contemporanee alla nascita della fotografia? Le immagini allora circolavano per il mondo sotto false identità. Nulla ripugnava maggiormente ad esse che restare prigioniere, identiche a sé, in *un* quadro, *una* fotografia, *un'*incisione, sotto il segno di *un* autore. Nessun supporto, linguaggio o sintassi stabile riuscivano a trattenerle; dalla loro nascita o dalla loro ultima sosta sapevano sempre evadere tramite nuove tecniche di trasposizione. Nessuno si adombrava per queste migrazioni e questi ritorni, tranne forse qualche pittore geloso, qualche critico amaro (e senza dubbio Baudelaire)»¹⁵.

Si allestivano minuziosamente in studio, spiega Foucault, scenari che una volta fotografati avrebbero ricondotto a un quadro, reale o eventuale: un Raffaello firmato Rejlander, un Perugino ricostruito da Julia Margarets Cameron, un Peter de Hoogh rifatto da Richard Polack, un Böcklin riallestito per diventare fotografia in Paul Richier. Sembra inoltre paradossale l'idea di ispirarsi ad opere letterarie per ricostruire *tableaux vivants* su Don Chisciotte, Robinson Crusoe, Re Artù, la cui versione fotografica era poi destinata a illustrare le pagine di un libro. Si percepisce, sottotraccia, il formalizzarsi di un'arte concettualmente tautologica che, negli anni Sessanta del Novecento, avrà nell'artista statunitense Joseph Kosuth un fondamentale esponente. Quantità inconsuete di negativi vengono sviluppate, elaborate, ritagliate, incollate, a ricostituire una scena d'insieme per poi fotografarla di nuovo. Le immagini travestite, moltiplicate, riprodotte tecnologicamente, transcodificate, si depotenziano in spettrali segni intercambiabili, entrano nel processo di

¹⁵ *Ibid.*, pp. 23-24.

semiosi in atto in una società consumistica di massa. Lavorando a un'archeologia del presente, Foucault diventa così depositario di un pensiero di connessione tra la produzione ibrida delle "immagini androgine", e i movimenti, principalmente statunitensi, della Pop Art e dell'Iperrealismo¹⁶.

Sostiene appunto Foucault che «sono il Pop e l'Iperrealismo ad averci fatto riapprendere l'amore per le immagini. E non tramite un ritorno alla figurazione o una riscoperta dell'oggetto, con la sua densità reale, ma mediante un innesto nella circolazione indefinita delle immagini. Il ritrovato uso della fotografia costituisce un modo per non dipingere una star, una motocicletta, un negozio o il modellato di uno pneumatico; è una maniera di dipingerne l'immagine e di farla valere, in un quadro, come immagine. [...] Gli artisti del Pop, dell'Iperrealismo, dipingono immagini. Non le integrano nella loro tecnica pittorica, ma la prolungano in un grande bagno d'immagini. È la loro pittura che fa da commutatore in questa corsa illimitata. Dipingono immagini in due sensi. Nel senso in cui si dice: dipingere un albero, dipingere un volto; poco importa che utilizzino un negativo, una diapositiva, una foto sviluppata, un'ombra cinese, non vanno a cercare dietro l'immagine quel che rappresenta, e che forse non hanno mai visto; catturano immagini e nulla più. Ma dipingono anche immagini nel senso in cui si dice: dipingere un quadro; poiché ciò che hanno prodotto al termine del loro lavoro non è un quadro costruito a partire da una fotografia, né una fotografia truccata da quadro, ma un'immagine colta nella traiettoria che la conduce dalla fotografia al quadro. [...] La nuova pittura si muove allegramente nel movimento delle immagini che essa stessa fa turbinare in circolo. Ma Fromanger, a sua volta, va più lontano e più veloce»¹⁷.

Secondo la concezione di Fromanger, innanzitutto non bisogna mai scattare una foto che dia l'impressione di dipinto, bensì una foto qualunque, colta per strada, a caso, priva di una centralità, insomma una di quelle immagini anonime che sfilano, indifferenti, sulla pellicola effimera della casualità quotidiana, dal macellaio, al mare, in montagna, davanti a un *sexy shop*, tra scioperanti, dimostranti contro le prigioni, o davanti all'ingresso di una mostra di Realismo socialista nella Cina popolare, in cui una gran folla di contadini e pittori dilettanti attende, sorridente e plaudente, l'invito ad entrare. *En Chine à Hu-Xian* è una grande tela (200 x 300 cm.) del 1974, che,

¹⁶ Quest'ultimo termine è stato coniato dal gallerista belga Isy Brachot nel 1964, in occasione della mostra *The Painter and the Photograph*, alla New Mexico University di Albuquerque, nella quale venivano esposte opere dei più significativi esponenti, tra Europa e America, del movimento fotorealista.

¹⁷ *La Peinture photogénique*, cit., pp. 27-28.

virtualmente, prosegue oltre la cornice per scendere tra i visitatori, per slittare dal terreno degli stereotipi a quello dell'immaginario. Nera la banda orizzontale sovrastante, in cui si legge l'iscrizione in lettere cinesi «Servire il popolo»; accessissima, cromaticamente, la banda orizzontale sottostante. Niente prospettiva: tutto è piatto, questo popolo di immagini (o quest'immagine del popolo) sembra ritagliato da un manifesto per portare in primo piano la sua sfrontata banalità. «Mai complici del quadro che diverranno, le sue immagini sono vergini», scrive Foucault¹⁸. L'impegno di Fromanger, annota ancora il filosofo, è quello di cercare «non tanto quel che è potuto accadere nel momento in cui la foto è stata scattata, ma l'evento che ha luogo, e continua incessantemente ad aver luogo, sull'immagine, per effetto dell'immagine stessa»¹⁹. Tutto ciò avviene al buio, davanti a uno schermo su cui viene proiettata la diapositiva, in modo che sia della medesima grandezza del supporto. La mano del pittore non ha altro appoggio sulla tela che un'ombra, fragile, senz'argini, prossima a svanire. Il dipinto, in cui i colori ora bruciano ora gelano, in cui le distanze avanzano o rinculano, come nei primi piani di una pellicola filmica, trova il suo momento chiave, per ammissione dell'artista, nello spegnimento del proiettore, quando il dipinto, appena uscito dal buio, resta tutto solo a testimoniare cortocircuiti in mancanza di prove.

Un netturbino di colore si moltiplica sempre uguale, ma in differenti contesti, su altri fondi cromatici, in cui appare, come uno dei simulacri di Warhol, assumendo il nome del luogo che va spazzando, dalla savana al mare, dal sentiero degli elefanti al deserto, fino a queste immagini seriali in cui lo stesso soggetto, realizzato nello stesso formato e con la stessa tecnica, si accende e si spegne nell'immaginario di chi guarda. «I quadri non hanno più bisogno di rappresentare la strada – prosegue Foucault –, ma sono strade, vie, passaggi attraverso i continenti, fino al cuore della Cina o dell'Africa»²⁰. È il desiderio che li fa viaggiare. Fine del gesto intransitivo, suggerisce il filosofo, fine del segno puro, della traccia: le immagini sono in transito. I pittori – nella visione di Fromanger – non possono restare soli, si uniscono a una folla di amatori, manipolatori, contrabbandieri, ladri, vandali d'immagini, che se la ridono di Baudelaire, ribaltando in piacere il disprezzo di un vecchio esteta. Si può ipotizzare che ritorni, in qualche suggestione, la nostalgia dei rituali fotografici in camera oscura e in camera chiara? È una pura supposizione.

¹⁸ *Ibid*, p. 28.

¹⁹ *Ibid*, p. 29.

²⁰ *Ibid*, p. 31.

Si respira Mao nelle tele di Fromanger sulla Cina, l'alleanza tra contadini e proletari; si percepisce la funzione di propaganda dell'arte, la militanza nella sinistra radicale. Indizi della sua *forma mentis* si evincono anche dalla frequentazione di intellettuali, filosofi, artisti, scrittori, poeti, critici d'arte, sceneggiatori, registi, come Gilles Deleuze, Michel Foucault, Alberto Giacometti e fratelli, Pierre Gaudibert, Alain Jouffroy, François Pluchard, Jacques Prévert, Pierre Tilman, Jean-Luc Godard. In collaborazione con quest'ultimo, egli gira il cortometraggio *Film-tract n°: 1968*. Il taglio di ogni dipinto è assolutamente fotografico, a partire dal volto e dallo sguardo interrogativo, provocatorio o ebete del soggetto, che (quando non sia ripreso di schiena) è immancabilmente rivolto all'obiettivo. Sensibile disegnatore, elegante grafico di *textures*, geniale precursore del GIF – acronimo che sta per *Graphics Interchange Format* –, ritrattista, Fromanger lavora a fasce sature di colore che vanno raffreddandosi. Il rosso della serie *Rouge*, che ha tanto esaltato il suo amico Godard, e dei *Souffles* (semisfere di plastica trasparente che, disseminate a Parigi negli anni caldi della contestazione, lo portano ad un arresto), diventa un colore politicamente impegnato, soprattutto quando, come sangue, dilaga provocatoriamente sul bianco e azzurro del Tricolore nazionale. Stockhausen, in una sua lettera a Fromanger, parlando di musica e colore, gli scrive che non c'è altro che del rosso nella vita! Quegli esterni metropolitani che tanto lo attraggono non appena esce dal suo atelier, tornano a popolarsi sulla tela di inquiete sagome vuote, in transito continuo tra negozi, bar, vetrine, gallerie, centri urbani tappezzati di manifesti, passaggi pedonali, centri di detenzione, piazze, strade, autostrade.

La doppia natura dei dipinti di Fromanger autorizza l'attraente espressione foucaultiana di "immagini androgine". Éric de Chassey, autore della postfazione a *La Peinture photogénique*, parla del saggio del filosofo come di un testo sorprendente. Nato come scritto di circostanza, diventa immediatamente depositario di un pensiero e di una prospettiva estremamente fecondi in materia di storia dell'arte, nonché di rilevamento delle modalità tecnologiche mediante cui la fotografia riveste un ruolo centrale nell'esercizio delle forme di potere esercitate dalla borghesia. Senza averne la pretesa, ma con altrettanti spunti da approfondire, si delinea in tal modo un percorso storico da accostare, immancabilmente, a quello descritto in due celebri saggi di Walter Benjamin, *Piccola storia della fotografia* (1931) e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936)²¹.

²¹ W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, tr. it. Milano, Abscondita, 2015 e *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, tr. it. Torino, Einaudi, 2014.

Gilles Deleuze, filosofo francese legato a Foucault da un rapporto di amicizia, è a sua volta autore di un testo su Fromanger intitolato *Le froid et le chaud*²². L'opera di un artista che esordisce in pittura con il grigio viene letta da Deleuze come una sorta di creazione del mondo, a partire da effetti di luce-colore, declinati in crescendo o diminuendo, sulla base dei loro gradienti cromatici tonali. In riferimento al pittore rivoluzionario Fromanger, identificato come l'icona estetica del Sessantotto francese, Deleuze isola un modello di opera esibitiva che ha le caratteristiche, la circolazione, il valore di scambio della merce. I quadri di Fromanger sono, nella visione del filosofo, vetrine su cui si staglia, nera, di spalle, la sagoma di un artista la cui opera si configura come un quadro-macchina, dotato di un dispositivo "schizomobile" volto alla cattura, non di valori simbolici, ma di valenze termico-cromatiche. La dinamica sottesa all'azione di cattura riproduce, lungo le volute di una spirale in avvolgimento senza soluzione di continuità, due circuiti strettamente interconnessi: l'uno di vita, l'altro di morte. L'opera di Fromanger sarebbe dunque attratta dall'iper-realtà di una donna-merce da desiderare e distruggere al tempo stesso. Il pittore, secondo Deleuze, non rappresenta, ma fa insorgere una presenza, condizione per l'accadimento di un inedito fatto pittorico. Dipingere è catturare una forza, uscire dalla condizione del manierismo della pittura, del codice, del *cliché*, per entrare in quello che Bacon denomina il "diagramma", da cui scaturisce l'accadimento del fatto pittorico.

Duane Michals a partire da Magritte. Fotografare l'idea

La pensée, l'émotion è un saggio di Michel Foucault sulla catena di slittamenti iconico-scritturali messa in opera dal fotografo statunitense Duane Michals²³. Scrive il filosofo: «So che non conviene raccontare una fotografia. Se lo si fa è senz'altro il segno del fatto che si è poco abili a parlarne, poiché delle due l'una: o la foto non racconta nulla, e in tal caso il racconto la altera; oppure, se racconta, non ha alcun bisogno di noi. Tuttavia le foto di Duane Michals suscitano in me l'indiscreto desiderio di farne il racconto, così come

²² G. Deleuze, *Le froid et le chaud* (1973), in *L'île déserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Paris, Éditions de Minuit, 2002, pp. 344-350 (tr. it. *Il freddo e il caldo*, in *L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 313-318).

²³ *La pensée, l'émotion* è stato pubblicato nel catalogo della mostra *Duane Michals. Photographies de 1958 à 1982*, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1982; ora lo si legge in M. Foucault, *Dits et écrits*, vol. II, Paris, Gallimard, 2001, pp. 1062-1069.

si ha voglia di narrare, maldestramente, ciò che non può essere narrato: un piacere, un incontro rimasto senza seguito, un'angoscia irragionevole in una strada che ci è familiare, la sensazione di una presenza strana a cui nessuno crede granché, meno ancora quelli a cui lo si racconta»²⁴. È con grande autoironia, talvolta di coloritura *noir*, che Michals adotta una scelta linguistica di segno surrealista, raccogliendo l'eredità di Magritte, pur non cessando di rielaborarla, al tempo stesso, in particolari accezioni narrative, visionarie, oniriche sui temi della bellezza, del doppio, della malinconia, dell'*habitus* quotidiano, della precarietà, della morte. Oltre a Magritte, ineludibili referenze lirico-estetiche del suo immaginario sono Balthus, De Chirico, Duchamp, Warhol, Pasolini, tutte persone che ha incontrato e ritratto nelle sue fotografie. Letti sfatti, non-luoghi, nuche dai capelli biondi su figure frontali e il viso riflesso sullo specchietto tondo retto da una mano (nel palesemente "magrittiano" *Mr. Backwards Forwards*, del 2016), pose da star del cinema sui gradini di una scala anonima, interni di toilette con servizi in primo piano, apparizioni di ectoplasmi in camere di fanciulle sognanti, di anziani morenti, volti riflessi da specchi deformanti: questi e altri elementi devono aver stimolato Foucault a scrivere il suo sensibile, poetico, saggio.

Il corpus fotografico di Michals si articola incessantemente in sovrimpressioni, doppie esposizioni, scatti singoli tra istantaneità e durata, finché, a partire dalla metà degli anni Sessanta, per una sua esigenza narrativa egli non crea le *Sequences*: un consistente corpus di opere, in piccolo formato, sulle quali interviene con iscrizioni a sfuggire all'arresto brutale, nella sua visione del mondo, del fermo-immagine. A metà degli anni Ottanta, Michals interviene anche pittoricamente sulle foto. Tale sovrapposizione della pittura alla foto stampata ne ribalta gli effetti, conferendo realtà alla dimensione onirico-poetica del dipingere, e nel contempo sogno e visionarietà al linguaggio fotografico. Non gli manca neppure, a ben considerare la sua figura-personaggio – tanto storica, in seno alla neoavanguardia fotografica americana, quanto contemporanea – quella presenza scenica che mette in opera nella sua regia di cortometraggi di sette minuti, o nelle sue vivaci, dibattute, conferenze-performance.

Foucault attacca la funzione "oculare" della fotografia quando scrive: «A lungo la metafora dello sguardo ha dominato la pratica del fotografo e gli ha imposto una legge: essere un occhio, un occhio impeccabile e imperioso che prescrive agli altri ciò che avrebbero dovuto vedere»²⁵. L'inclusione manuale, sulla foto, della scrittura a matita non cessa di suscitare perplessità e

²⁴ *Ibid.*, pp. 1062-1063.

²⁵ *Ibid.*, p. 1065.

commenti nei fotografi suoi contemporanei, inducendo la critica d'arte a considerarlo, in parte, un esponente della corrente concettuale della *Narrative Art*, nella quale figurano, tra gli altri, Askevold, Beckley, Boltanski, Cutforth, Hutchinson, Le Gac, Vaccari, Welch. Questa sua attitudine, dai più considerata eterodossa, in realtà consente a Michals di dialogare intimamente con figure di affezione del suo contesto familiare, presenti o assenti, ma anche di contrastare quegli automatismi semantici, categoriali, cognitivi, emozionali, mentali, psichici, mnemonici, che tanto infastidivano il suo maestro Magritte, divertito attentatore di statuti estetici prestabiliti. Un ritratto del suo indiscusso mentore e amico – ripreso con bombetta, giacca e cravatta nera, in un interno in cui si intravedono i profili di una porta e di una finestra – presenta la duplice esposizione di due piani sovrapposti che si intersecano, tra ombra sulla parete e primo piano, con parti a fuoco e parti in trasparenza, creando una sorta di *mise en abyme* del vero nel riflesso. E ancora ritratti del suo amato Balthus, di Duchamp suo vicino di casa, di De Chirico, di Pasolini e del suo amico, fin dall'infanzia, Andy Warhol, oltre a ritratti di se stesso.

L'approccio foucaultiano all'opera di un fotografo come Duane Michals sembra volersi proporre come *Erlebnis*, come esperienza vissuta. Allo stesso modo, l'artista vive la sua opera, in cui giocano amichevolmente angeli e demoni, figure reali e proiezioni della mente. Non cessando di materializzare fotograficamente momenti d'infanzia o di desiderio, il fotografo riprende, con uno struggimento tinto di ironia, le cose invisibili, quelle che, in fondo, risultano le più gravide di senso. «Certe composizioni – conferma il filosofo nel suo testo – accoppiano l'evanescenza del visibile e l'apparizione dell'invisibile»²⁶. Essendo, come lo stesso Foucault, sensibile all'*aisthesis*, Michals rappresenta, accanto alla levità della bellezza, l'inevitabilità del trascorrere del tempo, il vissuto intenso, nell'angoscia e nel piacere, della *gayness* e della *lesbianess*. Egli vede e fotografa, al di là dello sguardo, quella *middle earth*, quella terra-di-mezzo, in cui tutto può accadere, in cui il sogno familiarizza con la percezione reale di una presenza, di un evento. «Quando guardi le mie fotografie – ricorda l'artista allo spettatore – stai guardando i miei pensieri!».

Tratto da: AA. VV.
Un seminario su Michel Foucault,
“La Biblioteca di RebStein”,
vol. LXXXIII, sett. 2021.

²⁶ *Ibidem*.



(Duane Michals)

Deleuze: Bacon come dispositivo di pensiero. Diagramma in pittura di una logica degli affetti

Ho sempre sognato di dipingere il sorriso, ma non ci sono mai riuscito.

Francis Bacon

*Tutto quel che ho scritto era vitalismo,
o almeno spero che lo sia, e costituiva
una teoria dei segni e dell'evento.*

Gilles Deleuze

Diagrammare Bacon, deterritorializzare organi in pittura

Rendere visibili, «*Sichtbar machen*», forze invisibili è una sfida della pittura a se stessa che, dopo Kandinskij e Klee, ritorna prepotentemente, nel Novecento, con Francis Bacon. Questa volta, però, non è tanto l'artista stesso a teorizzare tale sfida, quanto un filosofo a proporla e interpretarla. Il fatto straordinario è che l'artista, Cézanne, che Deleuze mette in campo per questa competizione non è accostabile a Bacon per somiglianza, ma per quel processo diagrammatico del pensiero, non necessariamente razionale, che trasforma i segni deformandoli, per quella trasduzione trans-semiotica, responsabile di apportare incrementi di senso, che il filosofo francese chiama *logica*. Non si tratta però di una logica formalmente linguistica, di segno saussuriano o wittgensteiniano, ma di una logica di tipo fisio-sensoriale, in base alla quale i due pittori condividono una splendida ossessione.

Per Cézanne, è la resa sintetica su tela, a olio o acquerello, della montagna Sainte-Victoire (quel massiccio calcareo nei pressi di Aix-en-Provence che resta ingombrante presenza nell'immaginario dell'artista), resa pittorico-costruttiva definita lessicalmente da Deleuze *caos-germe*. L'interazione tra la percezione della Sainte-Victoire e la sua rappresentazione ha l'esito, in Cézanne, di una costruzione decostruente, che verrà ripresa dal cubismo di Picasso e Braque, in particolare, e poi dalle avanguardie che seguiranno. È il vissuto di un soggetto che Cézanne traduce in sensazione, non l'impressione ottica di luci e colori. Per Bacon, invece, l'ossessione è quella del ritratto non

di un volto, ma di una performante figura corpo-carne-sfondo irriducibile, in quanto reazione-emozione neurale, alla descrizione linguistica, trattandosi di un esito pittorico che Deleuze ascrive a una *logica della sensazione*¹. In Bacon il corpo è patico, scosso da forze di isolamento e di sensuale dissipazione. L'opera di Cézanne è un "percepto" visuale, quella di Bacon manuale, ma entrambi pensano in pittura. Sia le opere dell'artista francese che quelle dell'artista anglo-irlandese condividono condizioni sinestetiche, ossia visuali-uditive-tattili. Queste percezioni – in cui lo sguardo procede come il tatto, sfiorando forma e fondo insieme –, definite da Deleuze «aptiche», non soltanto hanno ossessionato Cézanne, ma anche interessato il ricercatore canadese McLuhan a partire da Klee e Gropius; la funzione del tatto risponde, nella sua ipotesi, a un sistema nervoso sensibile al movimento, virtuale nell'arte delle immagini, reale nei fotogrammi filmici, attivando una com-mozione comunicante che il «tocco» (*touch*) inaugura².

Il *medium* pittorico, in Bacon, funziona come un'estensione del corpo, così percepito nell'interpretazione di Deleuze:

Il corpo è Figura, non struttura. Inversamente la Figura, essendo corpo, non è volto e neanche ha volto. Essa ha però una testa, perché la testa è parte integrante del corpo. Può addirittura ridursi alla testa. Come ritrattista, Bacon è pittore di teste, non di volti. Tra le due cose c'è una grande differenza. Poiché il volto è un'organizzazione spaziale strutturata che riveste la testa, mentre la testa è un'appendice del corpo, benché ne sia la cuspide. Ciò non significa che la testa manchi di spirito, ma si tratta di uno spirito che è corpo, soffio corporeo e vitale, spirito animale; insomma lo spirito animale dell'uomo: uno spirito-maiale, uno spirito-bufalo, uno spirito-cane, uno spirito-pipistrello... Come ritrattista Bacon insegue dunque un progetto molto speciale: disfare il volto, ritrovare o fare emergere la testa sotto il volto³.

Resta il fatto che Cézanne, con la sua opera, è stato un illuminante punto di riferimento per Deleuze in quanto filosofo che interpreta Bacon, ma anche per lo stesso Bacon, artista dotatosi di un'armatura che gli consente di lottare con l'ombra, la piega, il tempo della crono-fotodinamica di Muybridge, i fermi-immagine del cinema ejzenštejniano, le convulsioni e gli spasmi della carne. *Grinding machine* (tritattutto) di un coacervo di immagini riprodotte, non

¹ Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), tr. it. Macerata, Quodlibet, 1995.

² Cfr. Marco Belpoliti, *Touch*, in «Doppiozero» (www.doppiozero.com), 27 maggio 2017.

³ *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 51.

estraneo alla macchina-organo-flusso-energia-intensità testuale della scrittura, biomorficamente deterritorializzante, di William Burroughs, autore remotamente accoppiabile all'amico Bacon per via della consapevolezza abissale del dolore. A partire, arretrando, dal saggio di Benjamin sull'*Opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, prende avvio la visione materialistica, attivistico-militante, di un'arte non più culturale ed elitaria ma esponibile socialmente, rivolta alla collettività. «Che rapporto c'è tra la lotta degli uomini e l'opera d'arte?». È ancora Deleuze che se lo chiede, e risponde così: «Il rapporto più stretto e secondo me più misterioso. Esattamente ciò che Paul Klee intendeva quando diceva: “Sapete, manca il popolo”. Il popolo manca e allo stesso tempo non manca. Il popolo manca, il che vuol dire che questa affinità fondamentale tra l'opera d'arte e un popolo che non esiste non è ancora chiara e non lo sarà mai. Non c'è opera d'arte che non faccia appello a un popolo che non esiste ancora»⁴.

Deleuze ci introduce allo snodo tra caos-germe e linea-colore in Cézanne, così come a quello tra figura-figurazione e traccia segnica-macchia in Bacon. In quest'ultimo artista, è la sensazione a diventare maestra di deformazioni, motore dei sommovimenti effettivi-affettivi che delineano il concetto di «diagramma» deleuziano. Tale formula si riferisce a un insieme di elementi disgreganti e di vie di fuga dalla rappresentazione e dall'astrazione, in direzione di quell'entità forte che è l'affezione estetica di organi deterritorializzati, magmaticamente riassembleti in un corpo che è Bacon stesso, spirito dannato del suo divenire pittura, concetto-percetto che mette in contiguità il cervello con la carne⁵.

Ma perché Deleuze – autore di testi fondamentali su Spinoza, Leibniz, Kant, Sacher-Masoch, Nietzsche, Bergson, Proust, Kafka, Foucault –, da quel vitalista che dichiara di essere, accosta l'intensità creativo-germinativa di un Cézanne ai “corpi senza organi” di Bacon, sia nella definizione verbale che nella concezione di un dispositivo di vita caotica, mai approdabile all'identico e irrappresentabile cognitivamente? Quale tipologia di rispecchiamento il filosofo cerca, o teme di scoprire, nella carne macellata (il termine francese *viande* è più consono rispetto a *chair*), nell'impietosa animalizzazione dell'umano del pittore anglo-irlandese? Forse scopre in Bacon l'anomalia – una peculiare scelta di sopravvivenza all'ambiente in cui è nato – e ne è attratto, perché non manca di trovarvi una componente altrettanto vitalistica.

⁴ G. Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* (1987), in *Due regimi di folli e altri scritti. Testi e interviste 1975-1995*, tr. it. Torino, Einaudi, 2010, p. 266.

⁵ Nel 1994 sarà il biologo Semir Zeki a individuare le basi neurali della creatività, fondando poi nel 2001, a Berkeley in California, l'Istituto di Neuroestetica.

Ricordo di aver sentito affermare da Edoardo Sanguineti che l'arte presuppone una qualche disabilità nell'artista, una mancanza, là dove nella norma è invece riscontrabile una presenza. Per Deleuze filosofo e per Guattari psicoanalista – autori di scritture a quattro mani – le relazioni stesse sono responsabili di sviluppare anomalie, che non cessano di generarsi, appunto, nello scambio di affetti, percetti, concetti. L'accettazione, l'interesse reciproco, tra Bacon e Deleuze, potrebbe trovare un'ulteriore motivazione nella condivisione del pensiero nietzschiano, ossia del concetto di *morte di Dio* connesso a quello di un *nichilismo attivo*. Con la sua filosofia del desiderio e della differenza, Deleuze contribuisce fortemente alla riabilitazione del pensiero del filosofo di Röcken quando, il 4 luglio del 1964, inaugura un convegno nell'Abbazia di Royaumont nel quale invita a confrontarsi intellettuali come, tra gli altri, Klossowski, Foucault, Vattimo, ponendo così le basi per quella *Nietzsche-Renaissance* che segnerà il futuro filosofico della Francia. Altra connessione empatica tra Bacon e Deleuze, spiriti accomunati da un intenso slancio vitale bergsoniano, potrebbe risiedere in un comune problema di salute, soffrendo entrambi di condizionamenti polmonari.

Tornando alla pittura, è indubbio che i ritratti della serie *Heads*, realizzati da Bacon tra la metà degli anni Quaranta e quella degli anni Cinquanta, risentano fortemente delle tensioni vissute durante i due conflitti mondiali e, più intimamente, di quelle con l'ambito familiare, a partire dalle sue scelte di vita artistica e dalla sua dichiarata, esasperata, omosessualità. Analizzando soglie di identità che, ibridandosi, vanno dissolvendosi, Deleuze riprende la teoria spinoziana dei corpi e degli affetti – questi ultimi intesi come affezioni del corpo – per anticipare le riflessioni, ben presenti anche sul terreno dell'arte, su una condizione *post-human*, tendente a un progressivo dislocamento antropologico in direzione bio-tecno-ambientale-neurale. Potrebbe un sistema in costante mutazione – vien fatto di chiedersi – imprevedibilmente organizzare un nuovo organismo, che renda funzionali inedite zone di affezione, alternando, ipoteticamente, il far-territorio con il de-territorializzare?

Linee di fuga, funzionali a una logica della sensazione

Punto di fuga dalla narrazione della pittura figurativa resta, per Bacon, l'irriducibilità dell'immagine al discorso. L'illustrazione, per l'artista, scardina l'opera, ne azzerà la funzione d'interazione mano-occhio-cervello, fondamentale pittoricamente. Come uno scrittore non si accosta inerme alla

pagina bianca, così un pittore, nella fattispecie Bacon, non si accosta a una tela bianca se non per “silenziarla”. Alla sua mano e al suo occhio d’artista, la tela grezza si presenta pre-occupata, già pullulante di sequenze intrusive, quindi di *clichés*, ossia luoghi comuni, stereotipi, relativi da un lato alla rappresentazione figurativa tradizionale, dall’altro all’astrazione. Per evitare tale insidia, Bacon traccia sulla tela bianca segni casuali, investiti della funzione dell’imprevisto, per poi, da lì, muovere verso la fase del “diagramma”, termine assunto da Deleuze come chiave di lettura del germinare dell’opera nelle sue fasi di accadimento, nella sua logica fattuale-emozionale. Anche la macchia può generare l’inatteso di una figura. I due rischi primari, da cui Bacon non cessa di prendere le distanze, sono l’illustrazione da un lato e l’astrazione dall’altro. A scongiurarli, interviene la raschiatura della tela con la spugna o lo straccio, operazione che comporta sempre un alto rischio per l’opera. Anche il getto del colore, spremuto direttamente dal tubetto sulla mano e lanciato sul quadro, può sia attentare alla composizione, vanificandone l’impianto risolutivo, sia produrre l’auspicato *jamais vu* baconiano.

Tutti questi passaggi pericolosi, queste linee di fuga, rientrano nel costruito di idee-concetti-relazioni-sensazioni che Deleuze formalizza come dispositivo modulatore di linee e colori, volto a costituire la *Figura* nel quadro di Bacon. Far sprofondare le coordinate formali, prospettiche, cromatiche, percettive, compositive, del fare pittura significa, per un artista della statura di Bacon, raggiungere l’altro versante del reale, reinventare terra e cielo, fare un’operazione apocalittica di disvelamento, rivoluzione-rivelazione tramite l’opera. Che essa sia mirabile o oscena, sublime o mostruosa, non importa, giacché queste sono condizioni che si equivalgono in arte, e che, paradossalmente, possono perfino coincidere. Il grande, inquietante, Bacon rifugge dall’astrazione in quanto la considera una comoda pacificazione dei conflitti tensionali tra la materia, il divenire animale dell’uomo e lo sfondo. Deleuze, con l’assenso di Bacon, oppone la catastrofe alla rasserenante geometria. Vien fatto di chiedersi se funzioni, nel pittore, la corrispondenza duale tra significante e significato, di fronte al proposito di ridurre i rapporti di somiglianza, tradizionalmente intesa, tra il soggetto del quadro e l’esito pittorico. Bacon, infatti, evita di ritrarre un modello in posa per lui, e che, per il solo fatto di essere lì, potrebbe pretendere di riconoscersi nell’immagine dipinta. Meglio osservarne il corpo nella peripezia ossessiva della resa fotografica bidimensionale. Meglio ritrarre il ritrarsi del modello.

Organi senza dimora, dinamicamente ek-statici.

Può il far-corpo uomo-animale presentarsi anche come una delle possibili vie di fuga di Bacon dalla raffigurazione e dall'illustrazione del soggetto umano in pittura? Deleuze con Guattari, è teorico, in *Mille plateaux*⁶, di un impercettibile divenire-altro, divenire-altri, divenire-animale, divenire quel "corpo senza organi" che Artaud aveva "scoperto" e fatto insorgere *contro il giudizio di dio*. Nel mondo dell'arte chi, incontenibilmente, fa-corpo uomo-animale è proprio Bacon, immediatamente catturato, nell'ambiente filosofico, da quella irredimibile coppia di anti-edipici attivamente impegnati a teorizzare una condizione nomadico-rizomatica del desiderio. L'intensità atletica della logica della sensazione in Deleuze, rinviante a un precoce orizzonte antropologico spinoziano, corrisponderebbe a un atletismo della composizione-decomposizione del corpo in Bacon. Per il Bacon deleuziano, a ben vedere, non è tanto agli organi in sé che si oppone il corpo senza organi, quanto piuttosto al loro ridisporsi in organismo, al loro ricomporsi finalizzato a una centralità, invece di continuare a dislocarsi lungo piani vettoriali mobilmente estroflessi. Cos'altro è quell'ammasso sublimato di carne, frattaglie e *pathos* che si ritrova nei dipinti di Bacon, se non un corpo fatto di organi serpentini deterritorializzati? Proprio come l'orrida contiguità metonimica di tubetti di colore spremuti, specchi macchiati, cornici sconnesse, cavalletti, tele e telai, pareti usate come tavolozza, pennelli insozzati, fotografie e pagine accartocciate sul pavimento del suo claustrofobico atelier: l'immane corpo deiettivo del vissuto di un grande artista in cui carne, apparato mentale e neurale si sono riprodotti ibridandosi, facendo magmaticamente razza.

Concetti-affetti-percetti

Bacon non raffigura un corpo come oggetto – carcassa bovina, figura umana, specchio, lavabo, water, ombrello, lampadina, interruttore, sedia, poltrona, porta, tappeto, letto, portacenere, occhi, nasi, orecchie, dentature, schiene, natiche, scarpe –, ma lo rende percepibile come affetto. Vivere infatti un evento, o un frutto come una mela, in termini di affezione, avvia una modalità del percepire fenomenologico merleau-pontyano dell'essere-mela, del *divenire melesco*, cui allude lo scrittore inglese D. H. Lawrence nel suo

⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia* (1980), tr. it. Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1987.

approccio alla pittura di Cézanne. Le figure, in Bacon, scaturiscono dalla deformità di un movimento che non cristallizza una forma, ma ne cattura la forza. È questo che lo avvicina a Van Gogh e lo affratella a Soutine.

Sia in Soutine che in Bacon, la tela non viene preparata con l'intenzione di tracciarvi un disegno preparatorio, ma aggredita fisicamente. Tuttavia, mentre il quadro di Soutine *Il bue scuoiato* (1925) è infestato, abitato sensorialmente dal sangue di un macello, quello di Bacon turba sì l'osservatore, ma con effetti visuali e tattili. Il possibile rapporto tra due grandi come Soutine e Bacon è più di affinità che di influenza del primo sul secondo. Da non scordare che Soutine, in quanto ebreo, ha subito persecuzioni. L'emozione che i buoi scuoiati di Soutine e Rembrandt provocano in Bacon, è leggibile come una sorta di risveglio di quelle sensazioni che lui stesso ha provato in Irlanda, fin dall'infanzia, guardando le carcasse di manzo appese nei macelli cittadini. «I mattatoi sono luoghi per me di crocifissione – sostiene lo stesso Bacon – luoghi religiosi. Siamo carcasse... quando entro in macelleria mi meraviglio di non vedermi lì appeso». Benché sia Soutine che Bacon condividano l'intensità dei dipinti, il primo è un primitivo, ma il secondo non lo è affatto. La funzione che Bacon assegna, nella sua pittura, alla carne macellata è quella di agire sul sistema nervoso di chi guarda, così come, molto probabilmente, agisce sul suo. La figura umana viene apparentata, nel movimento di deformazione delle membra, a quella di un orango, di un babbuino, di un toro infuriato mentre carica il torero. Le roteanti sospensioni aeree di ammassi di carne (sia essa umana o animale) resistenti alla forza di gravità, in Bacon sembrano richiamare i rischiosi voli dal trapezio degli acrobati.

Opera d'arte come «atto di resistenza»

Deleuze difende la funzione della filosofia, intesa come un atto non contemplativo, riflessivo o comunicativo, bensì assolutamente creativo. Egli si chiede che cosa significhi avere un'idea, e risponde che si tratta di un evento raro e specifico. Infatti «un'idea – proprio come colui che ha l'idea – è già destinata a un certo ambito. Può essere un'idea in pittura, in narrativa, in filosofia oppure nella scienza»⁷. Così, ad esempio, la filosofia «consiste nel creare o nell'inventare concetti» o, se si preferisce, nel raccontare «storie con dei concetti», mentre «il cinema racconta storie con blocchi di

⁷ *Che cos'è l'atto di creazione?*, cit., p. 257.

movimenti/durata»; la pittura, da parte sua, «inventa un tipo di blocchi completamente diverso. Non sono né blocchi di concetti, né blocchi di movimenti/durata, ma blocchi linee/colori»⁸.

Ulteriore domanda di Deleuze: «Che rapporto c'è tra l'opera d'arte e la comunicazione? Nessuno. L'opera d'arte non è uno strumento di comunicazione. Non ha niente a che fare con la comunicazione. Non contiene in senso stretto la benché minima informazione. In compenso, c'è una fondamentale affinità tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza. Questo sì. Essa ha qualcosa a che fare con l'informazione e con la comunicazione solo in quanto atto di resistenza. Qual è il rapporto misterioso tra un'opera d'arte e un atto di resistenza, quando gli uomini che resistono non hanno né il tempo né talvolta la cultura necessari per avere anche il minimo rapporto con l'arte? Non lo so. Malraux sviluppa un bel concetto filosofico, dice una cosa molto semplice sull'arte, dice che è *l'unica cosa che resiste alla morte*»⁹.

Parola-grido-morte

Terreno liscio e striato insieme, nomade e sedentario, è quello della campitura di sabbia rosso-arancio in cui Bacon depone il corpo unico, sovraneamente aggrovigliato, del suo *George Dyer talking*¹⁰, del 1966. Sulle tre piste del fondo, in tricromia rosso-viola-verde palude, una lampadina incombe sulla testa di un corpo-carne nudo, riflesso sul pavimento in un'ombra a zigzag. Un varco azzurro si apre alle sue spalle, mentre un interruttore, appeso a un filo, penzola nel vuoto asfittico della stanza. Vi si respira una condizione psicofisica da interrogatorio di terzo grado, come per estorcere una confessione, a partire dai fogli bianchi sparsi sul pavimento. Ma quale confessione, se non quella del crimine di vivere? George Dyer, amante di Bacon, si suiciderà il 24 ottobre 1971, con un sovradosaggio di stupefacenti, nel bagno dell'Hôtel des Saints Pères in cui alloggiava con l'artista, alla vigilia *dell'inaugurazione della storica retrospettiva Francis Bacon al Grand Palais di Parigi. Quell'hotel del quartiere latino era frequentato anche da Michel Leiris, amico scrittore e collezionista, sia pure tardivo, di Bacon, il quale non ha mancato, a sua volta, di ritrarlo.* In memoria di Dyer, Bacon crea il cupo *Tryptich* del maggio-giugno 1973¹¹, le cui ali esterne sono contrassegnate da freccette

⁸ *Ibid.*, p. 258.

⁹ *Ibid.*, p. 265.

¹⁰ Riprodotto a colori in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 11.

¹¹ Riprodotto a colori *ibid.*, pp. 98-99.

bianche, a indicare, forse, due momenti dell'evento tragico, mentre il soggetto al centro, curvo sul lavandino e illuminato debolmente da una lampada, proietta a terra un'ombra di morte, delineata nella forma di un nero pipistrello.

Tra gli amici più giovani di Bacon, e suo celebre modello – oltre che figura di protagonista, come lui, della *School of London* – è Lucian Freud, nipote di Sigmund Freud, figlio dell'architetto Ernst. C'è morte in Bacon, ma non c'è teschio, perfino le orbite sono solo carne senz'occhi. Pur amando passionatamente i suoi compagni di vita, i suoi modelli, tra cui George Dyer, un ex-ladruncolo pieno di complessi, ma capace anche di elargire intense tenerezze, oppure John Edwards, fotografo, compagno di club, bevute, scommesse, Bacon si crocifigge nel dolore del ricordo, piuttosto che abbandonarsi, pittoricamente, al sentimento.

Le visioni-incarnazioni dell'uomo in Bacon e in Beckett sono vitalisticamente opposte, analoghe tuttavia nell'intensità di segno affettivo nell'artista, di vanificazione del senso, dell'azione, della parola, nell'incongruo reiterarsi dell'attesa, nel drammaturgo irlandese. Un confronto tra le rispettive opere si legge in un saggio del filosofo Massimo Cacciari, il quale scrive:

Questo stesso problema, in forme complementari e, per certo verso, opposte a Beckett, si presenta nella pittura che *pensa* in un altro irlandese, Francis Bacon. In Beckett la storia è ridotta al nudo fatto, all'*hic et nunc* dell'evento da nulla destinato e a nulla ek-staticamente rivolto – dunque *non storico*. La pittura di Bacon, invece, gronda del sangue della storia. In Beckett manca completamente il *grido* [...] che costituisce il timbro del linguaggio di Bacon. [...] L'uomo, in totale solitudine non può che riflettersi in uno specchio. Le sue gabbie cuspidali non sono prigionie, avendo porte e finestre sempre aperte. [...] Quella di Bacon è un'invocazione profonda, interiore, dei maestri, a partire dal primo, da quel Velázquez che lo ossessiona con il suo Papa Innocenzo X. Bacon lo ritrae¹² entro un recinto trasparente, dietro una tenda o pioggia, immobile in un grido di dannazione che non esplose né termina. Simulacro di un potere ripetuto nella sua impotenza. [...] La visione di Bacon: noi siamo confitti nel disfacimento irredimibile e nel morire “mai contento” (in ciò l'essenziale affinità con Beckett, appunto), e di ciò è dovere dell'opera essere *icona*. Senza l'enfasi del lamento o della consolazione. Un dipinto di Bacon lo esprime, a mio avviso, in sommo grado: *Blood on the floor* del 1986. Sulla grande tela il pavimento si erge come un trapezio di sabbia.

¹² Cfr. *Study after Velázquez's portrait of Pope Innocent X*, 1953, riprodotto a colori in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 71.

Dall'alto, nel mezzo, pendono due debolissime luci, un interruttore a destra. Null'altro. Nessuna figura più, ogni immagine cancellata. Ma la macchia di sangue schizzata sul pavimento-tumulo è viva, palpita. Nulla la 'giustifica'. Neppure la parola. Ma nulla neppure può annientarla. Nella sua 'misera' essa è invincibile¹³.

Trittici: luce-tempo, spazio-colore, affezione-tatto

Il trittico baconiano – paradigmatico scardinamento, nel processo pittorico, di ogni flusso narrativo – più che figure accoppia sensazioni. Da intendersi come *matter of fact*, le figure attuano la massima separazione precipitando nella luce nera, mentre i colori-luce-campiture attuano un'analogia separazione precipitando nella luce bianca. È la luce che, in questo artista, scandisce il ritmo delle figure. Come in una composizione musicale (Deleuze cita Olivier Messiaen), la scansione dei pannelli tripartiti si distribuisce, rispettivamente, in ritmo attivo, passivo, apparente, assentandosi da un andamento lineare per assecondare un'organizzazione circolare. La sottrazione di consonanze dalle tre ante dell'opera inaugura invece vibrazioni altamente risonanti, che nei trittici più cupi, tragici, sinistri o addirittura isterici – come *Triptych. Three studies for figures at the base of a crucifixion*, 1944, *Triptych (inspired by T. S. Eliot's poem «Sweeney Agonistes»)*, 1967, *Triptych*, 1976¹⁴ – si configurano in “testimoni apparenti” dalle sembianze di vampiro. Viene visionariamente (o forse arbitrariamente) a delinarsi, in tali trittici, una prossimità attuale o virtuale con il tritono di quel particolare intervallo musicale che i trattatisti del Medioevo denominano *Tritocco del diabolus*, percepibile, per le sue dissonanze, come accordo del male, evocazione di demoni. Tartini gli dedica *Il trillo del diavolo*, Bach una fuga, Liszt un movimento dell'*Inferno*, Musorgskij *Una notte sul Monte Calvo*, Saint-Saëns la *Danza Macabra*, Dvořák *Il sabba delle streghe*, Weber la *Valle del lupo*, Mahler lo scherzo incompiuto della *sinfonia n. 10 (Der Teufel tanzt es mit mir, ossia «Il diavolo lo danza con me»)*, Stravinskij *L'uccello di fuoco*.

¹³ M. Cacciari, *En attendant Francis Bacon*, in «Il Pensiero», 1-2, 2010. p. 7.

¹⁴ Riprodotti in bianco e nero in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., rispettivamente alle pp. 146-147, 144-145, 136-137.

Ritratti

I ritratti di Bacon, in movimento come le figure cubiste di Picasso e Braque, il *Nudo che scende le scale* di Duchamp, gli atleti in pose sequenziali di Muybridge, la continuità vorticoso nello spazio delle forme futuriste di Boccioni e Balla, gli ossessionanti torsi maschili di Michelangelo, sono innestati nel vuoto di armature trasparenti. L'effetto visuale riconduce a una condizione fenomenologico-temporale-luministica di *sliding doors*, di porte rotanti aperte sull'imprevisto, sul dispiegarsi di una piega, di un'ombra, sul dilagare di una pozzanghera, al centro di campiture uniformi, tese in tondi, in piste monocrome, bicrome, tricrome, che, al tocco retinico, risultano percettivamente aptiche. Ricorrente soggetto dei ritratti baconiani è, tra i suoi amici, quel seducente Lucian Freud pittore, che già rappresenta nel 1954 la Gran Bretagna al Padiglione inglese della XXVII Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale di Venezia, accanto allo stesso Francis Bacon e a Ben Nicholson. Nel trittico *Three Studies of Lucian Freud*¹⁵, datato 1968-1969, si assiste a una sequenza di *matter of fact* (realtà di fatto), secondo il lessico deleziano, costituita da tre posizioni, indipendenti tra loro, del soggetto dal contorno mobile, seduto, a gambe accavallate, su una stessa sedia, in paglia di Vienna dell'epoca *Biedermeier*. Non c'è storia tra quelle figure all'interno di un cubo trasparente, teso a cuspide, dietro cui si intravedono due testate a pomelli di un letto. Si stagliano, infatti, senza un contorno che non sia il colore puro – *color field* – su una campitura ocra sabbiata, all'interno del tondo, in funzione di pavimento, e, giallo oro, alle spalle, in funzione di parete. L'insieme costituisce il piano bidimensionale di quella visione aptica che ha ascendenze nell'arte egizia e bizantina, come Deleuze non manca di ricordare. Nell'opera successiva, intitolata *Study for portrait of Lucian Freud (sideways)*¹⁶, 1971, la figura seduta, di tre quarti, mossa nel volto e nelle braccia, rientra nei tondi cerchiati della campitura, in un'immobile, tesa, bicromia ocra sabbiatarosa antico, in posizione rilassata, come in presenza di un amico, quale in effetti è Bacon per lui.

Se in Bacon la luce è tempo, nei suoi ampi, fermi, *all-over* lo spazio è sempre colore, l'affezione figurale è tatto. Non c'è paesaggio in Francis Bacon che non sia un buco nero, un punto grigio, un violento getto d'acqua, un turbine di nebbia. Non c'è ritratto in cui la volontà di somiglianza non si dissolva nelle sabbie di un deserto, non c'è carnale desiderio che,

¹⁵ Riprodotto a colori *ibid.*, pp. 14-15.

¹⁶ Riprodotto a colori *ibid.*, p. 10.

spasmodicamente, sulla tela, non dia corpo all'attesa su un letto, su più letti, davanti a un guardiano, o custode, che mai è spettatore, mai è spettacolo.

Postilla

Nel centenario dalla nascita a Berlino, nel 1922, dell'artista Lucian Freud, la figlia scultrice Jane McAdam Freud¹⁷ nelle pagine che seguono ricorda e racconta il rapporto con Bacon alla luce dei concetti deleuziani di *differenza e ripetizione*.

Nella primavera del 1990, mi trovavo a lavorare con mio padre Lucian, intenzionato ad apprendere da me come modellare la cera per fare scultura. In realtà a soli quindici anni, nel 1937, si era cimentato con un cavallo a tre zampe, in arenaria. Richiamandolo alla memoria, divertito, quel precoce tentativo scultorio lo intrigava sempre. Modellavamo la cera, posando rispettivamente l'uno per l'altro. Via via prendevano forma piccole sculture. Io ritraevo la sua testa e le sue spalle, lui ritraeva l'intera mia figura, nell'atto del modellare. Giusto per intenderci: eravamo entrambi vestiti dei nostri abiti da lavoro. Ne era nata una conversazione stentata, ma concreta, perlopiù avviata da me, che facevo domande a cui rispondeva energico e, in apparenza, interessato.

Ricordo, con una certa chiarezza, una mia domanda in particolare, sull'opera di Francis Bacon, la cui risposta sarebbe stata non solo coinvolgente, ma anche "rivelatoria". Gli avevo, infatti, chiesto cosa pensasse del lavoro di Bacon, ottenendo la risposta che in passato lo apprezzava, ma, in vecchiaia, la sua opera era invecchiata con lui. Si riferiva al 1990, quando Bacon aveva ottant'anni, mentre lui, Freud, sessantotto. Con questo, mio padre intendeva dire che, in vecchiaia, una persona estroversa è meno incline ad assecondare la sua natura, condizione che si riflette nel lavoro. Lui, Lucian, essendo un introverso, non avrebbe corso questo rischio. Fatico a immaginare come personaggi così diversi possano relazionarsi fra loro.

¹⁷ Jane McAdam Freud, figlia di Lucian Freud e di Katherine Margaret McAdam, pronipote di Sigmund Freud, è nata a Londra il 24 febbraio 1958 e morta il 9 agosto 2022. È stata un'artista dedita all'installazione multimediale di ascendenza concettuale, membro della Royal British Society of Sculptors. Pluripremiata e impegnata in mostre internazionali e convegni sulla psicoanalisi, ha avuto facoltà di esporre in residenza sia al Museo Freud di Londra, che in quello di Příbor, nella Repubblica Ceca, casa natale di Sigmund Freud, in cui per tre anni (1856-1859) era vissuta la famiglia Freud prima della partenza per Vienna.

Bacon era noto per le sue pungenti battute, per il piacere di godere la compagnia. Freud era persona estremamente riservata e non disposta a mettere pubblicamente a rischio la propria immagine. La riflessione, la calma, il prender tempo, erano connotazioni fortemente peculiari del temperamento di Freud, qualità non comuni, profondamente inerenti alla sua esperienza.

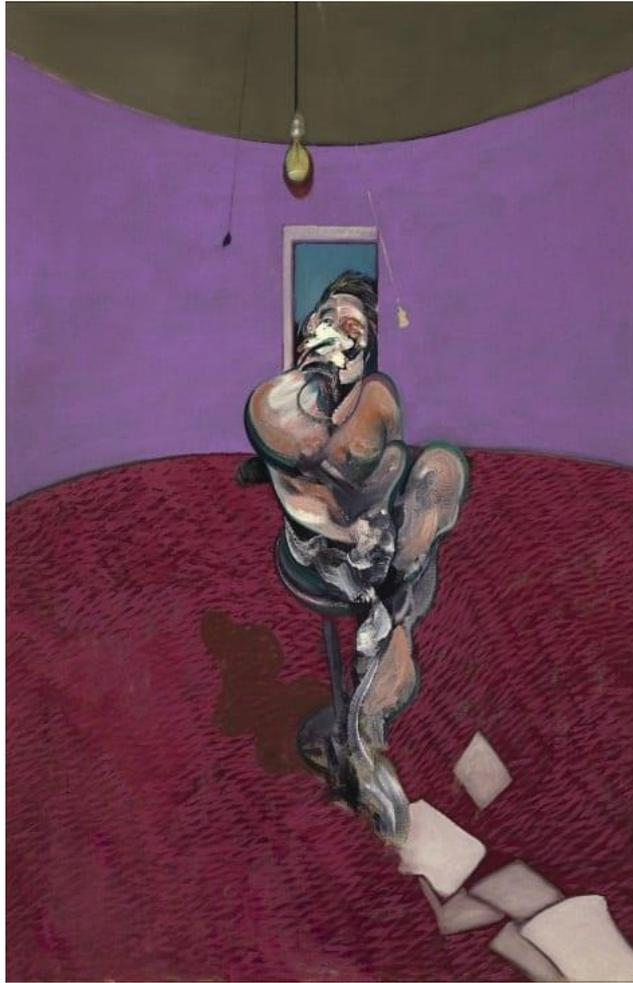
Interessante, per me, è la relazione amore/odio perdurante tra loro. Relazione che sembrava fomentare uno spirito di competizione teso, forse, a occupare un posto primario nel mondo dell'arte: per Freud era certamente così. Francis Bacon, l'anziano, in passato occupava quel posto. Freud, giovane, certamente lo ammirava, aspirando allo stesso rispetto goduto, nel contesto dell'arte, da Bacon. Due uomini caratterialmente ben diversi, in partenza, tra loro. Bacon era il prodigio e Lucian l'ammiratore, che voleva imparare dal primo. In effetti è Freud che impara da Bacon. È Freud che fa un passo indietro per ampliare la visuale sull'orizzonte della pittura. Lavora con pennelli più grandi, con tratti più sciolti, per visualizzare l'insieme del quadro. In precedenza Freud si concentrava sul dettaglio, tendeva a lavorare verso l'esterno, a partire da un particolare del volto. Prima di guardare a Bacon, Freud operava da una stazione fissa, come fisso era il modello, entrambi restavano, quasi immobili, al loro posto, situazione decisamente stressante.

Bacon e Freud hanno metodi di lavoro diversi. Lucian ha un solo modello, sempre presente in studio, anche quando lavora allo sfondo. A proposito di modelli, Bacon sembra aver posato per Freud, nello studio di quest'ultimo, restando così insieme, per un certo tempo, in uno stesso spazio. I dipinti di Freud richiedono non meno di un anno di lavoro. Bacon, da visionario qual è, lavora solo con le fotografie. C'è un dipinto intitolato *Two Figures*¹⁸, del 1953, che è un regalo di Bacon a Freud, e che resta sempre appeso davanti al letto di Lucian. Deve averlo contemplato a lungo. Come succede quando gli estremi si toccano, infine questi due artisti arrivano individualmente al traguardo. Ora sono decisamente famosi e le loro opere tenute nella massima considerazione¹⁹.

Tratto da: AA. VV.
Un seminario su Gilles Deleuze,
“Quaderni delle Officine”,
vol. CXIX, sett. 2022.

¹⁸ Riprodotto in bianco e nero in *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 130.

¹⁹ Il testo di Jane McAdam Freud, inviatomi per lettera, era introdotto dalla seguente premessa: «Per Viana Conti, critico d'arte contemporanea con cui, da tempo, intrattengo un rapporto di scambio sul terreno dell'arte, intervengo, relativamente al suo testo sull'opera di Francis Bacon, nella mediazione critica di Gilles Deleuze, tracciando un peculiare ricordo del mio particolarissimo padre Lucian Freud».



(Francis Bacon)

Traversata di lemmi derridiani

Bellezza, Fantasmi

È una prodigiosa storia di spettri quella delle arti in Derrida. Storia perturbata, anacronistica, disallineata o, come la definirebbe lo stesso filosofo, *out of joint*. Storia in cui, tra finzione e realtà, la soglia è indecidibile, il confine è interrogato, spostato sul bordo di una zona cieca. Ogni coppia oppositiva, ogni logica binaria si scardina definitivamente nella logica derridiana dello spostamento senza approdo. È da un eccesso, uno sbilanciamento, che scaturisce il non visto, l'inaudito, e quindi la forma feconda e fecondante del pensiero decostruttivo. Nell'intento di formulare un giudizio sul bello così come viene concepito dall'estetica occidentale, Derrida adotta una posizione critica verso le teorizzazioni kantiana, hegeliana e heideggeriana. Dal suo punto di vista, la bellezza diviene l'epifania di uno iato, di un'interruzione, di una condizione invisibile della visibilità. È così che comincia a delinarsi quel «lavoro del lutto» che intende considerare la bellezza come sospensione della vita che si dà a vedere.

Ciò vale per tutte le arti. Il cinema, ad esempio, è spettro dell'intimità collettiva. Nell'oscurità ipnotica della sala di proiezione, l'inconscio opera sullo spettatore, comodamente sprofondato nella sua poltrona, coinvolgendolo nell'esperienza di un paradossale «perturbante familiare», che lo inquieta e rassicura al tempo stesso. Derrida confida di ritrovarsi felicemente solo, quand'è al cinema. Il teatro, invece, viene da lui considerato quale evento che si rinnova come unico ad ogni replica. Ma, come mostra la *pièce* messa in scena nel 1997 da Jean-Pierre Vincent e intitolata *Karl Marx Théâtre inédit*, quando si ricorre allo slogan *Marx è morto*, ad essere in causa è un sintomo del lavoro del lutto, poiché si è in presenza di un cadavere che non cessa di parlare¹. Il teatro, mettendo in opera la visibilità dell'invisibile della voce, dei *pathemata*, è scenario irriducibile dei *phantasmata*. Ma ogni sistema riproduttivo fa dell'immagine, del gesto, del suono, del segno, dell'evento, un fantasma. Come aveva anticipato Benjamin, la riproducibilità tecnica (arte, fotografia, cinema) implica una virtualizzazione, un artificio che agisce spettralmente². Inafferrabile dall'ontologia così come dalla dialettica

¹ Cfr. J. Derrida - Marc Guillaume - Jean-Pierre Vincent, *Marx en jeu*, Paris, Descartes & Cie, 1997 (tr. it. parziale *Marx è qualcuno*, in J. Derrida, *Pensare al non vedere. Scritti sulle arti del visibile 1979-2004*, Milano, Jaca Book, 2016, pp. 357-370).

² W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-36), edizione integrale comprensiva delle cinque stesure, tr. it. Milano, Feltrinelli, 2022.

hegeliana, la seducente *theoria* di fantasmi sospesi fra vita e morte si sottrae a ogni individuazione.

Archivio

Quello costituito dalle opere di Derrida è un *corpus* destinato alla pratica di un magnifico lutto, inteso come eredità. In un'era informatico-massmediatica come l'attuale, è sintomatico che un pensatore come lui scriva un libro come *Mal d'archivio*³, in cui, mentre riflette sul delirio documentale di un mondo globalizzato, che con l'intento (comunque sospetto) di archiviare un'iperbolica massa di dati, esercita il potere di confiscare il passato, detenere il presente e pre-occupare l'avvenire. In assonanza, Maurice Blanchot aveva già scritto, decenni prima, un articolo dal titolo *Le mal du musée*⁴. Il «mal d'archivio» s'inaugura a partire da una possibile distruzione della memoria. Infatti, se non vi è archivio senza tracce, non ogni traccia è destinata all'archivio. E così come non vi è archivio senza gerarchizzazione, non vi è archivio che possa scongiurare la propria distruzione. L'archiviazione selettiva, dunque, è un'opportunità e al tempo stesso una minaccia.

Differenza, Identità

Derrida non smette mai di assediare le configurazioni binarie del pensiero metafisico, come natura/cultura, presenza/assenza, pensiero/scrittura, trascendenza/empiria, ecc., per disarticularle innestandole nelle condizioni di possibilità di una dinamica differenziale. Non si tratta semplicemente di eliminare le opposizioni, quanto piuttosto di rovesciarne la gerarchia interna e di mettere in dubbio la successione tra il prima e il dopo, tra l'anticipo e il ritardo temporale. «Quando dico *tratto* o *spaziatura*, non designo soltanto qualcosa di visibile o dello spazio, ma un'altra esperienza della differenza»⁵. La questione della spaziatura investe il divenire dello spazio nel tempo, il divenire del tempo nello spazio. La *différance* (il termine francese, modificato nella scrittura, non cambia nella pronuncia), intesa come

³ J. Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana* (1995), tr. it. Napoli, Filema, 1996.

⁴ M. Blanchot, *Il mal di museo* (1957), in *L'amicizia*, tr. it. Genova-Milano, Marietti, 2010, pp. 65-74.

⁵ J. Derrida, *Pensare al non vedere* (conferenza del 2002, edita nel 2005), nel volume dallo stesso titolo, cit., p. 97.

condizione dell'identità, è irriducibile, da sempre, all'architettura del pensiero occidentale.

Voce, Traccia

Derrida critica l'idea di presenza che è propria della metafisica, decostruisce la nozione di tempo, rifiuta l'idea della scrittura come semplice rappresentazione dell'oralità. Parlato o scritto, per il filosofo francese il linguaggio è sempre una forma di «scrittura», che eccede però il linguaggio verbale, dissemina e dissimula la traccia, iterandola in una temporalità non lineare né finalistica. Il significato di un segno linguistico, dipendendo dal rapporto con altri segni in una catena di rimandi infiniti, è sempre in qualche misura indecidibile. Viene contestata in tal modo la concezione fonocentrica tipica della filosofia occidentale, quella che vede nella voce il senso autentico del linguaggio. L'atto decostruttivo è quel non-senso che si inaugura al di fuori di una logica binaria delle opposizioni e che, quindi, non si dà come vero né come falso. Slittando tra presenza e assenza, la traccia è la condizione di possibilità di un'archi-scrittura. Esperienza di un gesto che si è assentato, la traccia è prossima a chi guarda, è visibile ma rimanda ad altro.

Accecamento, Visione

In certo modo, tutto nell'arte è scrittura. Nella concatenazione di segni di un'opera grafica, pittorica, scultoria, è sempre possibile cogliere un tratto, o una traccia, che si sottraggono alla pulsione rappresentativa. Conferire indecidibilità al segno consente il dischiudersi di quel senso inesplorato che si inaugura nell'intervallo tra le opposizioni binarie tipiche del pensiero occidentale. In quel «tra» che disarticola i contrari, si delinea appunto la figura della *différance*. Essa dà luogo a un'opera che, fondata su un pensiero della cecità e della visione intuitiva, ha già in sé i propri meccanismi auto-decostruttivi⁶. Tra i più accaniti teorici dell'idea di un testo letterario inteso come specchio che riflette se stesso figura Paul de Man, esponente di quella statunitense «Scuola di Yale» che accoglie le teorie decostruzioniste di Derrida. In quest'ottica, spetta al destinatario scoprire, nella logica dell'immagine, quell'invisibile che causa l'interruzione, l'ellissi, l'anacoluto.

⁶ Cfr. Paul de Man, *Cecità e visione. Linguaggio letterario e critica contemporanea* (1971), tr. it. Napoli, Liguori, 1975.

Nel caso della pittura, ciò conduce a quel saper vedere attraverso le lacrime di cui parla Derrida, condizione in cui, per l'appunto, l'accecamiento non esclude la visione⁷. Nell'oscurità, la luce acceca, fa lacrimare, vela lo sguardo. È questo un processo che può instaurarsi anche nel caso dell'istantanea fotografica, dei fotogrammi del cinema o del video.

Disegno, Veggenza

Secondo Derrida, il gesto del disegnatore, più che con la vista, ha a che fare con la chiaroveggenza, è agito dunque da una forza cieca: «Si disegnano, dunque, due pensieri del disegno e, correlativamente, due “accecamientos”. [...] Li soprannomino il *trascendentale* e il *sacrificale*. Il primo [...] non sarebbe mai tematico. Non potrebbe porsi o assumersi come l'*oggetto* rappresentabile di un disegno. [...] Il secondo, ossia l'evento sacrificale, ciò che accade agli occhi, il racconto, lo spettacolo o la rappresentazione dei ciechi, diciamo che rifletterebbe questa impossibilità. Rappresenterebbe questo irrepresentabile»⁸. I grandi pittori e disegnatori danno a vedere una visibilità irriducibile al visibile. Il campo del visibile si organizza tra lo specchio di Narciso e il *blind spot*, il punto cieco, l'angolo morto. La questione dell'autoritratto deriva dall'esperienza di guardare allo specchio lo sguardo che si guarda. È infatti un'attitudine tipica del disegnatore quella di cercare di sorprendersi mentre disegna. Successivamente, egli assegna allo spettatore il ruolo dello specchio. «Vedere degli occhi vedenti è tanto pericoloso quanto vedere il sole. [...] Si sa che è ciò che conta, essere guardati, ma fa paura – persino essere guardati da se stessi»⁹. Disegnare è ricorrere alla mano per veder venire ciò che viene, che avviene, come tratto, traccia in cui la mano si sorprende nel contatto cieco con la carta, trasformando l'artista in veggente, o forse in visionario. Se l'evento disegnativo produce lacrime, allora si dà a vedere a chi opera, a chi guarda, l'istante rivelatore della verità. «Davanti a un quadro, non si guarda, si è guardati, anche se questo quadro non è un ritratto o un volto, anche se è la montagna Sainte-Victoire»¹⁰.

⁷ Cfr. J. Derrida, *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine* (1990), tr. it. Milano, Abscondita, 2003.

⁸ Ivi, pp. 58-59.

⁹ Ivi, p. 93.

¹⁰ *Ibidem*.

Ritratti

Per Benjamin, il ritratto aveva una funzione di frontiera tra l'arte culturale, dotata di aura, e l'arte riproducibile, immessa nel sistema del mercato di massa¹¹. Il pittore Valerio Adami ha eseguito, nel 1973, un ritratto di quel grande pensatore tedesco di origine ebraica. È un'opera-montaggio di suddivisioni, di cesure para-geometriche, nella quale la figura del soldato armato allude forse alle guardie di confine che presidiavano la frontiera franco-spagnola. Benjamin, nella sua fuga dai nazisti, a Port Bou era stato bloccato proprio da quelle guardie, e nel timore di essere consegnato alla Gestapo, aveva scelto di suicidarsi¹².



V. Adami, *Ritratto di Walter Benjamin*, 1973

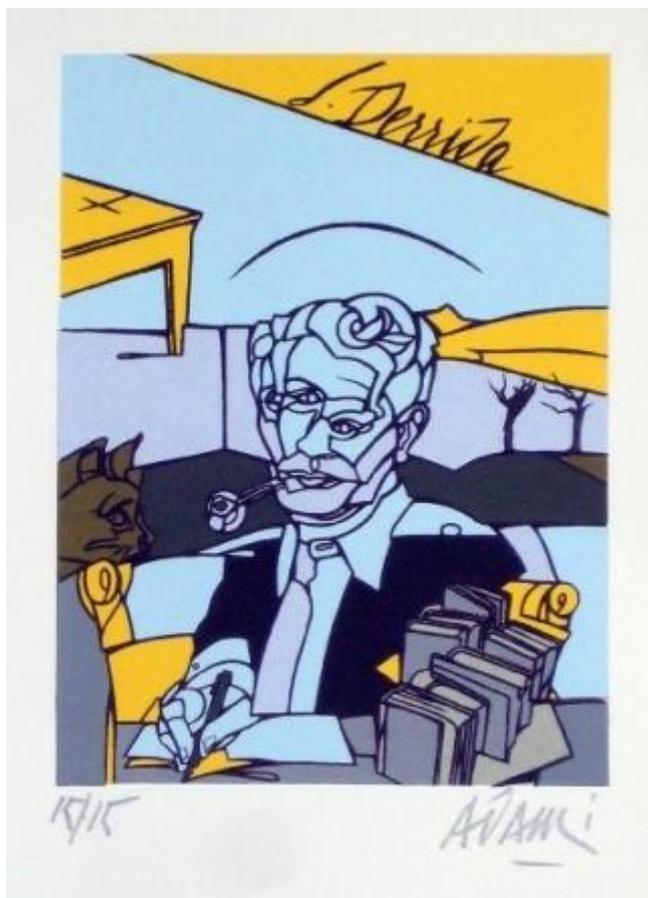
In un saggio dedicato all'arte di Adami, Derrida commenta il disegno preparatorio per tale quadro, osservando fra l'altro quanto segue: «La figura di Benjamin ritraccia la stessa ambiguità che denuncia. Egli fa l'illustrazione di se stesso. [...] Mal tollerato nel suo paese e dal suo ambiente, quasi ignorato in terra d'esilio – dalla Francia allora così come adesso – dove ha trascorso parte della sua vita e si è dato la morte. Uomo critico, in posizione critica, ai limiti, uomo di frontiera. [...] *Ritratto di Walter Benjamin* ha lo stesso carattere didascalico del nome “Benjamin”. Posto quasi nel centro e sopra la fronte del soggetto, il nome si trova anche sull'orlo inferiore di una cornice. Titolo di un (quadro) assente, di uno scomparso»¹³.

¹¹ Cfr. W. Benjamin, *op. cit.*

¹² Adami, nato nel 1935, è un artista italiano di respiro internazionale, interessato fra l'altro a formalizzare mnemonicamente, in pittura, figure iconiche della modernità come Freud, Joyce e, appunto, Benjamin. Dalla sua amicizia con Derrida sono nate collaborazioni e frequentazioni intense.

¹³ J. Derrida, + R (*al di sopra del mercato*) (1975), in *La verità in pittura*, tr. it. Napoli-Salerno, Orthotes, 2020, pp. 284-285.

Nella pittura di Adami, si notano i contorni neri di fondi e figurazioni, mentre le campiture cromatiche sono ferme, allagate, sature, piatte. Quando l'artista esegue, a memoria, il ritratto dell'amico Derrida (nell'anno stesso della sua morte, il 2004), sceglie di raffigurarlo nell'atto di scrivere, con la pipa in bocca, mentre viene osservato da un gatto.



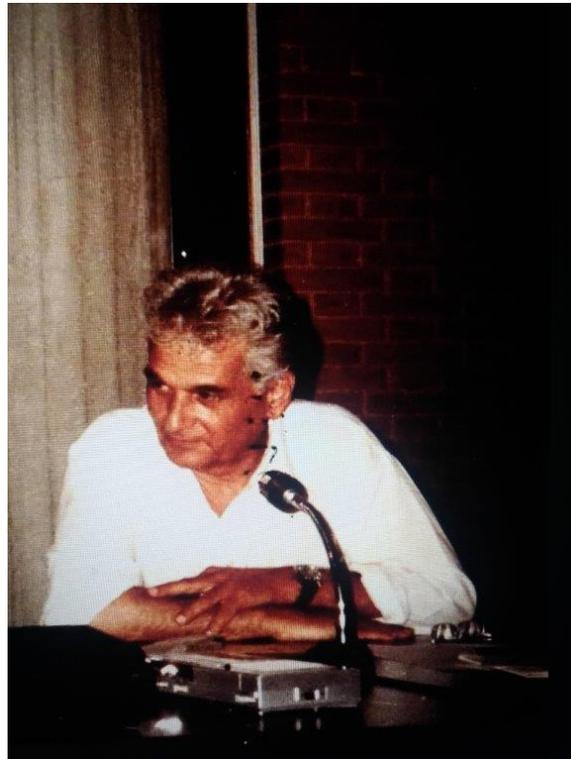
V. Adami, *Jacques Derrida*, «portrait allégorique», 2004

Qualche anno prima, nel corso di un dialogo pubblico che si era svolto fra loro, Derrida aveva dichiarato, rivolgendosi ad Adami: «La mano stessa non è solamente l'organo delle manovre [...], ma anche un tema importante dei tuoi disegni»¹⁴. In una diversa accezione del vocabolo, la «mano» è quel che rende riconoscibile l'opera di un singolo artista, in quanto costituisce il suo specifico contrassegno stilistico. Infatti Derrida ha scritto: «Sarò stato attratto, o meglio sedotto, dalla parola *ductus*, dalla necessità del suo senso, certo, poiché *ductus* significa quel tratto idiomático del disegnatore che firma totalmente solo, ancor prima di sottoscriverlo con il proprio nome. Il *ductus* costituisce una firma o ha valore di firma, si dice»¹⁵. Altri elementi che

¹⁴ *Estasi, crisi. Colloquio con Valerio Adami e Roger Lesgards* (2000), in *Pensare al non vedere*, cit., p. 224.

¹⁵ *Cartigli* (1978), in *La verità in pittura*, cit., p. 201.

caratterizzano l'opera di Adami sono le strutture a chiasmo, i rovesciamenti recto-verso, l'interruzione delle parole scritte sul dipinto, le forzature della cornice. Le opere di Adami sono dunque quadri che performano se stessi, scene che mostrano la propria esponibilità.



Derrida al Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'Università di Urbino, 1986
(Fotografia di Viana Conti)

Soggettile

Il vocabolo *subjectile* (soggettile), desueto sia in francese che in italiano, sta ad indicare il supporto dell'opera grafica o pittorica. Il poeta, saggista, drammaturgo e artista visivo Antonin Artaud lo utilizza in alcuni suoi scritti, e di fatto, quando realizza dei disegni, si concede a volte la libertà di maltrattare la carta su cui lavora, spiegazzandola, strappandola, bucandola e persino dandole fuoco. Avverte dunque il bisogno di esasperare il supporto, di «forsennarlo», pur sapendo bene che esso costituisce un elemento necessario per l'aver luogo dell'opera. Derrida scrive: «Il soggettile cos'è? Qualsiasi cosa, tutto e qualsiasi cosa? Il padre, la madre, il figlio, e io? Per fare buon peso, perché possiamo dire la soggettile, è anche mia figlia, la materia e lo Spirito Santo, la materia e la forma delle forme, il supporto e la superficie, la

rappresentazione e l'irrappresentabile, una figura dell'infigurabile, l'impatto del proiettile, il suo bersaglio e la sua destinazione, l'oggetto, il soggetto, il progetto, il soggiacente di tutti questi getti, il letto del succube e dell'incubo [...], ciò che porta tutto in gestazione, che gestisce tutto e partorisce tutto, capace di tutto»¹⁶. Derrida si riferisce al soggettile come a un movimento che diventa supporto dell'opera fondendosi con essa, come l'arte al di là dell'arte, come il barcollare di una forza che spezza il linguaggio e distrugge la rappresentazione. Forma di ogni informe, sottratto alla dinamica oppositiva, il soggettivo è tutto e nulla, al pari della *Chōra* platonica¹⁷.

Ma come è pensabile l'inseparabilità dei supporti dall'opera in tempi di mutazione tecnologica? Nelle arti, sia belle che discorsive, come pure nella musica, i supporti non cessano di virtualizzarsi, esasperando la condizione della coppia supporto/superficie, investita progressivamente da pulsioni libidinali. A complicare la situazione, c'è la firma, che talvolta compare inscritta sul supporto e dalla quale scaturisce un crescente affetto feticistico per il collezionista. Derrida parla, a tal proposito, dell'insorgere di una drammaturgia dell'originarietà dell'opera, che le consentirebbe un'emancipazione (dall'autore e dallo spettatore) tale da consentirle di sopravvivere alla morte. Sull'altare dell'opera d'arte unica si consuma quel cerimoniale che la sacralizza, conferendole insieme aura e valore culturale. Nel tempio del museo, investito di immunità sacrale, vengono conservate opere uniche, ma nell'annesso *bookshop* si fa mercato di riproduzioni, poster, cartoline, gadget. Tuttavia, la crescente trascrizione digitale dell'opera d'arte innescherà forse l'arresto della sua moltiplicazione e diffusione di massa, promuovendo la sua fruizione direttamente da musei, pinacoteche, fondazioni, tutti santuari deputati istituzionalmente a custodirla.

Immagine, Morte

Riferendosi a Freud e Heidegger fra gli altri, Derrida riflette sullo statuto dell'immagine e sullo stretto rapporto che esiste fra quest'ultima e la morte. In un saggio dedicato all'amico Louis Marin, sostiene infatti che non c'è «una *tipologia delle immagini* tra le quali individuarne alcune che rappresentano il morto o la morte. È a partire dalla morte [...] che

¹⁶ J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile* (1986), tr. it. Milano, Abscondita, 2005, p. 88.

¹⁷ Cfr. J. Derrida, *Chōra*, tr. it. Milano, Jaca Book, 2019.

un'immagine dà a vedere»¹⁸. In uno dei suoi libri, Marin cita un passo di Leon Battista Alberti nel quale si sostiene che la forza divina della pittura le permette di rendere presenti gli assenti, e di mostrare ai vivi i morti anche dopo secoli. Derrida commenta: «Ecco la morte, dunque, là dove l'immagine annulla la sua presenza rappresentativa, là dove, più precisamente, l'intensità non ri-produttiva del "ri-" della rappresentazione acquista in potere ciò che il presente di quanto essa rappresenta perde in presenza. E questo punto [...] è evidentemente il punto non tanto della morte stessa, ma del lutto»¹⁹. In effetti il pensiero della morte, associato all'immagine, ricorre sovente in lemmi derridiani come «traccia», «scrittura», «archivio», «cenere», «spettro», «eredità».

Alla domanda *Pour qui vous prenez-vous?* (ossia «per chi si prende?» o «chi si crede di essere?»), Derrida risponde: «Sono preso prima di prendermi»²⁰. E più oltre chiarisce: «Mi sono piuttosto esposto e lasciato *prendre*, una volta di più: *da un altro per un altro*. Mi sono lasciato fare [*prendre*] una fotografia (istantanea o fototessera) [...]. Tuttavia firmo sinceramente ciò che avete appena letto. Non come il sintomo di una "verità", la mia, quanto piuttosto come una preghiera, quella di cui Aristotele diceva così giustamente che non è "né vera né falsa"»²¹. E, sentendosi ormai prossimo alla morte, aggiunge: «Per il tempo che mi resta, accumulo per economia, come sempre, le contraddizioni, le più autocritiche e le più megalomaniache. [...] In queste stesse contraddizioni trovo [...] il mio "rimbalzo", o la mia fuga, il mio "appello" prima del salto – lo suppongo, almeno – e la forza di continuare, di eludere tutti gli specchi che mi si tendono. Di tenere in vita la mia infanzia e il mio desiderio. Con la sensazione – a un tempo disillusa e folle di speranza – di non avere ancora cominciato»²². Il filosofo Jacques Derrida inaugura una modalità del pensiero che ricorre a un alfabeto senza alfa né omega.

Tratto da: AA. VV.
Un seminario su Georges Bataille,
"La Biblioteca di RebStein",
vol. LXXXVII, sett. 2023.

¹⁸ J. Derrida, *A forza di lutto* (1993), in *Ogni volta unica, la fine del mondo*, tr. it. Milano, Jaca Book, 2005, p. 165.

¹⁹ Ivi, pp. 165-166.

²⁰ *Le survivant, le sursis, le sursaut* (2004), in *Pensare al non vedere*, cit., p. 373.

²¹ Ivi, p. 376. Cfr. Aristotele, *Dell'interpretazione*, tr. it. Milano, Rizzoli, 1992; 2020, p. 85: «La preghiera è sì un discorso, ma non è né vera né falsa».

²² *Le survivant, le sursis, le sursaut*, cit., p. 376.



(Valerio Adami)



(La Biblioteca di RebStein, Vol. LXXXVIII)