

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO
DOTTORATO DI RICERCA IN TEORIA E ANALISI DEL
TESTO
XXVI Ciclo
Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03

INSISTENZE DI DESIDERI

Sopravvivere all'indicibile tra etica ed estetica

Daniela Barcella

SUPERVISORI

Prof.ssa Franca Franchi
Prof. Elio Grazioli

ANNO ACCADEMICO 2013/2014

Indice

Parte prima RESTI E DESIDERI

1. SUL DESIDERIO E I SUOI PARADOSSI

1.1	Imeros enargés	7
1.2	Al di là del principio dell'io	12
1.3	Sujet asujet	16
1.4	Àgalma con palea	21
1.5	L'altro del desiderio	26

2. IMMAGINI CHE NON CEDONO

2.1	Perché fare agire l'inconscio	30
2.2	Il <i>narcinismo</i> del capitalista	32
2.3	Sul ruolo dell'immagine	36
2.4	I desiderio dell'altrove	39

3 LUCCIOLE DEL DESIDERIO

3.1	Pietra di scarto	44
3.2	Scomparse?	48
3.3	(R)esistenze all'accecamento	54
3.4	Comunità di popolo	59

Parte seconda SOPRAVVIVENZE

4. ATLAS E LE SUE FORME

4.1	Organi del desiderio	67
4.2	Sapere in sofferenza	73
4.3	Capricci e disastri	82
4.4	Euristica dell'immaginazione	90

5. RIMONTARE I FRAMMENTI

5.1	Quel residuo che insiste	94
5.2	Campo operativo di <i>é-motions</i>	99
5.3	Anatomiche mostruosità	103
5.4	Nella carne del desiderio frammentato	112

Parte terza MEMORIE

6. NELL'OCCHIO DELLA STORIA

6.1	La temporalità del funambolo	121
6.2	Memoria visuale del disastro	125
6.3	Rimontaggi del trauma	131
6.4	Restituire l'altro. Sulla necessità del silenzio	135

Bibliografia	141
---------------------	------------

PARTE PRIMA

RESTI E DESIDERI

1. SUL DESIDERIO E I SUOI PARADOSSI

Un libero impulso del cuore,
creatura, t'uccide.

Sofocle, *Antigone*.

1.1 IMEROS ENARGÉS

Quella di desiderio non è una nozione semplice né inquadrabile all'interno di una definizione esaustiva. Essa si presta a molteplici declinazioni che corrispondono ad altrettanti concetti operativi dalla cui applicazione, nell'ambito della letteratura e delle arti visive, nascono letture diverse ed egualmente proficue. Di questo siamo consapevoli grazie in particolare al sapere che più di altri ha fatto del desiderio la sua “parola chiave, la parola elettiva”: il sapere psicoanalitico. Di fatto, per la psicoanalisi l'esperienza del desiderio è decisiva tanto sul piano clinico per il soggetto, quanto sul piano poetico per il fare creativo, fermi restando i numerosi significati che la parola racchiude in sé e il suo carattere a tratti paradossale. Come ci ha insegnato Freud e dopo di lui Lacan, il desiderio non è semplice bisogno, ma una forza inconscia che ci trascende: ciò che di più intimo è in noi, la nostra verità più profonda di cui però non siamo padroni e che non possiamo controllare. È l'enigma che ci orienta oltre ogni nostro volere; verità senza volontà. Per questo l'esperienza del desiderio è destabilizzante e tutt'altro che pacificante per il soggetto messo di fronte al nocciolo duro inalienabile ed assolutamente singolare che lo abita; e sempre per questo parlare di desiderio significa parlare di etica in tutte le sue estensioni, dall'etica della psicoanalisi, all'etica del soggetto, all'etica – come vedremo – delle immagini.

Da questo punto di vista, la psicoanalisi ricorre frequentemente, più che al mito, alla tragedia – da quella greca all'Amleto di Shakespeare – come depositaria di un sapere sul desiderio e sull'etica ancora attuale. Etica, tragedia e desiderio, pertanto, sono nozioni che rinviano l'una all'altra in una triade di conoscenze interconnesse. La tragedia è alla radice dell'esperienza psicoanalitica ovvero dell'etica nella sua relazione profonda con la forza desiderante che condiziona inconsciamente il nostro comportamento. Del legame

tra tragedia ed etica erano ben consapevoli i greci stessi, come testimonia lo scopo ultimo della composizione tragica, quello della catarsi, cioè della “purgazione dei παθήματα, delle passioni, del timore e della pietà”.¹

Qual è quindi il posto e il ruolo del desiderio in tutto questo? In che modo esso si articola alla tragedia e all'etica? Diverse potrebbero essere gli esempi di tragedie e contenuti mitici atti a rispondere a tali domande, su tutti ve ne è uno particolarmente decisivo: l'Antigone di Sofocle. Antigone è la fanciulla o, meglio, la *bimba* che lotta con ostinazione contro le leggi del tiranno di Tebe Creonte per dare sepoltura al fratello Polinice che si era mosso contro la città con un esercito. Antigone sa di rischiare la vita eppure è intenzionata a portare a termine il suo proposito. Essa assume dunque il suo desiderio fino alla fine, fino all'estremo che la porta a sfidare le leggi e ad essere condannata. La tragedia stessa consiste in questa contrapposizione lacerante tra le leggi universali dello stato e la legge individuale del cuore che Antigone vuole sostenere, sola in questa sua battaglia. Se Creonte incarna il bene della città basato sulla legge dello stato che vorrebbe cancellare Polinice dalla memoria ovvero dal simbolico e dal linguaggio, la fanciulla incarna il desiderio individuale che intende riconoscere al fratello un posto nella memoria. Il polo dell'etica dei beni fondata sulla moderazione, sul rispetto delle leggi come sommo bene della città si oppone al polo dell'etica del desiderio assolutamente singolare e inflessibile che espone al rischio della solitudine e dell'eccesso. In altri termini, Antigone vuole far rivivere il fratello nel linguaggio ponendosi “sul limite del linguaggio stesso, sul taglio, sul nulla, sul quale il linguaggio sta in bilico”.² L'eroina è a sua volta esclusa dall'ordine sociale, ma sa che questo è il prezzo da pagare per realizzare il suo desiderio. Di certo Antigone incarna il lato più oscuro del desiderio, il lato eccessivo e mortifero; il suo è stato per ciò definito da Lacan “un desiderio puro”, il desiderio di morte: “Ma Antigone porta fino al limite il compimento di ciò che si può chiamare il desiderio puro, il puro e semplice desiderio di

1 J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1994, p. 314. Si tratta dello scopo che Lacan fa corrispondere al meccanismo dell'abreazione, definita come “la scarica di un'emozione rimasta in sospeso”. Ivi, p. 310.

2 Bruno Moroncini, Rosanna Petrillo, *L'etica del desiderio. Un commento del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Cronopio, Napoli 2007, p. 221. Il valore unico dell'essere di Polinice, come di ogni essere, è essenzialmente di linguaggio: “Fuori dal linguaggio non si potrebbe nemmeno concepirlo, e l'essere di chi ha vissuto non potrebbe distaccarsi così da tutto ciò che egli, in bene e in male, come destino, come conseguenze per gli altri, ha veicolato con sé”. Lacan, cit., p. 352.

morte come tale. Questo desiderio lei lo incarna”.³ Si tratta di un desiderio radicale e distruttivo. Non è ovviamente la tensione necrofila ad essere esaltata dalla psicoanalisi, quanto l'ostinazione con cui Antigone assume il suo desiderio e lo porta a compimento. Questo desiderio è reso visibile, si manifesta nel corpo di Antigone divenuto immagine al sommo della bellezza. Al culmine della tragedia, durante il lamento che precede il supplizio il fulgore della fanciulla risplende di luce violenta e accecante; sul limitare tra la vita e la morte si mostra il bagliore della bellezza, il fascino della tensione tra il piacere e al di là del piacere. Questo fascino misterioso e inarticolabile è detenuto dall'immagine di Antigone stessa che ci attrae e ci respinge, ci trattiene e ci lascia al tempo stesso interdetti. Qui si palesa il desiderio attraverso la bellezza dell'immagine del corpo che sta per oltrepassare il confine. È il coro stesso ad enunciarlo prima della morte di Antigone chiamandolo *imeros enargés*, “luminoso desiderio” in un canto di struggente commozione:

Eros in battaglia invincibile,
Eros, tu che sulle bestie ti lanci
e vigili sulle tenere guance
della vergine,
tu che valichi il mare
e penetri fra rustici tuguri:
non dio immortale,
non essere umano,
creatura d'un giorno,
fuggire ti può.
E delira chi ti possiede.

Tu anche il cuore dei giusti
a ingiustizia, a rovina
travii;
tu anche questa discordia
fra consanguinei hai acceso.
Nato dagli occhi
della vergine leggiadra,
luminoso trionfa il desiderio,
potere assiso
fra le grandi leggi del mondo.
Irresistibilmente ci ammalia
la dea Afrodite.⁴

3 Ivi, p. 356.

4 Sofocle, *Antigone*, trad. it. a cura di Franco Ferrari, Bur, Milano 2000, pp. 115-117.

È l'apice della tragedia. Antigone sta per morire e proprio a questo punto entra in scena anche Eros, immagine della lucente forza desiderante. Il desiderio è luminoso perché in quel momento si manifesta più fulgido che mai e il coro lo rende con quelle che sono “le sue più belle creature istintive”, le immagini, magicamente emerse ed avulse dal dramma.⁵ Anche il coro è affascinato dalla bellezza di Antigone *a-fine-corsa*, dall'effetto del bello sul desiderio e del desiderio sul bello: là dove si attua il desiderio, si produce l'esperienza del bello. Il bello mostra il desiderio, lo rende visibile, lo rivela, “rispetto dunque al bene, il bello non ci inganna sul desiderio. Il bello ci risveglia e adatta il nostro campo visuale al desiderio”.⁶ E il coro, com'è noto, è la gente comune, siamo noi commossi di fronte all'immagine ultima della fanciulla. Quest'immagine ha la potenza di scuoterci, ha la potenza, diremmo con linguaggio benjaminiano, di risvegliarci perché è un'immagine della soglia tra vita e morte, della dialettica tensiva tra Eros e Thanatos. Il bello è per la psicoanalisi lacaniana il velo sul Reale delle pulsioni e del godimento e, pertanto, ciò che ci fa avvertire quest'ultimo difendendoci dal suo gorgo incandescente. Nel caso di Antigone, però, il velo si strappa e il limite è irreparabilmente oltrepassato: il desiderio puro di Antigone sconfinava nel godimento mortifero. L'eroina, pur consapevole delle conseguenze, è inflessibile nel portare a compimento questo sconfinamento e in questo è assolutamente sola, poiché in lei, come a suo tempo ha evidenziato Hegel, la legge singolare del cuore non trova mediazione con la legge universale della città. Qui si pone tuttavia una domanda fondamentale sulla quale è necessario riflettere per evitare ogni fraintendimento: la versione etica del desiderio sostenuta dalla psicoanalisi si identifica veramente con il modello di Antigone? Lacan ha riassunto la massima fondamentale dell'etica della psicoanalisi con una formula concisa: non cedere sul proprio desiderio. Detto altrimenti, l'unica colpa che un soggetto possa rimproverarsi è quella di non agire in modo conforme al proprio desiderio, di cedere su di esso. L'etica proposta dalla psicoanalisi è un'etica del desiderio. Quest'ultima si oppone all'etica dei beni come etica della moderazione che spingerebbe il soggetto ad abbandonare il suo desiderio attraverso la compensazione degli oggetti e dei beni materiali. Il desiderio non è rivolto al campo oggettuale, ma al campo dell'Altro, nel senso, per Lacan, della necessità di essere riconosciuti simbolicamente

5 Giuseppina Lombardo Radice (a cura di), *Antigone* di Sofocle, Einaudi, Torino 1966, p. xi.

6 B. Moroncini, R. Petrillo, *cit.*, p.205.

desideranti dall'Altro, ma anche nel senso di desiderio d'Altro “desiderio che sospinge al di là di ogni possibile soddisfazione, compresa quella simbolica del riconoscimento [...] è desiderio non di 'questo', di ciò che ho, di ciò che è presente, ma sempre di 'altra cosa', di una Cosa che non può mai essere presente”.⁷ Per questo il desiderio non è identificabile con l'ideale del Bene-Piacere finalizzato al raggiungimento di uno scopo: esso è spinta costante verso altro che destabilizza e inquieta. L'esperienza psicoanalitica invita ad accedere alla rivelazione di questa spinta, ad assumerla eticamente. Antigone è allora il modello di questa assunzione etica? La risposta non può che essere negativa perché il desiderio puro di Antigone la porta alla distruzione, all'incontro con il suo destino tragico. Al contrario, come precisa Recalcati, “l'esperienza dell'analisi educa effettivamente all'assunzione etica del proprio desiderio ma, al tempo stesso, educa all'impossibilità che il desiderio porta con sé”.⁸ L'esperienza del desiderio, cioè, non è misura del possibile, ma ordine incommensurabile e infinito. Essa è movimento senza sosta che, nella sua inappagabilità, non mortifica ma anzi anima la vita. L'oggetto del desiderio è da sempre sottratto, mancante e per questo è primariamente causa – oltre che oggetto – del desiderio stesso. Si diventa desideranti a partire da una sottrazione e, come dice l'etimo di *desiderium*, si attende sotto le stelle in un atteggiamento di attesa e di disorientamento e lontananza.

Così ogni processo di idealizzazione, volto ad inquadrare il desiderio in una cornice stabilizzante è fittizio. Il desiderio non è platonicamente indirizzato verso un oggetto ideale, né è, secondo una lettura hegeliana, semplice domanda di riconoscimento rivolta all'ordine sociale. Il desiderio è ricerca che vivifica la vita, che richiede disorientamento e smarrimento. Questo, dunque, può insegnarci la tragedia di Antigone: assumere eticamente il proprio desiderio significa esporsi al rischio della perdita e della solitudine assoluta, poiché la soggettivazione non garantisce la protezione dell'Altro del simbolico, del riconoscimento. Antigone è sola, intransigente e oltrepassa il limite. Il compito etico della psicoanalisi, al contrario, accompagna sì il soggetto nella sua esperienza di disorientamento, affinché questa, però, diventi soggettivazione positiva di quel desiderio che è il mistero, *l'incognita a cui tutti gli umani sono assoggettati*. Solo così, se non si cede sul proprio desiderio e ci si fa carico dell'inquietudine che implica, il suo mistero si fa luminosa vitalità.

7 Massimo Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012, pp. 76-77.

8 Ivi, 151.

1.2 AL DI LÀ DEL PRINCIPIO DELL'IO

Molte delle riflessioni che si sono prodotte circa l'etica e la morale hanno assunto un punto di riferimento all'apparenza incrollabile, quello dell'Io. Non da ultimo, Kant nella *Critica della ragion pratica* ha posto quale costituente la legge etica il soggetto stesso identificato nella unitarietà del suo essere, del suo Io. Si tratta di una visione umanistico-metafisica fondata sul mito del *subjectum*, fondamento di se stesso e di tutti i valori, autore e sostanza di ogni principio. In questo contesto, come dimostra nella sua lucida disamina M. Recalcati, la psicoanalisi ha costituito un radicale punto di rottura a partire dal quale si è imposto un completo ripensamento della concezione etica. Freud ha infatti progressivamente smantellato la visione unitario-sostanzialistica dell'Io, cosa che poi Lacan ha portato a compimento rendendo manifesta la costruzione immaginaria e dunque fittizia su cui si fonda la totalità del soggetto. L'Io è un ideale che vive della passione immaginaria per se stesso e che, di conseguenza, aliena la soggettività in una idealità senza fondamento. Il pensiero psicoanalitico ha così portato alla dissoluzione dell'illusorio mito umanistico ponendosi di fronte alla mancanza, all'assenza che abita l'essere del soggetto come ciò che lo eccede e che non è normativizzabile. Il soggetto è tale solo partendo da una mancanza, da una sottrazione imposta dal sistema di riconoscimento simbolico; ciò però non sfocia in un nichilismo senza soluzioni, quanto nelle possibilità più preziose per il soggetto: il desiderio e l'azione. È partendo dalla mancanza, dicevamo, che può nascere il desiderio. Qui si pone una distinzione fondamentale proposta dalla psicoanalisi, valida in tutti i campi di applicazione dell'etica: la distinzione tra l'etica del dover essere e l'etica dell'essere.⁹ La prima è assimilata alla morale e sostiene la costruzione mitica dell'Io, poiché, afferma Freud, nasce dall'imposizione del Super-Io sull'istanza pulsionale. La morale ha quindi uno statuto immaginario, ingannevole e illusorio; essa – come già Nietzsche sottolinea nella *Genealogia della morale* – si istituisce sulla rinuncia (in primo luogo delle pulsioni) e

⁹ La distinzione è proposta da Massimo Recalcati in uno dei suoi primi testi *Abitare il desiderio. Sul senso dell'etica*, Marcos y Marcos, Milano 1991, in cui è già evidente la centralità del tema del desiderio e la sua correlazione con la sfera etica. Lo psicoanalista è ritornato sul tema in modo più sistematico nei suoi ultimi testi, in particolare *Ritratti del desiderio*, cit., e soprattutto *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol.1, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.

inganna la soggettività conferendole un'unitaria veste idealizzante. Ben diversamente, l'etica dell'essere non intende promuovere l'aggregato immaginario del soggetto, bensì destituirlo dal suo ruolo di fondatore dei principi e dissolvere la passione illusiva che esso ha per se stesso. Questa si può definire un'etica al di là dell'Io perché “non si dà come ragione di un soggetto costituente, ma a partire dall'assunzione della necessità dell'essere, dell'impossibilità di ciò che eccede l'ordine del soggetto”.¹⁰ Si tratta dell'effetto etico che la psicoanalisi intende produrre. Ogni ipotesi e contenuto ontologico deve essere smantellato affinché si dimostri l'eccedenza dell'etica sulla morale ovvero le possibilità offerte dall'etica di sottrarsi alle passioni dell'Io e dunque di prendere atto della mancanza di unità del soggetto che non possiede alcuna sostanza fondatrice. Il soggetto, per Freud, deve essere destituito e, per meglio precisare, proprio qui, l'etica freudiana “sembra approdare al suo luogo di fondazione” poiché “il luogo di destituzione del soggetto è luogo, al tempo stesso, di risignificazione del suo desiderio”.¹¹ Se il soggetto non è unità, esso è mancanza, desiderio. Ne deriva pertanto che la dimensione etica trascende l'idealizzazione dell'Io così come qualsiasi gerarchizzazione valoriale che ponga un bene supremo da perseguire; essa riguarda la dimensione della divisione, della non-coincidenza del soggetto con se stesso. Assumendo questa mancanza fondamentale, l'essere – possiamo dire con Heidegger - “viene alla luce”, si dà nel suo *evento*. Recalcati ci offre da questo punto di vista la definizione più esaustiva di etica secondo la psicoanalisi: “Etica è – prima di ogni discorso morale sui valori – l'assunzione dell'evento dell'essere; è abitare lo spazio aperto dell'essere”.¹² Questo spazio aperto che il soggetto deve eticamente abitare, afferma lo psicoanalista, è lo spazio aperto del desiderio. L'apertura in cui l'essere avviene è l'apertura del desiderio che deve essere assunto. Ma cosa vuol dire, di fatto, assumere il proprio desiderio oltre l'insistenza di qualunque sostanza ontologica? Il pensiero psicoanalitico ci mette in guardia circa un possibile errore: quello di concepire il desiderio quale nuova consustanzialità essenzialistica della soggettività. La forza desiderativa infatti non è garanzia di alcuna stabilità, di alcun ritorno all'origine di per sé impossibile essendo questa da sempre perduta, inesistente come ogni idea di unitarietà

10 Massimo Recalcati, *Abitare il desiderio. Sul senso dell'etica*, Marcos y Marcos, Milano 1991, p. 12.

11 Ivi, p.130.

12 Ivi, p.150.

originaria. Anche quella di origine è un'idealità mitica che illude il soggetto e lo pacifica con se stesso. Il desiderio, pertanto, non è verità originaria, il senso ultimo che redime l'esistenza dalla sua contingenza, ma in un certo senso una “verità senza verità” che non è ascrivibile al senso né al regime della mera rappresentazione. Detto altrimenti, esso è inquietudine, distacco, separazione e per questo “Lacan insiste, sulla scia di Freud, sul [suo] carattere 'paradossale', deviante, erratico, eccentrico e 'scandaloso’”.¹³ Ciò che per Lacan è perduto nel momento stesso dell'ingresso del soggetto nel campo del simbolico e del linguaggio è il reale pulsionale, identificato con *das Ding*, la Cosa di cui non esiste rappresentazione. La morte di *das Ding* è condizione indispensabile per la generazione del desiderio; il vuoto che si crea cioè non è nichilistico ma causativo perché causa il desiderio, “eternizzandolo” in un movimento continuo di ricerca. Per questo l'oggetto del desiderio è sempre necessariamente *autre chose* posta al di fuori della significazione e del senso. Tale è l'oggetto che Lacan ha definito *objet petit a*, propriamente una sorta di frammento residuale che permane e sopravvive all'amputazione del reale delle pulsioni. Un resto che strutturalmente è implicato dal vuoto causativo e che, di conseguenza, muove il desiderio soggettivo. È a questo punto che si chiarisce il paradosso che il desiderio porta in sé come ciò che connota singolarmente il soggetto sfuggendo però al suo controllo e, quindi, destituendolo dalla sua immagine unitaria di fondamento di se stesso. Abitare lo spazio aperto dell'essere, lo spazio del desiderio, significherebbe quindi un'esperienza di spossessamento la quale porti ad assumere l'esteriorità irriducibile dell'alterità singolare. Lacan, contro ogni etica naeokantiana, palesa qui un accordo fondamentale con il pensiero di un altro pensatore, radicalmente più sovversivo: G. Bataille. In tutta la sua opera, infatti, anche Bataille ha scardinato la ragionevolezza dei presupposti ontologici ed antropologici orientati verso l'utile e il ragionevole delle azioni umane per dimostrare come l'esserci sia uno squarcio costitutivo dell'essere desiderante sempre-di-nuovo versarsi fuori-di-sé.¹⁴ Con la nozione di *dépense*, il pensiero batailleano ha evidenziato quella parte maledetta che fuoriesce dal campo dell'utile ed eccede la produzione di beni, affermando “l'inessenziale essenzialità” che anima il genere umano. Questa è la parte

13 Ivi, p. 136.

14 Cfr. la lucida analisi di Felice Ciro Papparo, “Una traccia lasciata su un vetro rigato” in Georges Bataille, *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000, pp. 241-261.

strutturalmente mancante che ogni uomo continua indefinitamente a cercare senza mai raggiungere; ricerca infinita di “ciò che manca” e si sottrae alla logica dell'utilità per insinuarsi nei resti della produzione e nei vuoti silenziosi del linguaggio. L'utile ha un limite che i comportamenti dispendiosi, dissipativi, improduttivi – il sacrificio, il dono, il riso, il lutto, la guerra, le arti, l'attività sessuale perversa... – mostrano ponendo in ciascun caso l'accento sulla perdita “che dev'essere la più grande possibile affinché l'attività acquisti il suo vero senso”.¹⁵ La vicinanza a questi aspetti del pensiero batailleano ha spesso indotto ad accostare la nozione di *dépense* a quella lacaniana di godimento come spinta eccessiva e distruttiva che mira ad oltrepassare ogni limite imposto dalla legge nel tentativo di recuperare una condizione di pienezza originaria che la legge stessa – la legge del simbolico, la legge del linguaggio – avrebbe cancellato. Il desiderio sarebbe così, da questa prospettiva, spodestato e soffocato dalla forza maggiore del godimento. È quello che si incarna nella figura di Antigone nella quale il desiderio sconfina nel godimento puro dell'eroina che va incontro alla morte. In realtà, ogni opposizione desiderio/godimento risulta infine estremamente riduttiva. Come evidenziato da Recalcati, è necessario superare la logica oppositiva per pensare un godimento che non annienta la vita, ma che, unendosi al desiderio, la anima. Desiderio e godimento sono esperienze di inquietudine, apertura che infrangono l'omeostasi del principio di piacere e mostrano l'impossibilità di fondo di ogni Io pensato come padrone di sé e fondamento della moralità. La congiunzione desiderio-godimento è possibile, per lo psicoanalista, in senso extramorale ovvero in senso etico. Il discorso dell'etica riguarda il luogo dell'apertura del soggetto, il luogo del suo evento che non cessa mai, diciamo con Lacan, di non scriversi. Se la morale sostiene la visione conciliante e unitaria della struttura del soggetto, l'etica lascia aperto il campo della possibilità che è, in ultimo, il campo dell'impossibilità di raggiungere il proprio oggetto del desiderio. Per questo, l'etica della psicoanalisi è l'etica del soggetto del desiderio, cioè l'etica del soggetto dell'inconscio, un inconscio etico, fragile sul piano ontico. L'Io, assunto da una lunga tradizione quale sostanza garante di stabilità, si colloca agli antipodi del soggetto dell'inconscio, in quanto costruzione fittizia derivante da una serie di identificazioni speculari, costruzione immaginaria, maschera definita da Lacan il *moi* che copre il *Je*, il

15 G. Bataille, *La parte maledetta* preceduto da *La nozione di dépense*, Bollati Boringhieri, Torino 2003, p. 44. Cfr. anche Id., *Il limite dell'utile*, cit.

soggetto del desiderio. In questa destituzione dell'Io dal suo ruolo ontologicamente fondativo, qual è per la psicoanalisi il ruolo dell'immagine? L'immagine è ricondotta all'azione morfogena del soggetto la cui identità si configura quale ideale narcisistico unitario e padrone di sé. È attraverso l'identificazione con l'immagine restituita dall'esterno che il soggetto si costituisce o, meglio, è costituito in una struttura essenzialmente fittizia ed illusoria. L'immagine è, infatti, costituente e non costituita dal soggetto e, quindi, esterna, paradossale, alterità morfogena della soggettività: colei che costituisce dall'esterno sottraendosi a ogni possibilità di fusione totalizzante. Detto altrimenti, il soggetto è costituito in uno statuto alienato che porta ad un sé falsamente unitario e che determina quella ambivalenza di amore e aggressività del soggetto verso il proprio ideale dell'Io. Il soggetto dell'inconscio che è il soggetto del desiderio non coincide con l'immagine dell'Io riflessa allo specchio, da sempre perduta nello specchio stesso, alterità costituente ed alienante. Questa spaccatura inconciliabile tra inconscio-desiderio e Io-costruzione immaginaria ha indotto Lacan a ricondurre le immagini al loro carattere meramente illusorio e, al punto estremo della sua analisi, ad evidenziare la valenza mortifera da queste veicolata nella loro morfogenica azione alienante. Per questo le immagini sono state associate alla morale del dover essere e quindi collocate sul versante opposto del desiderio per il loro ruolo conciliante e fondativo della struttura unitaria dell'Io. Eppure paradossalmente, proprio lì dove il soggetto coglie la sua identità attraverso l'immagine speculare, vede in realtà la sua divisione che in nessun modo potrà ricomporsi. L'etica dell'Io è definitivamente spodestata da una nuova etica in cui il desiderio è ora il protagonista indiscusso.

1.3 SUJET ASUJET

Antigone è inflessibile nel perseguire il suo desiderio, qualunque cosa questo comporti. Per questo, S. Žižek ha visto in lei la vera essenza del desiderio che non cede e persegue la propria realizzazione nonostante la Legge su cui si fonda la comunità. La sua bellezza, la bellezza del suo desiderio è accecante proprio quando si accosta alla morte. All'opposto G. Contri, nell'accentuare il carattere mortifero e distruttivo, ha accostato la

figura dell'eroina greca a quella del terrorista fondamentalista disposto a sacrificarsi per la Causa ideale in cui crede. Questa interpretazione, però, fa perdere di vista un tratto fondamentale del desiderio di Antigone: la sua assoluta singolarità.¹⁶ È la personale legge del cuore – e non un ideale universale – che spinge ed anima Antigone la quale non intende uccidere altri se non se stessa piuttosto di cedere sul suo desiderio; la legge particolare e singolare del legame d'affetto con il fratello non trova mediazioni né può conciliarsi con la legge della *polis*. La fanciulla si separa, è sola e così facendo eccede la legge, la morale del vivere comune così come l'etica del desiderio. In lei desiderio e godimento non si conciliano dialetticamente, poiché il desiderio si capovolge in godimento puro di morte che la psicoanalisi è ben lontana dal proporre quale modello etico. Ciò che Antigone insegna è la condizione del soggetto di fronte alla potenza del proprio desiderio il quale si traduce in forza ed energia d'azione, diversa dalla volontà e dall'intenzionalità. Il soggetto si trova così paradossalmente assoggettato al suo stesso desiderio, si scopre *sujet asujet*. Soggetto destituito dalla volontà d'azione e guidato dalla forza desiderante inconscia, quanto di più intimo abiti il soggetto e, al contempo, quanto di più estraneo alle sue possibilità di controllo. Ciò significa che il desiderio non può essere pensato nei termini di semplice mancanza da colmare ovvero come volontà di saturare il *manque à être* costitutivo che per Lacan è conseguenza dei tagli simbolici al momento del nostro ingresso nel linguaggio. Tale intento di saturazione sottende la morale dei beni, indirizzata verso uno scopo, verso un utile che propone all'uomo il *pharmakon* per la felicità. L'etica del desiderio, al contrario, non ha un *telos*, non si prefigge alcuno scopo: è, da questo punto di vista, pura *dépense* o, meglio, pura esperienza di spossessamento, di perdita, di spaesamento. L'esperienza del desiderio implica un'esperienza di disorientamento poiché il desiderio è spinta che mi possiede. Come rileva Recalcati, già Sartre evidenzia il carattere extrautilitaristico del desiderio da lui definito passione inutile che, tuttavia, nonostante l'inutilità, non si traduce in una pulsione nichilistica che porterebbe il soggetto – destino tragico di Antigone – a desiderare il Male, a seguire fedelmente la propria pulsione di morte.¹⁷ Di fronte alla

16 Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, cit., p. 265. Lo psicoanalista commenta e supera tanto la posizione di S. Žižek, sostenuta in *L'intraitable. Psychanalyse, politique et culture de masse*, Anthropos, Paris 1993, quanto quella di G. Contri, sostenuta in *La tolleranza del dolore*, Shakespeare & Company, Milano 1983.

17 Id., *Ritratti del desiderio*, cit., p. 109.

spinta di Thanatos, Freud stesso si era interrogato sulla posizione etica del soggetto. Per il padre della psicoanalisi noi siamo chiamati ad essere responsabili dei nostri sogni, cioè a confrontarci con le pulsioni più oscure che ci caratterizzano, dunque non a tacerle, ma ad assumerle eticamente.¹⁸ La pulsione di morte non sfocia nel culto nichilistico se il soggetto soggettivizza il desiderio che, proprio come la pulsione di morte, rompe ogni equilibrio e il quadro normativo Bene-Piacere, per introdurre un'eccedenza extrautilitaristica, extramorale. L'assunzione etica di questa eccedenza conduce il soggetto a ritrovarsi assoggettato alla potenza del desiderio. Ma cosa significa, più propriamente, soggettivare il proprio desiderio? Desiderare equivale a vivere l'esperienza disorientante di una forza soggettiva sconosciuta la quale porta all'abbandono di ogni visione conciliante e pacificatoria dell'immagine del sé. Per soggettivare la spinta desiderativa il soggetto deve giungere alla disalienazione dall'immagine idealizzante, giungere al punto di massima alienazione in cui si rivela vuoto ogni essenzialismo ontologico e si apre l'incontro con ciò che di più proprio appartiene al soggetto e che nondimeno è impadroneggiabile. Questo elemento è l'altro al cui confronto conduce l'assunzione etica del desiderio. Detto altrimenti, la forza assoggettante del desiderio è apertura verso l'altro senza il quale detta forza finirebbe coll'isterilirsi in mortifera passione narcisistica. È proprio l'incontro con l'alterità – che pur ci costituisce – a connotare eticamente, secondo Lacan, la soggettivazione del desiderio, la cui singolarità risulta così iscriversi nell'orizzonte dell'Universale. La singolarità irriducibile va dialetticamente pensata con l'Universale perché si possa realizzare un'etica svincolata dalla morale utilitaristica. L'Universale è la Legge, la Legge del simbolico, del linguaggio, per Lacan la Legge della castrazione che pone un limite alla libertà sfrenata di godimento assoluto. La Legge ci pone di fronte al divieto, all'esperienza dell'impossibile senza la quale saremmo risucchiati dal vortice incandescente del Reale, di ciò che Freud nominava *das Ding*, la Cosa come gorgo mortifero delle pulsioni. Ciò non significa che la psicoanalisi sostenga la restaurazione di una morale repressiva ed autoritaria, ben diversamente essa sostiene la necessità della

18 Per Freud la psicoanalisi ha il compito di smascherare le pulsioni umane, compresa la pulsione di morte che segna la fedeltà indesiderata al proprio Male. “Un'etica della psicoanalisi sarebbe un'etica in grado di sostituire a questa fedeltà indesiderata, la fedeltà soggettivata al proprio desiderio”. Id., *L'uomo senza inconscio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2010, p. 303.

Legge come condizione di possibilità del desiderio, come dono della facoltà del desiderio. Il desiderio divampa nel rapporto con la Legge, così come afferma san Paolo in un passo dell'Epistola ai Romani: “Non avrei conosciuto il desiderio se la legge non avesse detto: non desiderare”.¹⁹ Ora, la legge sostenuta dalla psicoanalisi non ha alcun fondamento teologico, non rimanda ad alcuna idealità astratta. Perché ci sia donazione del desiderio, ci deve essere incontro con il limite del senso, con la misura incommensurabile dell'impossibile, come spiega chiaramente Recalcati:

Nel sostenere l'interdizione c'è già la donazione e la donazione implica già l'interdizione; allo stesso modo la Legge non è in opposizione al desiderio, ma è la sua condizione di possibilità. In questo senso la Legge dona la possibilità del desiderio che è già possibilità dell'avvenire, possibilità di staccarsi dalla Cosa immediata del godimento, dal godimento “uniano” (*unien*) della Cosa, direbbe Lacan.²⁰

La possibilità dell'avvenire è l'apertura all'evento attraverso la vita singolare del soggetto e l'esperienza traumatica dell'impossibile che fonda il possibile della forza desiderativa. Così è possibile pensare l'articolazione tra eterogenei, tra il desiderio (elemento pulsionale) e la parola (elemento linguistico), così la parola perviene al desiderio e il desiderio alla parola.²¹ Il movimento è reciproco e senza fine. Per questo la psicoanalista Silvia Lippi nel suo significativo lavoro sul concetto di trasgressione in Bataille e Lacan afferma chiaramente che “il desiderio è obbligato a passare attraverso il linguaggio: contemporaneamente sottomissione e affrancamento, amalgama e separazione dal desiderio dell'Altro”, per poi notare di conseguenza che “soggettivazione e oggettivazione, apparizione e sparizione del soggetto: è il movimento stesso del desiderio”.²² Non può realizzarsi desiderio senza rapporto con l'Altro, battito dialettico tra il Singolare e l'Universale. È l'interdizione, infatti, a fondare

19 Cit. in B. Moroncini, R. Petrillo, *L'etica del desiderio*, cit., p. 115.

20 M. Recalcati, *Cosa resta del padre?. La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011, p. 56-57.

21 Su questo movimento si interroga anche F. Carmagnola che si rifà alla questione già posta in merito da P. Ricoeur. Cfr. F. Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice. Figure di àgalma*, Mimesis Edizioni, Milano 2007, pp. 44-49.

22 Silvia Lippi, *Transgressions. Bataille, Lacan*, érès éditions, Ramonville Saint-Agne, p. 12.

il desiderio che spinge a sua volta alla trasgressione del limite senza mai obliterarlo, poiché la trasgressione è il punto di giunzione tra il desiderio e il suo al-di-là: “La trasgressione è l'ombelico del desiderio, un desiderio che è contemporaneamente rottura e apertura, dislocazione e congiunzione, tra il soggetto e l'Altro”.²³ La trasgressione, così, non sarà mai completo e assoluto oltrepasamento del limite, cosa che cancellerebbe la stessa condizione di esistenza del desiderio, il quale si fonda sulla mancanza, sull'aperto e l'infinito. Con questi presupposti S. Lippi dimostra che anche la scrittura di Bataille è trasgressiva, nel senso di scrittura del limite, del bordo e della soglia poiché Bataille è consapevole che per mantenere il desiderio va mantenuto il rapporto con l'interdetto:

Nous n'avons de possibilité que l'impossible. Tu es dans le pouvoir du désir écartant les jambes, exhibant tes parties sales. Cesserais-tu d'éprouver cette position comme interdite, aussitôt la désir mourrait, avec lui la possibilité du plaisir.²⁴

C'è dunque in Bataille una negatività senza impiego con cui si confronta la scrittura e, in generale, lo spazio estetico. La posta in gioco, riassume Franco Rella, è di poter articolare parole, segni, figure, racconti che dicano il senso o, meglio, il confine tra senso e non senso, finitudine ed infinito; per il filosofo è nelle tracce, nelle fratture che si manifesta l'inespresso e l'inesprimibile e così la congiuntura tra la bellezza estetica e l'etica. La scrittura, come ha scritto P. Celan, è sconfinamento verso l'oscurità senza tuttavia cadere nell'insensato, “questo è ciò che sta al fondo dell'opera d'arte, sta al fondo della grande scrittura poetica, sta al fondo della grande scrittura filosofica. Sta al fondo di ogni processo creativo che arriva alla forma portando con sé le tracce dell'informe che esso ha attraversato per diventare appunto forma”.²⁵ Questo è il movimento che supporta il desiderio e la sua possibilità.

23 Ivi, p. 13.

24 G. Bataille, *L'alleluia*, cit. *Ibid.*

25 Franco Rella, *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano 2011, p. 109.

1.4 ÀGALMA CON PALEA

Io dico che costui è somigliantissimo a quei sileni esposti nelle botteghe degli scultori, che gli artisti figurano con zampogne e flauti, i quali, se li aprì in due, mostrano dentro simulacri (*agàlmata*) degli dei.²⁶

Questo è l'elogio che Alcibiade intesse di Socrate nella nota scena del Simposio platoniano. Si tratta di un elogio, afferma lo stesso attante, per immagini (*di'eikònon*) adatte a cogliere il vero: le immagini (sculture) dei sileni, aperte, mostrano la loro interiorità, le immagini (simulacri) degli dei. Nell'immagine dell'ebbrezza di Eros, dunque, l'immagine divina. Quest'ultima è bellezza ideale, immaginario oggetto prezioso, un tesoro da desiderare. Eppure, questo divino oggetto del desiderio vive in un rapporto di “consustanzialità senza sostanza” con l'eccedenza delle passioni più oscure che sconfinano ogni limite di riconoscimento simbolico. È qui che si coglie il rovescio di *àgalma* che la psicoanalisi ha avuto il merito di evidenziare come immagine oscura, informe, sottratta al senso e alla finalità, ovvero come oggetto del desiderio irraggiungibile che emerge difforme nel cuore stesso del senso. *Àgalma* non è solo l'ordine apollineo, ma anche l'incontro fortuito e traumatico che scompagina e disorienta, l'anomalia, l'ostacolo che perturba. Queste sono le caratteristiche di quello che Lacan ha definito *objet petit a*, incarnazione dell'essere pulsionale del soggetto, del suo reale scabroso che è *palea* (letame, scarto) e al tempo stesso *àgalma* nel senso descritto di elemento non classificabile e fantasmatico connesso al desiderio. Per tutto questo, come afferma Carmagnola “ragionare su *àgalma* vuol dire ragionare sul desiderio, sul suo carattere immaginario, e sul rapporto – di collusione? di velo? di sintomo? – che questo intrattiene con la realtà”.²⁷ *Àgalma* è il punto *noyau*, segnalato da Lacan, di congiunzione con il desiderio che può collidere con la realtà, può velarla come sorta di inganno o ancora può emergere sintomaticamente al suo centro come mancanza costitutiva. L'oggetto agalmatico può assumere su di sé tutte queste

26 Platone, *Simposio*, in *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari, vol. III, 215 b, p. 20. Con il commento su questo cruciale passo platoniano si apre anche la lucida disamina condotta da F. Carmagnola circa il concetto e le valenze di *àgalma*. F. Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice*, cit., in part. pp. 13-38.

27 F. Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice*, cit., p. 21.

operatività, ciò che permane è il suo carattere di irraggiungibilità e inafferrabilità. Detto ciò, cosa sono dunque le *agalmata* evocate da Alcibiade se non, per Lacan, l'incontro con il reale? Gli dei sono il reale e ogni sapere sull'amore – nucleo tematico del Simposio platoniano – è un sapere sul reale dell'inconscio. Alcibiade chiede a Socrate questa conoscenza, quella su *àgalma* come oggetto oscuro del desiderio. Socrate elude la risposta, sposta l'attenzione su Agatone, cerca di convincere Alcibiade che ciò che desidera è l'altro, consapevole di non detenere il sapere che l'uomo va cercando. Nell'interpretazione lacaniana, il discorso non può quindi ridursi alla ricerca dell'amore ideale, del congiungimento con l'oggetto del desiderio inteso come luminosa perfezione e pienezza per Socrate individuata nella figura di Diotima che per secoli ha rappresentato la pienezza divina e la celeste armonia, così come è presentata da Holderlin:

O voi che cercate quanto vi è di più alto e di più perfetto, nella profondità della sapienza, nel tumulto dell'azione, nel buio del passato, nel labirinto del futuro, nelle tombe e al di sopra delle stelle! Conoscete il suo nome? Il nome di ciò che è uno e tutto? Il suo nome è bellezza. Sapevate voi ciò che volevate? Io non lo so ancora, ma ne ho il presentimento; il presentimento della nuova divinità e del nuovo regno e mi affretto verso di esso e afferro gli altri e li conduco con me come il fiume le correnti verso l'oceano. E tu, tu mi hai indicato il cammino! Con te ho incominciato. Non sono degni di una parola gli anni in cui non ti conoscevo ancora. O Diotima, Diotima, celeste creatura.²⁸

Diotima è il lato luminoso del desiderio, è il desiderio di sapere depurato dalle passioni. Alcibiade, al contrario, è l'uomo delle passioni, l'ubriacone che interroga Socrate, l'uomo della scienza e del “conosci te stesso”. Alcibiade è *l'homme du désir* che sa di non desiderare Diotima, la perfezione, ma qualcosa di diverso che lo turba, senza però sapere di che cosa si tratti. L'oggetto del desiderio, insegna la psicoanalisi, è impossibile e in conoscibile perché il suo ruolo “non è presentare direttamente la verità, ma costringere a pensare attraverso lo sviamento e l'enigma”, infatti “c'è qualcosa nell'oggetto che è più dell'oggetto stesso, e che l'apparizione ignara porta su di sé”.²⁹

28 Friedrich Holderlin, *Iperione*, trad. it. a cura di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 73-74.

29 F. Carmagnola, *cit.*, p. 53.

L'apparizione – nel senso di incontro, di *tyche* – pare aprire ad una verità che non è immediatamente sapere, bensì esperienza come colpo, *Stoss* heideggeriano. Questa, si è detto, è l'esperienza del desiderio che è impossibile da generalizzare nella sua singolarità. Ciò che Alcibiade può affermare è la consapevolezza di una pulsione desiderante che abita in lui e che oltrepassa i confini stessi del suo Io in un movimento incessante di apertura verso l'Altro. La forza del desiderio trascende l'interiorità psichica, i confini dell'Io e la sua volontà assoggettando il soggetto, rendendolo appunto *asujet*. Il desiderio, che è esperienza dell'inconscio, invoca l'alterità costitutiva dell'inconscio, è apertura “a quell'Altro che abita il soggetto e a quell'Altro verso il quale il desiderio del soggetto si dirige oltrepassando i confini chiusi del proprio Io”.³⁰ Socrate è consapevole di questo movimento e, di conseguenza, distoglie l'attenzione da sé: Socrate sa di non possedere l'*àgalma*. L'oggetto che anima *l'homme du désir* non coincide con l'ideale della bellezza né con l'ideale del sapere e del bene, per questo resta inconoscibile ovvero sempre diretto verso Altro, sempre spostato altrove. Il problema fondamentale di Alcibiade – di conoscere ciò che vuole e di sapere se ciò che vuole è veramente ciò che desidera – rimane insoluto. Ciò significa che non vi sarà mai *mathema* in grado di misurarlo, inquadralo o di raccontarlo e che, se attraverso *àgalma* si produce una verità, questa si realizza “in quanto rivelazione del nulla, della mancanza, del desiderio come mancanza”.³¹ Questa è la *révelation* che per Lacan si attua nel discorso Socrate-Alcibiade. B. Moroncini, riflettendo sull'interpretazione psicoanalitica, ha accostato la rivelazione della verità di *àgalma* come mancanza al termine *aletheia* secondo l'interpretazione di Heidegger. *Aletheia* è *révelation*, una manifestazione che è al contempo un nascondimento, un disvelare che lascia qualcosa nel nascondimento. Essa ha bisogno, come medium privilegiato, del linguaggio, del *logos* che per Heidegger prima di indicare “il dire”, è ciò che *lascia presentarsi ciò che si presenta come tale*. Anche il *Logos* è allora per il filosofo rivelazione: *Logos* e *Aletheia* non si oppongono, ma arrivano a coincidere nel medesimo movimento di disvelamento e nascondimento, per cui “il dire rivela nascondendo e nasconde rivelando”.³² Secondo questa dialettica, attraverso il *Logos* nel *Simposio* si rivela la

30 M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., pp. 5-6.

31 F. Carmagnola, cit., p. 27.

32 B. Moroncini, *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Cronopio, Napoli 2010, p. 72.

verità inconscia del desiderio che eccede ogni sapere cosciente e si dà in ultimo come un'eterna sottrazione. È la verità dell'inconscio, la verità del sogno e del sintomo dove si nasconde e si disvela il desiderio. Di fronte a questa rivelazione anche l'uomo della scienza e della dialettica si ritrae messo in scacco dall'uomo del desiderio: Alcibiade è per Socrate l'incontro con il reale di *àgalma*, oggetto del desiderio che elude ogni sapere e ogni idealità. Se Socrate è l'incarnazione di un sapere che ignora di essere manchevole, Alcibiade è portatore di una mancanza radicale che vorrebbe sapere. Si mostra qui l'inoperatività dell'insegnamento di Diotima così come del pensiero metafisico posto sotto la teleologia del bene, la quale non appaga più il soggetto e lascia il posto al vuoto della scissione. Infatti, i tentativi socratici di ricondurre Alcibiade alla continenza delle proprie passioni falliscono e così questi rimane colui che va fino in fondo e che, pur di perseguire il proprio desiderio, ne accetta tutte le conseguenze. Alcibiade scopre la sua mancanza costitutiva, scopre di amare perché mancante, di amare la mancanza. Il desiderio non rassicura il soggetto fondandolo sulla sua identità, ben diversamente genera in lui l'esperienza della divisione: “desiderio infinito e desiderio finito, desiderio limite e desiderio fuori limite, desiderio che fa barriera al godimento e desiderio che si confonde con questo”.³³ La forza desiderativa e il lato più pulsionale (il godimento) si confondono; proprio in questo, nella possibilità di far convergere il godimento col desiderio risiede per Lacan la possibilità dell'amore poiché la forza pulsionale è esposta al legame con l'Altro. Il soggetto è mancante è l'oggetto è sempre situato nel campo dell'Altro e, pertanto, impossibile. Questo rende l'oggetto del desiderio un oggetto oscuro, inconoscibile, un *àgalma* con *palea*.³⁴ Non si desidera la forma pura, bensì un oggetto impossibile, situato altrove, che faccia da elemento *noyau* tra desiderio e godimento, tra la bellezza e la “profondità degli abissi”, tra i sileni e le divinità, ovvero un oggetto che sia per noi l'incontro contingente con il nostro reale. *L'objet petit a* attrae e respinge situandosi sulla soglia della trasgressione. Un esempio palese di questo statuto ambivalente dell'oggetto del desiderio è dato da certe visioni del

33 S. Lippi, *cit.*, p. 13.

34 Il rapporto dialettico tra *àgalma* e *palea* è un nodo fondamentale del pensiero lacaniano, sia per quanto riguarda la teoria della costituzione del soggetto sia per le teorizzazioni di carattere più eminentemente estetico. Su quest'ultimo aspetto si veda in particolare M. Recalcati, *Le tre estetiche di Lacan* in Id., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007, pp. 36-67.

corpo femminile che addivene agli occhi maschili incarnazione dell'*objet petit a*, oggetto attraente che rimanda alla trasgressione della sua forma. È interessante notare come già nel Medioevo l'abate di Cluny Odon affermasse:

La bellezza del corpo è interamente nella pelle. In effetti, se gli uomini vedessero ciò che sta sotto la pelle, dotati come le linci della Beozia di penetrazione visuale, la vista sola delle donne sarebbe per loro nauseabonda: questa grazia femminile non è che *saburre*, sangue, umore, fiele. Considerate ciò che si nasconde nelle narici, nella gola, nel ventre: porcheria ovunque. E noi che ripugniamo anche di toccare con la punta delle dita del vomito o del letame, come possiamo dunque desiderare di stringere nelle nostre braccia il sacco stesso di escrementi?³⁵

Senza considerare la connotazione religiosa del discorso, Saint Odon anticipa una visione del corpo femminile che ancora si riscontra nella novella boccacesca di *Nastagio degli Onesti* figurata da Botticelli dove una fanciulla, novella Venere, è aperta con un atto di crudeltà che si ripete all'infinito o nella *Venere de' medici* (1781-82), scultura smontabile in cera colorata estremamente realistica che mostra una “verità che trionfa freddamente *per cui* essa finisce per convincerci che un corpo, per quanto 'venereo' possa essere, è dopotutto solo un sacco complesso di organi magnificamente innestati gli uni negli altri”³⁶ coperti e racchiusi dalla forma. Il punto estremo di questo movimento di apertura delle forme sull'informe che le abita è dato dal noto sogno freudiano dell'iniezione ad Irma in cui le placche biancastre che coprono la gola, al di là di tutte le interpretazioni che sono state fornite del sogno, sono l'apparizione angosciante di ciò che infine ci costituisce. Il commento di Lacan su questo sogno non potrebbe essere più esaustivo:

35 Cit. in S. Lippi, *cit.*, pp. 186-187.

36 Georges Didi-Huberman, *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, trad. it. Einaudi, Torino 2001, p. 87. Per un'analisi più approfondita di questi esempi proposti e sul rapporto tra forma e informe, mi permetto di rinviare a Daniela Barcella, *Sintomi, strappi, anacronismi. Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*, et al./EDIZIONI, Milano 2012.

C'è qui un'orribile scoperta, quella della carne che non si vede mai, il fondo delle cose, il rovescio della faccia, del viso, gli spurghi per eccellenza, la carne da cui viene tutto, nel più profondo del mistero, la carne in quanto sofferente, informe, in quanto sofferente, in quanto la sua forma è per se stessa qualcosa che provoca l'angoscia. Visione di angoscia, identificazione di angoscia, ultima rivelazione del *Tu sei questo* – Tu sei questa cosa che è la più lontana da te, la più informe.³⁷

Questi esempi palesano la trasgressione (immaginaria) a cui si presta il corpo femminile come incarnazione per eccellenza dell'oggetto del desiderio essendo questo portatore dell'inevitabile tensione tra Eros e Thanatos, tra forma e informe, tra bellezza e distruzione. Si tratta del punto estremo dove il carattere attrattivo si fonde con l'angoscia. Ad ogni modo, l'oggetto del desiderio si sottrae alla nostra conoscenza e al nostro possesso. *L'objet du désir* resta oscuro e impossibile da raggiungere: su questa impossibilità si fonda la possibilità stessa della sua esistenza.

1.5 L'ALTRO DEL DESIDERIO

Lacan ha definito il movimento enigmatico del desiderio una spinta verso l'Altro, ovvero “desiderio dell'Altro”. Inizialmente, risentendo della lettura di Kojève circa le tesi hegeliane, con questa definizione egli poneva l'accento sul desiderio di riconoscimento insito nel soggetto che chiede di essere desiderato dal desiderio dell'Altro. Desiderare significherebbe, pertanto, secondo questo primo movimento, domandare all'Altro di riconoscerci nella nostra particolarità. In un secondo momento questa definizione, rimasta invariata nella sua formula letterale, ha acquisito valenze più complesse che hanno portato Lacan ad interrogarsi sul nesso desiderio/godimento e sulla relazione tra questa diade e la Legge. È il momento della lettura lacaniana della figura di Antigone nel Seminario VII e poi, ancora, della riflessione sul Simposio

37 Cit. in G. Didi-Huberman, *Aprire Venere*, cit., p. 91. È importante rilevare come Didi-Huberman analizzi questo sogno non solo dal punto di vista estetico, ma anche da una prospettiva più etica in *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005. Qui il filosofo riprende il sogno freudiano per smantellare l'opposizione tra immagine e reale e le teorie dell'indicibilità e inimmaginabilità dell'orrore della Shoah. Su tutto questo e sul rapporto tra *objet petit a* connesso al desiderio e la memoria storica si veda l'ultima parte del presente lavoro.

platoniano con il Seminario VIII e il contemporaneo scritto “Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio”, vero punto cruciale nell'ambito della definizione lacaniana dell'enigma del desiderio. Cosa diventa l'Altro dopo Antigone? L'Altro cessa di essere garante del riconoscimento fondativo del soggetto e si scopre mancante, poiché non esiste nessun significante simbolico in grado di soddisfare il desiderio del soggetto. Il desiderio viene da un altrove rispetto all'Io, viene da una mancanza che lo caratterizza nel suo movimento infinito di ricerca protesa verso quell'oggetto – *l'objet petit a* - al tempo stesso causa ed oggetto della forza desiderativa. Antigone rappresenta quindi il punto limite del desiderio in cui esso non si aspetta più niente dall'Altro; è l'incarnazione del desiderio puro, perché non ha tentennamenti e porta la vita a sconfinare con la morte. Antigone è certamente un estremo dell'inflessibilità del desiderio, tuttavia essa insegna uno dei tratti essenziali dell'esperienza desiderativa: assumere il proprio desiderio inconscio espone il soggetto alla disappropriazione e all'assenza di protezione. Con Antigone Lacan opera una prima sovversione del soggetto privandolo del suo ruolo di padrone attivo per mostrare l'assoggettamento al desiderio che lo oltrepassa perché posto al di là dell'io e della ragione. Il desiderio inconscio è alterità, pura exteriorità o, meglio, *extimità*, una intimità estranea che ci abita. Questo movimento del desiderio verso una realtà “altra” che non è più l'Altro del riconoscimento sociale, conduce Lacan a superare la formula iniziale con cui egli aveva sancito una disgiunzione fondamentale tra il desiderio e il godimento affermando che “il desiderio viene dall'Altro, il godimento viene dalla Cosa”. Infatti, se con questa teorizzazione il desiderio è posto in relazione causativa con il simbolico e il godimento con la spinta verso la fusione uniana con il reale di *das Ding*, nella sovversione lacaniana del soggetto, Altro e Uno cessano di opporsi in un movimento di andirivieni costante. L'Uno, inteso come pulsione di godimento, non si oppone all'Altro e, pertanto, la *jouissance* non è opposta al desiderio. Sganciare l'uno dall'Altro significherebbe affermare, da un lato, la possibilità di un godimento sfrenato o distruttivo e, dall'altro, una religione moralistica del desiderio; ben diversamente, pensare quello che Recalcati con un termine forte chiama “imbastardimento” di desiderio e godimento significa non optare unilateralmente “né per una religione del desiderio dell'Altro, né per il materialismo cinico dell'Uno del godimento, ma porre il processo di soggettivazione

come movimento dall'Altro verso l'Uno e dall'Uno verso l'Altro".³⁸ Non c'è Uno senza l'Altro. Anzi, l'Uno è nell'Altro e viceversa. Solo secondo questa dialettica di immanenza si dà per il soggetto la possibilità del desiderio che è pre-ontologico, non concerne nessuna ontologia ed è quindi etico. “Questo vuol dire – afferma sempre Recalcati – che la pulsione di morte accompagna il desiderio stesso sebbene il desiderio possa trasformarla in un godimento che potenzia la vita rendendola generativa”.³⁹ L'assunzione etica del desiderio inconscio è generativa nella misura in cui si separa dall'Altro alienate per porsi in relazione alla spinta pulsionale del godimento fusivo con il Reale di *das Ding* da sempre perduto, da sempre mancanza. Tuttavia, “il desiderio è una difesa, difesa dall'oltrepassare un limite nel godimento”⁴⁰, poiché il superamento implicherebbe una discesa con-fusiva dove ogni mancanza è annullata e, dove cessa la mancanza, cessa il desiderio. La soggettivazione del desiderio si può così realizzare nel movimento continuo di conversione dell'Altro verso l'Uno e viceversa, senza estremizzazioni che porterebbero o all'alienazione o al godimento sfrenato e, in ogni caso, all'estinzione del desiderio. Detto tutto questo, possiamo allora capire meglio il ruolo dell'oggetto piccolo *a* in quanto causa e oggetto del desiderio. Esso può essere definito come un resto o una resistenza all'azione alienante dell'Altro ovvero come ciò che risulta irriducibile all'azione dei significanti simbolici. Questo scarto che si sottrae alle maglie simboliche alimenta con la sua stessa sottrazione il circuito del desiderio e si pone come perno del movimento verso l'Altro – da cui pure è stato prodotto non essendoci sostanza ontologica extralinguistica – e verso il godimento uniano. È un oggetto parziale, un frammento, un residuo che fa balenare la dimensione del reale. Qui, in questa parzialità c'è l'àgalma del desiderio, il tesoro di Alcibiade: “incluso nell'oggetto a c'è l'àgalma, il tesoro inestimabile che Alcibiade proclama chiuso nella scatola rustica”.⁴¹ Ancora una volta, *palea* sta con *àgalma*, il reale sta con l'Altro perché “l'oggetto definito come un resto irriducibile alla simbolizzazione nel luogo dell'Altro dipende tuttavia da questo Altro”⁴², dunque da un lato è reale ma, allo stesso tempo, è

38 M. Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., p. 317.

39 *Ivi*, p. 316.

40 J. Lacan, *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio*, in *Scritti*, a cura di G. Contri, Einaudi, Torino 1974, 2 voll., vol I, p. 828.

41 *Ibid.*

42 Cit. in Jacques-Alain Miller, *L'angoscia. Introduzione al Seminario x di Jacques Lacan*, Qodlibet Studio, Macerata 2006, p. 78.

relativo all'elaborazione significativa. Il desiderio vive in questo doppio statuto che, di fatto, non lo pone né contro la Legge (simbolica) né dalla parte di questa. Se l'etica della psicoanalisi afferma che il soggetto non deve cedere sul proprio desiderio, essa non propone l'abbattimento della Legge, quanto la possibilità per il soggetto di soggettivazione del suo resto irriducibile:

Hai ceduto sul tuo desiderio? Hai tradito la tua vocazione fondamentale? Hai indietreggiato sulla responsabilità che comporta l'assunzione singolare del tuo desiderio? Se una visione di origine batailliana vincola il desiderio all'oltrepassamento della Legge, Lacan sottrae il desiderio sia alla subordinazione sia all'infrazione della Legge come norma repressiva affermandolo come un'altra legge incomparabile con quella "antilegale" e devastatrice del Super-io.⁴³

Questa nuova legge di cui siamo chiamati ad essere responsabili è la Legge del desiderio.

43 Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., p. 336.

2. IMMAGINI CHE NON CEDONO

Savoir maintenir ensemble le singulier et le pluriel,
n'est-ce pas exactement ce que doit viser une politique
– mais, tout aussi bien, une décision artistique –
digne de ce nom?

Didi-Huberman, *Blancs soucis*

Pallade si arresta, è sera,
scioglie la corazza,
sfilandosi il giaco
con la testa della Gorgone [...].

G.Benn, *Lo smalto sul nulla*

2.1 PERCHÉ FARE AGIRE L'INCONSCIO

L'inconscio, si è detto, non è ontologico, non è sostanza su cui il soggetto si costituisce. Ben diversamente, come si esprime Lacan nel *Seminario XI*, esso ha statuto preontologico ovvero etico e in quanto tale è necessario che sia fatto agire, che si installi la condizione della sua operatività. L'insegnamento fondamentale della psicoanalisi concerne proprio la messa in atto dell'inconscio che, lontano ormai dall'immagine freudiana di calderone ribollente dell'informe magma pulsionale, si configura quale soggetto che agisce e deve poter agire in conformità al desiderio di cui è portatore. L'inconscio è un *evento* che quando si manifesta può disorientare e scardinare il nostro Io che si crede padrone, questo evento è una verità, è la verità del desiderio inconscio come forza sovrastante che si manifesta in termini di perdita di padronanza. Nella sua lucida disamina, Recalcati ha dimostrato come la tendenza dell'epoca ipermoderna stia procedendo nella direzione diametralmente opposta rispetto alla realizzazione etica del

soggetto dell'inconscio. Il rischio di questa tendenza è la progressiva eclissi dell'inconscio (e, quindi, del desiderio) fino alla sua estinzione, fino a fare dell'uomo contemporaneo un *uomo senza inconscio*.⁴⁴ Quali sono le cause di questa estinzione? Lo psicoanalista individua come causa primaria la cessazione del legame edipico che sosteneva il legame sociale della Civiltà e la conseguente “evaporazione del padre”, espressione lacaniana per indicare la caduta degli Ideali e la perdita di punti di riferimento in una Civiltà dai legami sempre più liquidi. Lo scioglimento della funzione paterna ha determinato una disgiunzione fondamentale: la disgiunzione tra il desiderio e la Legge. Se infatti il desiderio per essere generativo è apertura verso l'Altro, verso la Legge, la tendenza attuale conduce ad una opposizione dualistica tra le due parti portando il desiderio contro la Legge o la Legge contro il desiderio. Nel primo caso si produce un iperedonismo eccessivo, perverso che impone come unica legge la volontà di godimento senza limiti la quale si ribalta in una libertà dissipativa e distruttiva. Nel secondo caso, quando è portata in primo piano la Legge contrapposta al desiderio, si impone una tendenza isterico-paranoica votata al completo sacrificio del singolare in nome di una Causa universale. Entrambe queste direttrici hanno come effetto l'annullamento della forza creatrice del desiderio e, pertanto, l'annichilimento della vita per l'uomo ipermoderno, spinto verso una libertà illusoria (che è in realtà sottomissione agli oggetti di godimento) o chiuso in identificazioni piatte e vacue, conformate ai sembianti sociali. La colpa principale dell'uomo contemporaneo è per Recalcati quella di non assumere eticamente il desiderio, annullando di fatto ogni rapporto con l'Altro, ogni apertura e fuoriuscita del soggetto dal suo bozzolo edonistico o narcisistico. Il desiderio, pensato nella sua dialettica con la Legge, vivifica la vita singolare e pone le basi della vita della Comunità che può costituirsi nella tensione tra la spinta desiderativa e l'incontro con l'impossibile. La rottura di questa tensione conduce allo sfaldamento del legame sociale, all'insoddisfazione singola e collettiva. Questo è il rischio dato dal declino della operatività dell'inconscio verso il quale sembra andare l'epoca contemporanea.

44 Per Recalcati in questo consiste la vera e propria mutazione antropologica in corso nella Civiltà ipermoderna che conduce all'estinzione il soggetto dell'inconscio come esperienza di verità, di differenza e di desiderio. Il discorso del capitalista da cui ciò è determinato non va ricondotto semplicemente al capitalismo, bensì a una figura concettuale caratterizzata, tra l'altro, dalla fine della castrazione simbolica e dal godimento dissipativo degli oggetti. Questa tesi sostiene tutto il suo imponente lavoro *L'uomo senza inconscio* e l'analisi delle nuove forme psicopatologiche che lo psicoanalista illustra.

2.2 IL NARCINISMO DEL CAPITALISTA

L'estinzione dell'inconscio porta con sé il tramonto dell'energia creatrice del desiderio come apertura dell'altro ed evento dell'essere, cedendo il passo all'eccesso del godimento distruttivo. L'uomo contemporaneo, svuotato della verità dell'inconscio, colma il suo vuoto interiore con la ricerca spasmodica di oggetti che offrono il godimento tanto immediato quanto effimero del consumo. Questo è l'effetto di quello che Lacan ha definito il *Discorso del capitalista* che, a differenza degli altri discorsi si presenta sotto le vesti di una falsa libertà. Se, infatti, l'oggetto è offerto quale panacea salvifica e riempitiva del vuoto del soggetto, esso è al tempo stesso ridotto a vanità e obsolescenza: nell'epoca ipermoderna gli oggetti richiedono di essere sostituiti in continuazione poiché da un oggetto si producono altri bisogni in una catena infinita di capricci insoddisfacenti. Qui si ritrova il carattere per molti versi diabolico e perverso del discorso falsamente democratico del capitalismo fondato sulla promessa di una libertà senza vincoli, senza limiti grazie alla quale soddisfare ogni desiderio. Ma questo è il vero soddisfacimento dei desideri? E, ancor prima, questi sono i veri desideri? Per la psicoanalisi il desiderio è nell'ordine della vocazione, è *voeu*, espressione della passione che definisce la possibilità dell'esistenza e la orienta nel suo confronto con il limite. Ben diversamente, i desideri dell'uomo senza inconscio, cioè dell'uomo che rifiuta il limite posto dall'impossibile, sono assimilabili al capriccio la cui saturazione momentanea lascia nell'insoddisfazione costante. È così che la libertà promessa si rivela nella sua vera essenza di nuova forma di schiavitù al dominio degli oggetti, alla gadgettizzazione della vita contemporanea. Come evidenziato da Lipovetsky, l'ipermodernità si realizza sotto il segno dell'eccesso che si manifesta in un'etica da lui definita indolore e circostanziale perché limitata dallo spazio individualistico e dalla circostanza contingente; sarebbero questi i caratteri della “seconda rivoluzione individualista” per Lipovetsky in atto nell'età contemporanea:

Hanno preso corpo nuovi valori, che hanno ristrutturato i discorsi, i modi di vita, i rapporti alle istituzioni private e pubbliche. All'individualismo disciplinare e militante, eroico e moraleggiante è stato dato il cambio da un individualismo *à la carte*, edonista e psicologico che fa della realizzazione intima il fine principale delle esistenze. Disfatta dei grandi progetti di società, erosione delle identità sociali e delle norme coercitive [...]: la seconda rivoluzione individualista è quella che ha concretizzato, nella vita quotidiana, l'ideale liberale dell'autogoverno di sé laddove, una volta, i valori e le istituzioni lavoravano a scongiurarne il dispiegamento.⁴⁵

Il discorso capitalistico è in effetti chiuso nel culto individuale dell'ipermodernismo che scioglie i legami sociali perché interrompe l'apertura verso l'Altro – nucleo del desiderio – sostituendola con la relazione chiusa oggetto-soggetto. Il programma ipermoderno impone una sorta di imperativo categorico nella formula *Devi godere!* il quale si oppone ad ogni forma di scambio segnando drasticamente il vuoto della nostra Civiltà: “Ciò che domina è una offerta di godimento sganciata dal desiderio; è il nichilismo del godimento che non è contrastato dallo slancio del desiderio”.⁴⁶ Per definire sinteticamente questo tratto mortifero della contemporaneità, Recalcati prende a prestito un neologismo coniato da Colette Soler, il termine *narcinismo*, fusione di narcisismo e cinismo: “La vita è ridotta al campo del godimento, alla volontà di godimento (cinismo) e questo godimento è autistico, senza legami con l'Altro, chiuso su se stesso, autotrofico (narcisismo)”.⁴⁷ Il narcinismo riassume la tendenza nichilistica in atto dove le parole perdono significato e il regno assoluto delle cose genera una nuova forma di totalitarismo ovvero di sottomissione. Anche per questo ciò che regna alla fine è l'insoddisfazione. Diversa da quella isterica che intende difendere il proprio desiderio, l'insoddisfazione ipermoderna è legata al nichilismo del consumo dell'oggetto che è finalizzato alla ripetizione anonima del godimento dello Stesso. Non ci si apre all'altro, all'amore, ma si resta nello stesso dell'individualismo. Le parole perdono la loro forza e

45 G. Lipovetsky, *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, Luni Editrice, Milano 1995, pp. 244-245. Lipovetsky opera una distinzione fondamentale tra l'egoismo e il nuovo individualismo evidenziando come quest'ultimo conduca l'uomo a un eccesso di edonismo – il filosofo parla di homo individualis, privo di limiti e libero dalle impostazioni sociali – ma anche ad una condizione di ansia e insicurezza: “è una cultura edonista e ansiosa, al tempo stesso, quella che trionfa, non la cultura di Dioniso”. G. Lipovetsky, J. Serroy, *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata*, ed. it. O barra O, Milano 2010, p. 62

46 M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. 319.

47 Ivi, p. 34.

anche il linguaggio si appiattisce sulla parola vuota, semplificata e ripetitiva che annulla il soggetto agito dall'oggetto. L'uomo contemporaneo è ridotto a puro Es la cui etica si appiattisce sull'illusoria libertà edonistica, sul totalitarismo degli oggetti di consumo. L'oggetto quindi non è perduto, come l'objet petit *a* che anima il desiderio proprio per la sua assenza, “ma si solidifica illusoriamente, restando contiguo al soggetto, a sua disposizione”.⁴⁸ Il vuoto del soggetto diviso è riempito con oggetti materiali che appiattiscono la vita sul consumo immediato, presentato come il Bene degli individui. Per Lacan qui si trova proprio l'essenza del totalitarismo la quale “consiste nel rifiutare il diritto di cittadinanza al particolare, alla sua irriducibilità e inaggrabilità, nel nome del Bene che si impone come misura universale del desiderio”.⁴⁹ Il Bene vuole misurare, quantificare la vita dell'uomo senza inconscio, i suoi capricci, i suoi oggetti edonistici. È una misura universale che si basa su una *libertà immaginaria*, secondo la definizione che è stata efficacemente coniata da Mauro Magatti nel suo lavoro circa le illusioni della società ipermoderna i cui tratti principali sono tutti da lui racchiusi nell'aggettivo tecno-nichilista. Alla base del nichilismo contemporaneo si trova per Magatti una disgiunzione fondamentale, quella tra il *legein* e il *teukein*. Legein, afferma il sociologo richiamando le teorie di Cornelius Castoriadis, ha la stessa radice di *logos* e indica l'azione del raccogliere; il verbo *teukein* rimanda invece all'attività del fabbricare e del costruire. Legein e *teukein* sarebbero alla base dell'intero processo di significazione della vita sociale e di istituzionalizzazione dei rapporti collettivi. La contemporanea libertà immaginaria conduce però queste due direttrici su linee diverse, l'una (*legein* e *logos*) verso un piano sempre più individuale, l'altra (*teukein*) verso la capacità tecnica della razionalità strumentale:

In sostanza, l'aspirazione moderna nei confronti della libertà si esprime lungo una duplice direttrice: da un lato, nel progressivo spostamento retorico della responsabilità del “prender parola” (*legein*) dal livello collettivo a quello individuale; dall'altro, nell'aumento del potere di agire individuale che, a sua volta, comporta il parallelo rafforzamento delle infrastrutture tecniche della vita sociale (*teukein*).⁵⁰

48 Ivi, p. 29.

49 M. Recalcati (a cura di), *Forme contemporanee del totalitarismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p. 67.

50 M. Magatti, *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, Milano 2009, p. 25.

Queste due derive allontanano le possibilità di costruzione del senso che sostenga la collettività. Il logos è ridotto al teukein e, di pari passo, esso è fatto divergere dal pathos, dalla sfera affettiva. Invece di sostenere la dialettica delle polarità, il capitalismo tecno-nichilista non riesce a superare la logica contrappositiva e rischia di rivelarsi un grande fallimento.⁵¹ Quale può essere l'unico modo per vivere in una società nichilista? Magatti risponde con Bataille e Romano Guardini sostenendo la necessità della “nuda fede” che non si presenta quale fede cieca e chiusa, ma prima di tutto come “legame e insieme apertura, disponibilità all'evento e ricerca di senso, capacità di trascendimento e confronto con la realtà”.⁵² La nuda fede è “mancanza a essere” rispetto a un mondo saturo ma vuoto, è desiderio che riattiva una dimensione etica non riducibile al mero edonismo. Pertanto, Recalcati e Magatti, pur su linee diverse, pervengono alla necessità di assumere l'etica del desiderio inconscio perché si crei una collettività sganciata dalla sottomissione al nuovo totalitarismo. Se il discorso del capitalista nasce sulle ceneri di Edipo ovvero sulle crisi del simbolico e del senso, nessun passato può essere nostalgicamente recuperato, nessuna idealità riattivata. Si riparte da un'etica diversa che porti il soggetto all'assunzione responsabile del desiderio come verità dell'inconscio, orienti la sua esistenza sul piano individuale e consenta l'istituzione di una collettività che non soffochi la particolarità con nuovi totalitarismi, ma viva sul rapporto tra Universale e Singolare, soggetto e comunità.

51 Ivi, p. 42.

52 Ivi, p. 386. Magatti precisa acutamente che il CTN (capitalismo tecno-nichilista) ha ben inteso il ruolo dell'esperienza umana del desiderio, ma lo confina nella logica dell'economia libidica del plusgodere, di fatto svuotandolo. Il desiderio come modalità di apertura al mondo è infatti inassimilabile alla logica capitalistica. Cfr. *Oltre il CTN? Tracce di un nuovo immaginario della libertà*, in *ivi* pp. 354-398.

2.3 SUL RUOLO DELL'IMMAGINE

Alla sregolazione pulsionale del godimento immediato si affianca l'altra deriva dell'estinzione dell'inconscio, non più basata sull'Es svincolato da ogni rapporto normativo, bensì sull'Io chiuso, senza passioni né desideri. È un Io svuotato dell'inconscio e del desiderio, conformato ai sembianti sociali che annullano la sua singolarità. Come si costituisce questo Io? Esso è il risultato di un eccesso di identificazioni alienanti che creano un'identità monadica, solida, compatta e totalmente chiusa al confronto con l'Altro. Recalcati definisce questa tendenza all'iperidentificazione spersonalizzante un segno delle psicosi sociali o identificazioni solide che richiedono una loro specifica clinica, una clinica “dell'armatura narcisistica, del governo disciplinare del corpo, della negazione di ogni esperienza dell'alterità, del rifugio nella maschera sociale, dell'indifferenza e dell'apatia, dell'assimilazione desoggettivata all'insegna sintomatica”.⁵³ È qui che emerge con evidenza il ruolo critico giocato dalle immagini sociali. Infatti, l'identificazione alienante necessita di immagini, stereotipate e vuote, proposte come il modello ideale da assimilare conformisticamente: l'Io nega ogni rapporto con l'alterità, con la sua stessa liquidità e mancanza, attraverso la solidità di immagini assunte in modo anodino. L'immaginario finisce così col proteggere dall'irruzione del desiderio soggettivo come forza disorientante garantendo al soggetto la compattezza di un'identità piatta; d'altro canto, l'immaginario si sostituisce al simbolico fondando i legami sociali sull'alienazione dei singoli. Il legame si isterilisce e, in questo suo stesso irrigidimento, si dissolve. Se nella clinica dell'Es senza inconscio l'esistenza comunitaria è distrutta dall'eccesso mortifero di godimento, nella clinica dell'Io senza inconscio il legame sociale diventa “laccio, lega, fascio che abolisce ogni spazio autenticamente comune”.⁵⁴ Le immagini conformistiche dei sembianti sociali mummificano la vita del soggetto e i legami comunitari in monadi senza apertura. Chiediamoci allora a questo punto: il ruolo delle immagini trova qui il suo esaurimento? Di certo l'onore delle immagini, stando alla nuova clinica dell'uomo senza inconscio, non può essere salvato. Una certa tradizione lacaniana ha sviluppato la

⁵³ M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio*, cit., p. XV

⁵⁴ Ivi, p. 47.

teoria dell'immagine morfogena dell'identità, formulata da Lacan con lo stadio dello specchio, ponendo l'accento sul fondamento narcisistico dell'identificazione speculare e pervenendo di fatto a una rigida contrapposizione tra immaginario – come chiusa identificazione – e simbolico – come apertura all'Altro. Tuttavia, è stato ampiamente dimostrato come il ruolo dell'immagine non possa ridursi a questo. Ci sono immagini che non sostengono l'identificazione narcisistica perché esulano dalla logica psicotica dell'omologazione desoggettivante. Si tratta di immagini che si sottraggono al discorso del capitalista e, dunque, all'estinzione dell'inconscio. Recalcati nel suo libro più estetico, *Il miracolo della forma*, affronta immagini della pratica artistica che esemplificano le tre possibili estetiche lacaniane da lui individuate: l'estetica del vuoto che trova il suo paradigma nella formulazione dell'arte come “organizzazione del vuoto” ovvero organizzazione significativa di un'alterità radicale che resiste al significante stesso; l'estetica anamorfica che permette attraverso la decostruzione formale la *tyche*, l'incontro con il reale incarnato dall'oggetto *a* (come accade nell'anamorfosi dell'opera di Hans Holbein *Gli ambasciatori*); infine, l'estetica della lettera come estetica della singolarità irriducibile alla universalità del significante, incarnata per eccellenza dalla scrittura dell'haiku giapponese.⁵⁵ Con queste tre estetiche – non teorie ma tre possibili topiche della creazione artistica – Recalcati mette in evidenza la relazione fondamentale dell'arte con il reale e, pertanto, la possibilità dell'immagine artistica di accedere a una dimensione che sfugge al controllo delle maglie simboliche. Sono immagini che si oppongono a quelle conformistiche dei sembianti sociali. Posso così esistere altre immagini che manifestino un evento, l'evento del contatto con il reale extrasignificante? Immagini che veicolano un'etica diversa da quella del discorso del capitalista? È possibile, cioè, nell'epoca della pervasività delle immagini vuote, un'etica del desiderio promossa da immagini che si sottraggano al totalitarismo e all'individualismo dell'uomo senza inconscio? Non si tratta solo di investigare il legame con la pratica artistica, bensì, senza escluderla, di “cercare un punto di contatto – un punto nel quale la

55 Cfr. M. Recalcati, *Il miracolo della forma*, cit., pp. 36-67. È interessante notare come nella riflessione di Didi-Huberman attorno alle immagini sia possibile rintracciare i caratteri di tutte queste estetiche. In particolare, alla pratica singolare dell'haiku giapponese, il filosofo accosta diverse esperienze artistiche tra cui quella cinematografica di Sarkis, *Au commencement, l'apparition* (2005), sulla dialettica apparizione/sparizione delle immagini attraverso il gesto pitturale. Cfr., Didi-Huberman, *Le lait de la mort*, in Id., *Blancs soucis*, Éditions de Minuit, Paris 2013.

rappresentazione (psichica) e la rappresentazione (estetica, in senso lato) si incrociano, là fuori, sul terreno di ciò che è pubblicamente visibile”.⁵⁶ Il contatto tra la rappresentazione per immagine e un resto eccedente che sfugge alla classificazione e riguarda il reale dell'inconscio e dunque anche del desiderio. Carmagnola affronta chiaramente questo aspetto dimostrando come àgalma, nella sua doppiezza ed ambiguità, e il reale – che si configura come reale dell'orrore, la testa di Medusa – possono toccarsi attraverso l'immagine che non esula così dalla pura dimensione simulacrale. Questo evento si produce sotto forma di un frammento improvviso come ciò che sfugge al simbolico e che tuttavia si produce al suo interno. È il valore testimoniale delle immagini: mostrare il lacerto di orrore, il reale della morte e del male sottraendolo al dogma assoluto della sua inimmaginabilità e indicibilità. Il riferimento più forte adottato da Carmagnola è Didi-Huberman, in particolare il Didi-Huberman di *Immagini malgrado tutto* e della ripresa del concetto benjaminiano di immagine dialettica come battito che agita insieme il velo e il suo strappo.⁵⁷ L'immagine dialettica mostra – anche solo fulmineamente e parzialmente – l'orrore del male fatto dall'uomo contro l'uomo, il dissimile essenziale che ci concerne. Proprio qui, in questa sua testimonianza, l'immagine dialettica, afferma Carmagnola con Didi-Huberman, serve alla vita e, pertanto, è nell'ordine dell'etica. Vi è sicuramente, da parte del filosofo italiano una sottolineatura molto forte del nesso immagine-testimonianza-orrore, da cui innegabilmente prende le mosse il pensiero didi-hubermaniano attorno all'etica delle immagini pur sviluppandosi poi secondo direttrici non necessariamente basate su questo nesso in senso stretto. L'etica delle immagini porta infatti Didi-Huberman a considerare molte immagini che non sono correlate in modo così immediato alla testimonianza del reale orrorifico, ma che, conservando tutto il loro statuto di battito dialettico, sono portatrici di un'etica in grado di far agire l'inconscio ovvero di manifestare il desiderio. È a questo punto che le riflessioni attorno all'estinzione dell'inconscio e all'etica delle immagini possono trovare un fecondo intreccio osmotico sostenuto dalla dinamica del desiderio. L'etica psicoanalitica del desiderio può allora trovare un corrispettivo dialettico nell'etica delle immagini come investigato da Didi-Huberman sostenendo la messa in atto di un evento – l'evento dell'inconscio, della testimonianza – dove la

56 F. Carmagnola, *Il desiderio non è una cosa semplice*, cit., p. 128

57 G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano 2005.

singularità e l'universalità si incontrano, dove la forza creatrice del desiderio vivifichi l'esistenza.

2.4 IL DESIDERIO DELL'ALTROVE

Percorrendo la galleria di ritratti del desiderio rintracciati da Recalcati e accostati tra loro a formare un montaggio di elementi eterogenei in costante dialogo, si incontra un ritratto particolarmente interessante che richiede un'attenta analisi per scongiurare eventuali fraintendimenti offerti dalla sua sintetica denominazione: il desiderio dell'Altrove.⁵⁸ Questa declinazione del desiderio, afferma lo psicoanalista, scardina più di altre il narcinismo del discorso capitalistico che, riducendo il soggetto a “turboconsumatore” dell'oggetto e generando la ripetizione monotona del niente dello stesso, esautora la forza creatrice. Per uscire da questa trappola, Lacan afferma con chiarezza che il desiderio non va inteso solo come desiderio d'altro generato dalla mancanza a essere: se così fosse, infatti, anche il desiderio finirebbe coll'essere un nulla insoddisfacente e quindi col collidere con il discorso capitalistico. Il desiderio non è solo ricerca infinita di un oggetto da sempre perduto e impossibile, ma anche apertura verso l'Altrove. È questa la sua dimensione di energia vitale che sostiene la vita:

Questo nuovo ritratto del desiderio – il desiderio dell'Altrove – non riflette solo la sua dimensione permanentemente insoddisfatta (che, come abbiamo visto, l'isteria eleva a sua cifra sintomatica), non custodisce solo la teologia negativa di un desiderio che non conosce mai il suo appagamento, destinato a vagare senza sosta da un oggetto all'altro nell'insoddisfazione perpetua, ma richiama il fatto che senza l'apertura del desiderio, senza la potenza della sua invocazione dell'Altrove, la vita si appiattisce, si mortifica, si spegne, cessa di essere vita umana, s'inchioda sterilmente al puro esistente.⁵⁹

L'oggetto del desiderio di fatto non esiste, per questo non è riducibile a nessuna presenza empirica, materiale, immediata. Tuttavia, esso non è mancanza che sostiene

58 M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, cit., pp. 113-126.

59 Ivi, p. 116-117

una ricerca vana proprio grazie all'Altrove cui rimanda, il quale oltrepassa la semplice e piatta presenza ontologica o contingente. Cos'è dunque l'Altrove? L'Altrove del desiderio è la sua apertura verso il non ancora visto, il non ancora incontrato, verso l'inaspettato, l'inatteso; esso è possibilità del nuovo che rompe la ripetizione nichilistica. Recalcati ricorda le esperienze che per Lacan incarnano l'esperienza dell'Altrove così intesa: la preghiera, la rivolta, l'attesa, la veglia, la claustrazione, il panico, la noia. Si tratta di esperienze che esprimono, in modo più o meno diretto, l'aspirazione verso una realtà diversa, verso progetti che vivifichino l'esistenza ovvero che manifestano la caratteristica del desiderio come *voeu*, vocazione e voto. Tutto questo va però inteso in modo strettamente laico, analizzando tutte le esperienze senza presupposti teologici, senza trascendenza, riferendosi cioè sempre alla realtà storica dell'uomo contemporaneo. Nell'epoca del conformismo, del totalitarismo degli oggetti, dell'estinzione dell'inconscio e della chiusura, il desiderio come apertura pone nuove progettualità che danno respiro alla vita. Nel momento di massima chiusura, il barlume, l'inatteso, l'evento del nuovo. È a questo punto che Recalcati accosta il desiderio dell'Altrove alla direzione intrapresa dal pensiero di Didi-Huberman che, in particolare a partire dal suo testo *Come le lucciole*, conduce il concetto di sopravvivenza di matrice warburghiana (considerato fino a quel momento dal punto di vista estetico o antropologico) verso considerazioni di carattere eminentemente etico come possibilità di resistenza critica all'accecamento dei riflettori della società contemporanea.⁶⁰ Le sopravvivenze, che per Didi-Huberman – punto critico rispetto alla psicoanalisi lacaniana più tradizionale – si manifestano nelle immagini, portano su di sé il desiderio dell'Altrove come presentato da Recalcati, sotto forma di laiche possibilità di nuove progettualità. L'incontro di queste due linee di riflessione, il loro dialogo dialettico ci conduce così a considerazioni etiche che possono mostrare le possibilità di riattivazione dell'inconscio e dei suoi desideri, cosa che si produce anche attraverso quelle immagini le quali rompono con la ripetizione dei sembianti sociali, rigettano il già visto per portare un resto eccedente, una testimonianza attraverso il frammento. Il pensiero psicoanalitico espresso dalle più recenti considerazioni di Recalcati e l'etica delle immagini didi-hubermaniana trovano allora il loro scambio più fecondo, nel considerare

⁶⁰ Ivi, p. 116 e G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2009.

il desiderio una sopravvivenza e la sopravvivenza un desiderio. La sopravvivenza è infatti per Didi-Huberman una *insistenza residuale nel tempo anonimo e transindividuale della storia* ovvero un resto che insistente ricompare e riaffiora, uguale, ripetitivo ma sempre anche ogni volta metamorfizzato, trasformato. La sopravvivenza dunque ritorna e al contempo crea il nuovo, è una traccia che si risignifica rimandando ad un altrove che non fa mai esaurire il movimento. Didi-Huberman insiste con forza nel dimostrare l'anti-trascendenza della sopravvivenza, per questo l'Altrove a cui essa rimanda non è in senso verticale o gerarchico, quanto piuttosto di ordine orizzontale: per cogliere la sopravvivenza bisogna, afferma il filosofo, spostare lo sguardo, portarlo sugli elementi marginali, nascosti, altrove dove (sopra) vive ciò che ancora non è stato visto. La sopravvivenza, come il desiderio, si ripete e aspira ad altro nel senso dell'inatteso che scardina le certezze precostituite, la ripetizione dello stesso per aprire la possibilità del nuovo che vivifichi l'esistenza. Com'è noto, nella sua ripresa del pensiero warburghiano e benjaminiano, il filosofo considera le immagini formazioni antropologiche che risentono dei sintomi temporali della storia i quali disorientano, introducono eterocronie e anacronismi, rompendo con la temporalità teleologica lineare e aprendo il tempo dei ritorni fantasmali. Le sopravvivenze sono, pertanto, sedimentazioni e metamorfosi in cui si esprime la forza patetica dell'immagine come formazione di memoria risignificata grazie a uno spostamento plastico che produce tensione energetica. Lo spostamento produce intensità così come il dettaglio dei capelli della Venere di Botticelli è la formazione portamemoria, la sopravvivenza del pathos dionisiaco delle antiche menadi: “è spesso attraverso un movimento *spostato* – in tutti i sensi del termine – che si ottiene l'intensità: essa sorge di sorpresa, là dove non ci se la aspetta, nel *parergon* del corpo (abiti, capelli) o nella rappresentazione stessa (ornamenti o elementi architettonici [...]). Uno spostamento radicale, quindi.”⁶¹ La sopravvivenza compare in modo inaspettato su elementi accessori, fino a quel momento non considerati; qui si addensa l'intensità, il pathos ovvero l'energia inconscia che le immagini portano come formazioni antropologiche e culturali. Per tutto questo si può affermare che esse incarnino il desiderio dell'Altrove perché costantemente messe in movimento, “spostate” verso

61 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 225-227.

luoghi altri non trascendenti, non visti, inaspettati e in grado, nel loro ritorno fantasmale, di presentare nuove possibilità. Sulla base di questa concezione delle immagini e delle sopravvivenze, Didi-Huberman sviluppa un elaborato pensiero attorno all'etica delle immagini stesse. Le immagini che recano l'intensità delle sopravvivenze esprimono infatti l'energia patica e svolgono una funzione etica fondamentale nell'opporci come resistenze all'oblio, formazioni antropologiche che, unendo il Già stato e l'Adesso, aprono il futuro: "Un modo per considerare la memoria [...] e dunque il desiderio che ad essa si accompagna, come altrettante forze politiche, come altrettante proteste in grado di riconfigurare il futuro".⁶² La funzione etica e politica delle immagini permette, così, di interrogarci circa la nostra contemporaneità e le sue prospettive, sempre vicine, contingenti, visibili se solo spostiamo lo sguardo altrove disposti a farci cogliere dall'inaspettato. La funzione etica delle immagini non rimanda all'orizzonte della tradizione teologica come prospettiva di salvezza dopo l'apocalisse, alla luce lontana della redenzione, bensì a piccole luci che improvvisamente ricompaiono immanenti al tempo storico, in un movimento continuo di apparizione/sparizione, qui e Altrove:

Solo la tradizione religiosa promette una salvezza al di là di ogni apocalisse e ogni distruzione di cose umane. Le sopravvivenze, invece, riguardano solo l'immanenza del tempo storico: non hanno alcuna valenza di redenzione. Quanto alla loro valenza di rivelazione, essa non si dà se non lacunosa, a brandelli: sintomale, insomma. Le sopravvivenze non promettono alcuna resurrezione (avrebbe senso che un fantasma resusciti?).⁶³

Da qui nasce la critica didi-hubermaniana alla posizione sostenuta da Agamben nel suo *Il Regno e la Gloria* dove il filosofo italiano costruisce un paradigma etico-politico delle immagini dalla teologia della salvezza.⁶⁴ Una critica analoga è condotta anche da Jacques Rancière che sottolinea come Agamben si richiami costantemente all'attesa messianica di una salvezza che viene dal fondo della catastrofe, eliminando così

62 G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, cit., p. 23.

63 Ivi, p. 51.

64 G. Agamben, *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II*, Bollati Boringhieri, Torino 2009

facendo qualunque possibilità offerta dall'Altrove immanente e dell'Altro come irrepresentabile.⁶⁵ Se per Agamben, quindi, la potenza etica delle immagini consiste nella redenzione che verrà, per Didi-Huberman e Rancière le immagini non redimono: non può esserci redenzione dalla contemporaneità e dai suoi totalitarismi, le immagini, tuttavia, nella loro resistenza, sono chiamate a testimoniare la catastrofe interminabile, nonché l'irrepresentabile perché il legame sociale comunitario trovi un modo nuovo per fondarsi. Per Rancière è in particolare l'arte che va sottratta a ogni teologia del tempo, a ogni pensiero del trauma originario così come a ogni salvezza a venire, affinché sia resistenza che organizzi un comune spazio sensibile dove l'estetica e l'etica si fondano; per Didi-Huberman sono le immagini – come, warburghianamente, creature antropologiche – a resistere alla perdita della singolarità nella luce accecante del conformismo, ad essere cioè forme di resistenza del desiderio, del popolo, della comunità. Forme di resistenza alla mutazione antropologica più preoccupante: l'estinzione dell'inconscio.

⁶⁵ Questa critica in particolare è sviluppata da J. Rancière in *Il disagio dell'estetica*, ed. it. a cura di Paolo Godani, ETS Edizioni, Pisa 2009, pp. 115-118.

3. LUCCIOLE DEL DESIDERIO

Una visione apocalittica, certamente, la mia.
Ma se accanto ad essa e all'angoscia che la produce,
non vi fosse in me anche un elemento di ottimismo,
il pensiero cioè che esiste la possibilità
di lottare contro tutto questo,
semplicemente non sarei qui, tra voi, a parlare.

P. P. Pasolini, *Il genocidio*

3.1 PIETRA DI SCARTO

La pratica psicoanalitica lacaniana fonda il suo statuto stesso sulla singolarità. Al centro è posto il soggetto con i suoi desideri non riconducibili a nessuna idealità, con il suo inconscio non riconducibile a nessun archetipo. È il soggetto nel suo nome proprio come tratto unario che lo caratterizza. In realtà, questa definizione appare in tutta la sua problematicità se si considera uno dei presupposti imprescindibili da ogni teoria circa la soggettivazione: il soggetto si istituisce solo attraverso la mediazione dell'Altro, lo sguardo dell'Altro (come Lacan teorizza con lo stadio dello specchio) che fonda la sua esistenza priva di essenza ontologica preconstituita.⁶⁶ Eppure, non si dà identificazione totale all'Altro senza uno scarto che dall'Altro è prodotto e dall'Altro si separa, “come si vede, il paradosso della soggettivazione è già tutto contenuto in questa operazione nella quale il soggetto si costituisce come Uno ma solo attraverso l'Altro, poiché il principio della sua unarizzazione è la sua altrificazione – il suo essere istituito dalle risposte dell'Altro”.⁶⁷ In altri termini, il nome proprio come tratto unario è prodotto dai significanti, ma in questa stessa produzione trova il fondamento l'irriducibilità del soggetto a ogni universalizzazione che l'Altro tende ad operare. Pertanto, se il soggetto è *asujet*, se è alienato, è però anche separato, residuo inassimilabile. Questo doppio

⁶⁶ Come per Sartre, l'esistenza precede l'essenza e non il contrario; lo stesso vale per il soggetto dell'inconscio che, pertanto, non è raggiunto retrocedendo nel passato né è luogo di colonizzazione da parte dell'Io. Cfr. M. Recalcati, *Jacques Lacan*, cit., p. 357.

⁶⁷ Ivi, p. 344.

statuto del soggetto è riassunto da Recalcati come residuo ed eccedenza o, meglio, mettendone in luce la dialettica, resto-eccedente ed eccedenza-residuale, poiché – afferma lo psicoanalista richiamando Foucault – nello stesso meccanismo del potere si genera la resistenza.⁶⁸ Il potere implica una resistenza interna. Cos'è allora il soggetto per la psicoanalisi? Il soggetto è un processo, il processo di soggettivazione con cui, senza giungere alla padronanza, ci si definisce nella particolarità all'interno dell'universalità, nella residualità ed eccedenza che sono anche pratica di resistenza. Di fatto, questa visione si oppone all'evoluzionismo e al determinismo e sottolinea la dimensione della contingenza, non come riproduzione necessaria bensì come produzione, accadimento singolare di un evento nel corso del tempo. Lo spiega limpidamente ancora Recalcati: “Questo vuol dire che non c'è un *Soggetto-sostanza* (metafisica o psicologica), né un *Soggetto-effetto* (come vorrebbe un certo trascendentalismo strutturalista), ma, dove accade che vi sia, si dà solo l'evento di un *effetto-Soggetto*”⁶⁹; tutto ciò conduce all'evidenza della nuova dimensione del soggetto e dell'inconscio poiché:

Ripensare l'inconscio dalla prospettiva della contingenza e della possibilità – come impone il “cammino della soggettivazione” – significa svuotare l'inconscio di ogni contenuto ontologico per valorizzarne la dimensione etica; significa amplificare il soggetto come resistenza eccedente anziché come dipendenza passiva dalla combinatoria significante.⁷⁰

Il processo di soggettivazione, pertanto, esalta l'eccedenza del soggetto, il suo essere resto o, se si preferisce, il suo essere Altrove rispetto alla struttura alienante generale. Questa centralità dell'irriducibilità del resto associato alla operatività della resistenza si ritrova anche nel pensiero di Didi-Huberman il quale la pone come presupposto della sua teoria sull'etica delle immagini. Ad essere resto-eccedente ed eccedenza-residuale possono essere per il filosofo alcune immagini che, lontane dallo statuto di pura

68 Cfr. M. Recalcati, *ivi*, p. 354: “Come per Foucault, anche per Lacan la nozione di *potere* implica necessariamente una sorta di *resistenza* interna. Il soggetto che è fabbricato dal potere del significante è anche sempre irriducibile all'azione di questo potere”.

69 *Ivi*, p. 356.

70 *Ibid.*

alienazione in cui una certa psicoanalisi lacaniana ha voluto imbrigliarle, sono portatrici di una resistenza che riguarda noi soggetti assoggettati. In un certo senso, le immagini addiventano soggetti con precisi desideri aspiranti all'Altrove inteso come apertura e possibilità in rapporto ai nostri stessi desideri inconsci. Proprio come il soggetto per la psicoanalisi, le immagini sono singolari e sfuggono alle definizioni universali; esse sono processi in atto dove si esprime la sottrazione alla universalizzazione e, lacaniamente, alla simbolizzazione pur producendosi nel linguaggio quale resto eccedente. Le immagini sono per Didi-Huberman eventi unici ed irripetibili di cui – nel *décalage* tra parola e immagine – parlare singolarmente per farsi cogliere dai loro sintomi, cioè dai momenti di crisi dove vacillano le certezze e si rivela una verità – la verità dell'inconscio, del desiderio – fino a quel punto ignorata. Il percorso da lui intrapreso mostra, sia sul versante più estetico sia su quello più eminentemente etico, una grande attenzione alla singolarità delle immagini in quanto eventi unici. L'intera storia dell'arte è rivista da questa prospettiva contro ogni idealità del bello e ogni storia universale ed eucronica. Ciò che interessa è l'opera nella sua particolarità, nei suoi sintomi che non coincidono con i dettagli iconografici: i dettagli sono simboli da decifrare, mentre i sintomi non sono decifrabili poiché rimandano a una conoscenza diversa da quella razionale. In un saggio interessante Thierry Davila accosta questa metodologia didi-hubermaniana all'attenzione duchampiana per l'infrasottile, le piccole differenze, gli scarti “car c'est dans l'unique que réside la possibilité de l'art, c'est dans la particularité que prend corps la vie artistique ou plus simplement encore la respiration de la personne et ses effleuves inframince”.⁷¹ Duchamp si oppone, infatti, alla generalità e alle generalizzazioni introducendo nelle sue opere il caso che si sottrae alla pretesa della *mathesis universalis*, gli scarti impercettibili e le sensazioni sottilissime che scardinano le gerarchie e singolarizzano l'opera: “L'inframince nous met en présence de phénomènes singuliers et locaux de prise de forme. Il nous renvoie chaque fois à des cas qui sont autant de manifestations particulières, de situations qui laissent apparaître des cristallisations sensationnelles, uniques et régionales”.⁷² Allo stesso modo, ipotizza T.

71 Thierry Davila, *Histoire (générale) de l'art, histoire des œuvres: Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp*, in Thierry Davila e Pierre Sauvanet (a cura di), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Les presses du reel, 2011, p. 25.

72 Ivi, p. 32.

Davila, Didi-Huberman si interessa all'infrasottile esplorando le opere come singoli casi (nel duplice senso del termine di caduta e venuta dell'imprevedibile, caduta della forma ed evento dello sguardo) creando un'autentica *casuistique* che rimette in gioco la storia generale dell'arte. Come insegna la psicoanalisi e come prima ancora già Nietzsche aveva esposto nella *Seconda Inattuale*, il fenomeno singolare, nuovo e inatteso non si produce tuttavia sciogliendo ogni legame con la necessità della ripetizione. È nella ripetizione che si produce lo scarto della differenza, è nelle riprese che si produce il non-ancora-conosciuto, l'Altrove dell'apertura. W. Benjamin è stato tra i grandi ad aver concepito questa nuova visione euristica della storia insistendo sulle singolarità in termini di origine e di vortice nel senso di eventi minuscoli che, nei ricominciamenti senza sosta, producono la novità. Si tratta di rileggere la storia e il tempo storico riconsiderando gli scarti, gli stracci – per Benjamin lo storico è lo *chiffonnier* della storia – per coglierne le ritornanze fantasmali, ciò che resiste alla universalizzazione. Queste resistenze per Didi-Huberman come per Benjamin si manifestano nelle immagini che fondono in una costellazione il presente e il passato e si proiettano verso il futuro, immagini dal potere auratico perché in grado di guardarci e pertanto di intessere una relazione di sguardi che per sua stessa natura “implica una dialettica del desiderio che suppone alterità, oggetto perduto, soggetto sfaldato, rapporto non oggettivabile”.⁷³ Il potere di sguardo appartiene all'immagine che si sottrae alle logiche della simbolizzazione e della mathesis e che si palesa nel suo essere evento eccedente, resto particolare da cui rileggere la storia e ridefinire il rapporto Singolare/Universale. Come spiega Didi-Huberman:

[...] si tratta di cercare, in ogni opera, l'articolazione delle *singolarità formali* e dei *paradigmi antropologici*. Si tratta dunque di articolare due ordini di grandezza apparentemente contraddittori [...] si tratta di cercare di comprendere come un quadro suppone la questione dell'aura. Come organizza la sua “sostanza immaginante” per imporsi allo sguardo, per fomentare un desiderio. Come diviene così “ciò di cui l'occhio non potrà mai saziarsi”.⁷⁴

73 G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris 2000, p. 222.

74 *Ibid.*

L'esperienza auratica come capacità dell'immagine di guardare e di resistere è certamente affine a quella che sarà per Barthes l'esperienza singolare del *punctum* e alla funzione lacaniana della *Tyche* che scompagina l'*automaton*, ma essa è anche vicina alle sopravvivenze warburghiane come reminiscenza che anacronizza il tempo e, declinando, non scompare perché fenomeno “aperto”, “incompiuto” dell'immagine: “elle demeure en suspens – ou plutot en *repli*, en *rebut* –, comme une dernière forme possible pour le désir humain. Quelque chose comme un haillon du temps”.⁷⁵ Didi-Huberman si propone dunque di rileggere la storia, secondo la divisa benjaminiana, con i detriti stessi della storia, con le resistenze immemoriali dei resti e delle eccedenze che sopravvivono nelle immagini. Questa sua intenzione che prende le mosse dall'insegnamento di Benjamin, di Warburg e della psicoanalisi acquisisce risvolti etici e politici nella misura in cui egli considera immagini ed operazioni artistiche che ridefiniscono la contemporaneità e lo spazio collettivo della comunità. Come non vedere allora nelle sopravvivenze delle immagini e nella loro resistenza il principale tratto del desiderio? Come non vedere nel desiderio che ritorna insistente e apre all'inaudito la possibilità etica di un modo diverso di concepire la nostra stessa realtà immersa nei nuovi accecanti totalitarismi?

3.2 SCOMPARE?

Nella terza tesi *Sul concetto di storia* Benjamin espone chiaramente quello che è il compito dello storico in relazione alla stessa concezione della storia: “Il cronista che racconta gli avvenimenti, senza distinguere tra grandi e piccoli, tiene conto della verità che per la storia nulla di ciò che è avvenuto dev'essere mai dato per perso”.⁷⁶ Lo storico deve allora considerare anche i più piccoli fatti che si conservano nella memoria di quanto è all'apparenza insignificante, nelle tracce, negli scarti abbandonati a terra; come un archeologo, con una pratica materialista, egli deve raccogliere le cose nella loro

75 G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Paris 2002, p. 24. Lo straccio, come rifiuto, manifesta uno stato intervallare dell'oggetto tra il suo essere forma e informe, riconoscibile e già inutile. Proprio nell'intervallo risiede per Benjamin e per Warburg il ricorrere dell'identico che eleva a dignità storica il rifiuto con cui, per Benjamin, la storia deve essere creata.

76 Cit. in *Come le lucciole*, cit., p. 69.

singularità e anonima sovranità. Diciamo meglio: lo storico per Benjamin deve raccogliere le più umili immagini, quelle dove l'aura è declinata e che, nella loro apparizione folgorante, rendono possibile il risveglio nel senso di conoscenza storica. L'immagine dunque va salvata dal rischio della scomparsa, dalla nostra incapacità di coglierne la sopravvivenza abbagliati dai grandi fatti storici. Come afferma Didi-Huberman l'immagine brucia e continua a farlo anche sotto la cenere, per questo, “saper guardare un'immagine sarebbe, in qualche modo, divenire capaci di distinguere dove essa brucia, dove la sua eventuale bellezza serba il posto a 'un segno segreto', a una crisi irrisolta, a un sintomo”.⁷⁷ Anche l'immagine più umile può mostrare momenti di incrinatura che aprono la conoscenza, momenti in cui qualcosa soffre, gli *astra* comunicano warburghianamente con i *monstra* e l'*Autrefois* si unisce al *Maintenant* in una costellazione. Possiamo riunire queste immagini in un archivio che ne preservi l'eterogeneità e la lacuna per cogliere attraverso il montaggio le ritornanze fantasmali e metamorfiche e ciò che sempre di un'immagine ci sfugge. Lo storico come l'artista trova così il suo compito etico nel salvare l'immagine che brucia e il pathos, inteso come conoscenza attraverso la sofferenza, di cui è portatrice.⁷⁸ Più precisamente, Didi-Huberman afferma la necessità di istituire i resti delle immagini ovvero di prenderne lo scarto, il rifiuto, le immagini dimenticate nonché quelle censurate dalle istituzioni. Qual è il fine di questa operazione? Per il filosofo il fine consiste nel restituire le immagini-scarto alla sfera pubblica perché la conoscenza storica diventi operativa.⁷⁹ Le immagini, infatti, appartengono al bene comune e il gesto poetico-politico dello storico e dell'artista consiste nel renderle visibili affinché *storia e memoria siano sentite, interrogate nelle immagini*:

77 G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009, p. 253.

78 Lo storico e l'artista, infatti, lavorano con le immagini che sono al tempo stesso sintomo (interruzione del sapere) e conoscenza (interruzione nel caos). Grazie alle immagini si rende visibile la tragedia nella cultura e la cultura nella tragedia che segnano l'inscindibilità di storia e memoria.

79 Sulla necessità etica di restituire alla sfera pubblica le immagini sottratte, si veda in particolare G. Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, in Raul Kirchmayr e Laura Odello (a cura di), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, “aut aut”, 2010, n. 348.

Le nozioni di memoria, di montaggio e di dialettica esistono per indicare che le immagini non sono né immediate né facili da capire. Esse non sono, d'altra parte, nemmeno 'al presente', come spesso si è portati spontaneamente a credere. Ed è proprio perché le immagini non sono 'al presente' che esse sono capaci di rendere visibili rapporti di tempo più complessi che implicano la *memoria nella storia*.⁸⁰

Ecco allora che l'artista e lo storico permettono – grande obiettivo per Benjamin – di organizzare il pessimismo attraverso le immagini nel senso *di scoprire nello spazio dell'azione politica lo spazio radicalmente, assolutamente immaginativo*. In questo senso, per organizzare il pessimismo, Didi-Huberman parla dell'apertura dell'immagine che mostri l'impensato, il non ancora visto, il desiderio delle immagini. Ma come fare se la nostra età del capitalismo tecno-nichilista è sommersa da immagini conformistiche, vuote come lo è l'uomo senza inconscio? Il filosofo invita a spostare lo sguardo verso un altrove contingente dove sopravvivono piccole luci che appariranno in un momento di apertura unica e momentanea; tali eventi di apparizione dell'immagine come resistenza raggiungono il loro apice in quella che potremmo chiamare “la poetica delle lucciole”.⁸¹ L'immagine della lucciola è assunta dal filosofo quale metafora della riorganizzazione benjaminiana del pessimismo attraverso la sopravvivenza delle immagini che ancora bruciano e portano desideri, come lui stesso afferma: “Ci sono tutte le ragioni per essere pessimisti, ma proprio per questo è necessario aprire gli occhi nella notte, continuare a spostarsi, rimettersi in cerca delle lucciole”.⁸² Didi-Huberman intende confutare così il pessimismo espresso da Pasolini nell'articolo pubblicato sul Corriere della sera il 1 febbraio 1975 con il titolo “Il vuoto del potere in Italia”, poi meglio conosciuto come “L'articolo delle lucciole”. La tesi storica sostenuta da Pasolini è nota: dopo il fascismo, un'altra forma fascista, mascherata sotto le parvenze di una

80 Id., *L'immagine brucia*, cit., p. 251.

81 Prima di giungere all'elaborazione più strettamente etica del suo pensiero, Didi-Huberman parla della dialettica tra apparizione e sparizione delle immagini in termini di *phasma* come dissimile che, apparendo, si prende gioco di noi e ci perturba. La sua analisi iniziale pone l'accento sui momenti sintomatici in cui la visione tradizionale è scardinata. Su questo sottile filo conduttore del pensiero didi-hubermaniano mi permetto di rinviare a Daniela Barcella, *Sintomi, strappi, anacronismi. Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*, cit., Milano 2012. Successivamente è la poetica della resistenza e il paradigma etico-politico incarnato dalle lucciole la chiave di lettura delle immagini qui messa in evidenza.

82 G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, cit., p. 31.

falsa libertà si è affermata più devastante e profonda, inaugurando una mutazione storica, politica e antropologica: “Il fascismo, voglio ripeterlo, non è stato sostanzialmente in grado nemmeno di scalfire l'anima del popolo italiano: il nuovo fascismo attraverso i nuovi mezzi di comunicazione e di informazione (specie, appunto, la televisione) non solo l'ha scalfita, ma l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre...”.⁸³ È il nuovo potere ipermoderno che, afferma l'intellettuale con lungimiranza, *non ha bisogno di sudditi ma di liberi consumatori*⁸⁴; è il potere contemporaneo i cui riflettori hanno aggredito ogni aspetto sociale lasciandoci abbagliati e confusi in una realtà dove, nella luce accecante, tutto è apparenza e quindi nulla può più apparire. Sono scomparse – cosa di cui per Pasolini neppure gli intellettuali si sono accorti – le piccole luci intermittenti, sono scomparse le lucciole, quei segnali umani dell'innocenza annientati dalle tenebre – o dalla luce “feroce” dei riflettori – del fascismo trionfante. Con le lucciole, infatti, scompare tutta la realtà del popolo, le culture popolari alle quali Pasolini riconosceva una capacità di *resistenza storica, e dunque politica, nella loro vocazione antropologica alla sopravvivenza*. Le lucciole sono il popolo con la propria danza, i gesti e i corpi che incarnano i desideri come singolarità, ritorni del locale sul globale attraverso – come spiega tra gli altri J.-L. Nancy – la carnazione quale *événement d'existence*.⁸⁵ Scomparendo le lucciole, scompaiono i popoli, i desideri, le resistenze e la loro forza politica concepita non come mera organizzazione di partito, bensì quale congiunzione di memoria e desideri del popolo in grado di riconfigurare il futuro. Da qui, per Pasolini, il vuoto al centro del potere in Italia. Didi-Huberman enuncia chiaramente la sua tesi per confutare il pessimismo pasoliniano:

83 Pier Paolo Pasolini, *Acculturazione e acculturazione*, “Scritti corsari”, in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, I Meridiani, Mondadori Editore, Milano 1999, p. 293.

84 Id., *Il genocidio*, in *cit.*, p. 513. La citazione si ritrova significativamente anche in M. Recalcati, *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, *cit.*, p. 29.

85 Afferma Nancy: “La peinture est l'art des corps, parce qu'elle ne connaît que la peau [...]. La carnation est le grand défi jeté par ces millions de corps de la peinture”. Cit. in Jérôme de Gramont, *Didi-Huberman – L'image entre survie et gloire*, “Nunc”, Éditions de Corlevour, Bruxelles, 2012, n. 26, p. 50. La medesima concezione si ritrova anche in Didi-Huberman (in particolare in *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, il Saggiatore, Milano 2008) ed è poi applicata dal filosofo anche alla visione delle immagini nella loro portata antropologica.

(Pasolini) Aveva perduto la speranza nel suo tempo, tutto qui [...]. così facendo, Pasolini non fece altro che smarrire *in fine* il gioco dialettico dello sguardo e dell'immaginazione. A essere scomparsa in lui era la capacità di vedere – nel buio o sotto la luce feroce dei riflettori – ciò che non è completamente scomparso, e soprattutto *ciò che appare malgrado tutto* come novità reminiscente, come novità “innocente”, nel presente di quella storia detestabile da cui ormai non riusciva più ad allontanarsi, neppure dall'interno.⁸⁶

Vedere troppo (la luce accecante che ha “bruciato” le lucciole) o non vedere nulla (il buio o le tenebre in cui le lucciole sono state inghiottite) sono per Didi-Huberman i due estremi in cui lo stesso intellettuale italiano è caduto, non riuscendo a guardare altrove nel momento di massima chiusura storica politica e antropologica. Le lucciole, le resistenze sopravvivono: sta a noi saperle vedere. Queste appaiono nelle immagini che, come per Benjamin, sono operatori temporali in grado di configurare nuove costellazioni e quindi di organizzare il nostro pessimismo, *correndo sopra l'intero orizzonte delle costruzioni totalitarie*. Le immagini mostrano i desideri incarnati nei corpi e sopravvivenuti nella memoria inconscia dei popoli, riattivandoli eticamente e politicamente. Nel suo testo, Didi-Huberman apporta svariati esempi di immagini-lucciole che nascono anche attraverso l'immaginazione, nella parola – laddove essa si arresta – sotto forma di esperienze personali, batailleane *esperienze interiori*. René Char, Henri Michaux, Victor Klemperer, Bertolt Brecht, Robert Antèlme e molti altri hanno riorganizzato il pessimismo con la loro resistenza singolare, partendo dall'esperienza dell'orrore, per salvare piccoli lembi di umanità in tempi bui; con ogni evidenza le quattro fotografie strappate malgrado tutto all'inferno di Auschwitz sono lucciole del desiderio di resistenza come lo sono i sogni raccolti da Charlotte Beradt tra il 1933 e il 1939 nel suo testo *Il Terzo Reich dei sogni*.⁸⁷ Questi sono testimonianza preziosa di documentazione storica attraverso materiale onirico, cioè esperienze assolutamente personali e uniche raccolte dallo storico chiffonier, come spiega R. Koselleck nella sua introduzione:

86 G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, cit., p. 41.

87 Charlotte Beradt, *Il Terzo Reich dei sogni*, Einaudi, Torino 1991.

Per lo storico che si occupi del Terzo Reich, la documentazione dei sogni qui presentata costituisce una fonte di primissimo ordine. Essa permette di accedere a quegli strati, ai quali non giungono neppure i diari. I sogni narrati, sebbene trascritti a posteriori, hanno il carattere di evento profetico. Essi ci conducono in modo esemplare nelle nicchie della vita quotidiana, apparentemente privata, in cui penetrano le onde del terrore prima scoperto, poi strisciante, del quale anticipano l'evoluzione violenta.⁸⁸

Questi sogni sono storie per immagini che vengono narrate e di fatto modificano la realtà, nascendo da conflitti politici e sociali travasati nel corpo del singolo. Esiste, infatti, una precisa dimensione corporale (quindi locale) in cui i sogni si manifestano: è la dimensione dei singoli che prevale sulle grandi narrazioni globali, cioè la dimensione antropologica che tuttavia non esclude quella politica. Anche le immagini oniriche sono resistenze, piccole luci intermittenti di opposizione a una realtà incipiente:

Evidentemente i testimoni disponevano ancora di un'emotività integra che permetteva loro percezioni feconde di previsioni. Quanto in sogno appariva come una paralisi conteneva, quindi, le forze atte ad affrontarla durante la veglia. A nulla serve attribuire le cose al piano psicologico-individuale, se in questo modo gli autori dei sogni avevano la facoltà di chiarire e definire dentro di sé dei confini politici. Infatti, essere assoggettati al terrore in sogno significava anche essere potenzialmente in grado di resistergli nella vita quotidiana.⁸⁹

Nel sogno, sul piano immaginario, il pathos, le emozioni e i desideri si incarnano in immagini che, in alcuni casi manifestano un palese tentativo di resistenza, in altri la paura di impotenza come perdita della parola e della libertà;⁹⁰ in ogni caso le immagini oniriche si fanno sintomi di una comunità che ancora resta e sogna. Una comunità composta da singole esperienze interiori in grado di riconfigurare, sul piano

88 Reinhart Koselleck, *Prefazione*, in *ivi*, p. ix.

89 *Ivi*, p. xxiv.

90 Per quanto riguarda la volontà inconscia di resistenza, tenace quanto vana, si veda in particolare il sogno riportato di una casalinga borghese: “Di notte mi affanno senza sosta a scucire la croce uncinata dalla bandiera nazista, sentendomi fiera e felice per questo; ma il giorno dopo essa è sempre saldamente ricucita”, *ivi*, p. 88; per la perdita totale di libertà, il sogno di un giovane che arriva a sognare solo “in astratto”: “Sogno di sognare ormai unicamente dei rettangoli, triangoli, ottagoni, che in un certo qual modo sembrano tutti dei biscotti di Natale, visto che è vietato sognare”, *ivi*, p. 50.

immaginifico, il presente. Raccogliendoli prima di fuggire in America, C. Beradt ci consegna una preziosa testimonianza della sopravvivenza delle lucciole.⁹¹

Attinente alla nostra contemporaneità più stringente è l'ultimo esempio con cui Didi-Huberman conclude la sua poetica delle lucciole: il video di Laura Waddington *Border* 55. Si tratta del montaggio di immagini strappate al buio del campo di Sangatte da cui i profughi cercano di fuggire inseguiti dalle torce delle forze dell'ordine. L. Waddington ottiene queste immagini, malgrado tutto, malgrado l'operazione pericolosa ostacolata dalla luce accecante della polizia che tenta di contrastare la sua impresa. I pixels delle sue telecamere si bruciano, le immagini ottenute sono in parte rovinate, con punti bianchi, vacillanti e vibranti. Si vedono i frammenti sfocati, dei corpi, degli alberi, delle "scintille di umanità". La sgranatura e l'incertezza della visione trasmette tutta la fenomenologia di queste immagini – esattamente come il bordo nero delle fotografie scattate dal Sonderkommando di Auschwitz – la condizione in cui sono state catturate. Sono immagini che bruciano, che vogliono resistere come testimonianze pur sempre parziali: deboli lucciole intermittenti sopravvivenze ai bagliori che cercano di incenerirle. Delle piccole luci danzano incarnate in corpi quali esperienze interiori, oscure, singolari che diventano apparizione, barlume di popoli e di comunità trovando la forma giusta della propria costruzione, narrazione e trasmissione. Sono comunità di un desiderio indistruttibile, di un progetto ostinato, di pensieri malgrado tutto da trasmettere, necessità di "dire *sì* nella notte attraversata da bagliori, e non accontentarsi di descrivere il *no* della luce che ci rende ciechi".⁹²

3.3 (R)ESISTENZE ALL'ACCECAMENTO

In tutta la sua opera Pasolini dimostra un profondo amore per il popolo, un amore che gli consente di constatare amaramente i cambiamenti e la degenerazione delle coscienze: "[...] per capire i cambiamenti della gente, bisogna amarla [...]. ho visto

91 Bruno Bettelheim evidenzia come limite di questa raccolta l'assenza di altri sogni, quelli dei nazisti convinti e di quanti sostenevano il regime per vendicarsi sui nemici. Del resto, l'autrice stessa non era nelle condizioni per poter indagare su questa parte di attività onirica che ci è così rimasta per sempre oscura.

92 G. Didi-Huberman, *Come le lucciole*, cit., p. 92.

dunque 'coi miei sensi' il comportamento coatto del potere dei consumi ricreare e deformare la coscienza del popolo italiano, fino ad una irreversibile degenerazione".⁹³ Pasolini ama o, meglio, ha amato il popolo – con i suoi gesti, cultura, linguaggio – prima che la società industrializzata imponesse un'omogeneizzazione indistinta e il trauma di un livellamento senza più differenze. È l'edonismo di massa, "omologatore" e accentratore, a prevalere per Pasolini nell'epoca del neo-fascismo seguito al fascismo fascista. Tuttavia, l'intellettuale non si chiude in un nostalgico rimpianto del passato che soffoca la vita melanconicamente, perché ancora sono possibili delle resistenze, come scrive egli stesso due anni prima dell'articolo delle lucciole:

Il loro silenzio e la loro passività hanno, nell'enorme maggioranza, le apparenze di una specie di atroce visione euforica, che gli fa accettare senza più resistenza alcuna il nuovo edonismo con cui il potere reale sostituisce ogni altro valore morale del passato. In piccola minoranza, invece, hanno i caratteri della nevrosi d'ansia, che quindi mantiene viva in essi la sensibilità di una protesta. Ma si tratta degli ultimi, veramente degli ultimi, umanisti.⁹⁴

Ecco, dunque, il compito dell'umanista: resistere, essere lucciola malgrado l'omologazione, cercare di non scomparire e di evitare la scomparsa del popolo. Proseguendo la linea tracciata da Pasolini, Didi-Huberman individua le due modalità di sparizione dei popoli, corrispondenti alla sottoesposizione (il nulla della visione) ovvero la loro messa sotto censura e alla sovraesposizione (l'eccesso di visione), la loro messa in spettacolo attraverso immagini stereotipate. I popoli sono esposti alla sparizione nella loro rappresentazione (politica ed estetica) e di conseguenza, avendo l'immagine una portata antropologica, nella loro stessa esistenza, essi sono ipostatizzati – di fatto scomparendo – nel *pic people*, il popolo delle *pictures* dei rotocalchi contemporanei. Contro tutto questo, per il filosofo francese Pasolini ha saputo incarnare nei suoi film e nei suoi racconti la resistenza e il desiderio di sopravvivenza dei popoli, mostrando le immagini con virtù politica per porre al centro dei corpi singolari che nel loro insieme costituiscono corpi sociali, comunità che non si perdono nella massa ma che

93 P. P. Pasolini, *L'articolo delle lucciole*, in *Scritti corsari*, p. 408.

94 P. P. Pasolini, *La prima, vera rivoluzione di destra*, in *Scritti corsari*, cit., p. 289.

rivendicano il loro ruolo da protagoniste della storia. Per il suo amore, Pasolini vuole così rendere ai popoli la loro parola, la molteplicità e la complessità dei loro termini, delle loro sintassi, delle loro lingue. Proprio la lingua è il luogo per eccellenza, il luogo più sintomatico dove si manifestano la mutazione antropologica degli italiani e la loro completa omologazione a un unico modello, perché la lingua è diventata stereotipa, rigida e assolutamente anti-espressiva; così anche il linguaggio del comportamento (fisico e mimico) assume gli stessi tratti di pura convenzionalità:

La conformazione a tale modello si ha prima di tutto nel vissuto, nell'esistenziale: e quindi nel corpo e nel comportamento. È qui che vivono i valori, non ancora espressi, della nuova cultura della civiltà dei consumi, cioè del nuovo e del più repressivo totalitarismo che si sia mai visto. Dal punto di vista del linguaggio verbale, si ha la riduzione di tutta la lingua a lingua comunicativa, con un enorme impoverimento dell'espressività.⁹⁵

Si chiarisce allora la passione di Pasolini per i dialetti assunti poeticamente nelle sue opere, in particolare nei suoi film, dove esporre i popoli diviene anche un'esposizione di se stesso, una sua implicazione, nei loro modi di prendere figura e parola, è in questo senso che il ricorso ai dialetti prende valore di posizione politica più ancora che di estetica neorealista. Per ciò, secondo Didi-Huberman, Pasolini ha saputo magistralmente unire la dimensione politica a quella poetica. Nella sua analisi, infatti, il filosofo pone l'accento sulla rivisitazione pasoliniana del neorealismo nel senso di quella conoscenza dell'altro che spinge l'intellettuale a muoversi tra la dimensione documentaria e quella lirica. Le immagini dei popoli costituiscono il loro farsi figura sia nella componente mimetica sia nel pathos di cui sono portatori i gesti, locali e globali, del corpo singolo e del corpo sociale. Pasolini – che ama le arti figurative – monta le sue immagini ogni volta mostrandone la memoria sotterranea, gli inediti montaggi visuali e temporali che si riuniscono in nuove costellazioni. Didi-Huberman insiste particolarmente su questo aspetto dei film di Pasolini e sull'anacronismo che i suoi montaggi mettono all'opera come ritorno di forme attraverso la corporeità, ovvero attraverso quelle formule che per Warburg incarnavano la fantasmaticità (ripetitiva e

95 P. P. Pasolini, *Limitatezza della storia*, in *Scritti corsari*, cit., p. 322.

metamorfica) delle istanze patiche. Il neorealismo non si riduce alla pura mimesis perché Pasolini è consapevole della portata antropologica delle immagini e delle implicazioni politiche di ogni attività di figurazione del popolo. In molti suoi film è evidente il riferimento alla tradizione pitturale – Didi-Huberman mostra la presenza di Giotto e Piero della Francesca ne *Il Vangelo secondo Matteo*, di Vélazquez in *Che cosa sono le nuvole*, di F. Bacon in *Teorema*, della Pietà di Pontormo e della Deposizione di Rosso Fiorentino in *La Ricotta...* – e l'apparizione quindi di veri e propri *arrêts sur tableaux* come folgorazioni figurative che dialetticamente confondono le temporalità e agitano le figure. La lunga durata delle immagini è messa in movimento con i montaggi dove figura e passo si uniscono fenomenologicamente in corpi fatti di tensioni e di conflitti che dimostrano la volontà pasoliniana riassunta da Didi-Huberman con un gioco di parole: quella di mettere le forme in conflitto e i conflitti in forme. Ciò equivale di fatto all'affermazione di una certa forma di sacralità legata ai corpi e alla commistione di generi impuri e trasgressivi proprio come la sacralità batailleana delle forme basse e umili. Le figure del popolo fanno danzare i conflitti dei desideri, della bellezza, dei gesti e degli affetti umani, del corpo singolare e collettivo. Pasolini, pertanto, si espone ed espone i gesti del popolo, gesti immemoriali e proprio per questo moderni nel loro anacronismo:

Quand le cinéma de Pasolini expose les gestes immémoriaux et pourtant bien modernes de Ninetto Davoli, il n'en consacre pas pour autant la perte. Bien au contraire, il les rend possibles à nouveau, leur accordant – pour tous les spectateurs du film – une nouvelle actualité, une nouvelle valeur d'usage, une nouvelle nécessité.⁹⁶

Didi-Huberman dimostra con un'operazione simile a quella batailleana di *Documents* e a quella warburghiana di *Mnemosyne* i conflitti tra le immagini e gli anacronismi all'opera nei film di Pasolini come nel caso evidente di *La Rabbia* o *La sequenza del fiore di carta* (1968) in cui la gioia di Ninetto Davoli si tramuta nella pasoliniana “abgioia” (gioia e sofferenza al contempo) del corpo disteso a terra del tutto simile al

96 G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants, L'oeil de l'histoire 4*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012, p. 223.

cadavere di un bambino vietnamita. O ancora, ne *Il Vangelo secondo Matteo* dove emerge l'attenzione per l'umanità irriducibilmente singolare e i suoi affetti che Didi-Huberman palesa smontando e rimontandone i fotogrammi o accostando l'espressione di lamento di Maria a modalità immemoriali di lamentazioni funebri documentate dagli etnologi.

Qual è allora, si chiede il filosofo, la vera bellezza del popolo? Dove risiede per Pasolini? La risposta, a fronte di tutto questo, è evidente: essa risiede nella sopravvivenza o, meglio, nella resistenza. Se i popoli sono esposti alla scomparsa, i film e le loro immagini salvano qualcosa della loro scomparsa in atto nella storia moderna. Il popolo può essere così resistenza sia attraverso il suo patrimonio di saperi, di tradizioni e di poetica del linguaggio sia attraverso i gesti e le “tecniche corporali”. Il linguaggio e la gestualità stanno nella visualità dell'immagine che mostra il declino (non la scomparsa) delle possibilità di resistenza delle sopravvivenze. Certamente però l'immagine non è resistenza totale. Essa ci mostra un volto, un gesto che può riguardare la comunità in quanto riguarda un simile; crea delle possibilità e mostra ciò che non può essere inquadrato piuttosto della realtà specifica rappresentata. Qualcosa sfugge, attende ancora di prendere figura:

L'image, à ce moment, prend en charge d'anticiper, d'avertir, de construire les possibles: nommons-la une image aux aguets, une 'image-guet'. C'est l'image de ce qui ne saurait être enfermé par elle. Image sans objet saisi, défini, obtenu, gagné. Devant une telle image, on ne regarde que ce qu'on ne garde pas. Devant une telle image, attendre et regarder participent d'un même mouvement: regarder y est attendre.⁹⁷

Il popolo trova nell'immagine la sua possibilità di resistenza, la sua possibilità di sopravvivere in quanto lucciola alla totalità. Nella parzialità si concretizza la sua resistenza che non trova mai il suo punto d'arrivo e costantemente ci invita a guardare altrove; “Pasolini aura donc trouvé, et la blessure (la douleur survivante) et le défi (le désir intempestif) et la forme aussi, pour configurer tout cela en images, en mouvements, en visages, en corps parlants”.⁹⁸

97 Ivi, p. 226.

98 Ivi, p. 230.

3.4 COMUNITÀ DI POPOLO

Dopo aver “riorganizzato il pessimismo” e dimostrato le possibilità delle resistenze, Didi-Huberman si interroga più nel dettaglio circa la definizione di popolo. In realtà, l'esistenza di una definizione univoca si palesa fin da subito impossibile viste le innumerevoli accezioni del termine, tra le quali non manca anche quella riduttiva di una massa configurata da uno stato in senso passivo e generalizzante.⁹⁹ Il popolo è massa, è insieme. Può, tuttavia, questo insieme contenere anche la singolarità, può cioè essere universale e particolare? E, soprattutto, quali sono le possibilità di dimostrazione del suo ruolo attivo nella storia? J. Butler sostiene efficacemente che il popolo si fonda anzitutto su un atto di parola, un'enunciazione che sancisce l'unione e al contempo la pluralità di “Noi, il popolo” iscritta nella catena delle condizioni temporali. Questo atto fondativo di parola non genera tanto l'unità, quanto piuttosto una serie di dibattiti proprio sulla natura del popolo e su ciò che esso vuole. È l'atto linguistico, è il dibattito attorno al popolo che genera il popolo. L'enunciazione, però, non va senza precise condizioni organiche che la rendono possibile poiché la parola non si trasforma mai in puro pensiero: “la parole est impossible sans l'organique, même l'acte de parole qui cherche à faire passer une intention purement cognitive ne peut pas court-circuiter le corps organique”.¹⁰⁰ Ecco, allora, che anche l'atto di parola che fa esistere il popolo è un movimento corporale che fa esistere un corpo il quale è, precisamente, un corpo politico. Secondo la dimostrazione della Butler, dunque, il popolo implica un atto di parola e un movimento organico che confluiscono nella sua organizzazione politica. Tale corpo non è omogeneo né è garanzia di un'identità prestabilita in quanto esso è singolare e multiplo, fatto di differenze che si riuniscono nel “noi” dell'atto di parola. Si tratta di una concezione che riflette le considerazioni filosofiche di J.-L. Nancy per il quale tutto “ciò che esiste, qualsiasi cosa sia, dal momento che esiste, co-esiste”.¹⁰¹ L'essenza stessa dell'essere, infatti, è co-essenza non nel senso di mero assemblaggio di

99 Alain Badiou individua ben ventiquattro sfumature relative al termine 'popolo'. Cfr. A. Badiou, *Vingt-quatre notes sur les usages du mot «peuple»*, in AA.VV., *Qu'est-ce qu'un peuple?*, La fabrique éditions, Paris 2013, pp. 9-21.

100 Judith Butler, “*Nous, le peuple*”: *réflexions sur la liberté de réunion*, in *ivi*, p. 65.

101 J.-L. Nancy, *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001, p. 44.

essenze, bensì di essere singolare plurale, cioè di essere-con in un'unità originariamente plurale. La comunità del popolo va così pensata in quanto *uno-con-l'altro*, senza partire né dall'uno né dall'altro. Essa implica il rapporto con l'altro come simile che oscilla tra la rassomiglianza e l'irricoscibilità e che mi costituisce in quanto soggetto; per questo uno e altro, simile e alterità, singolare e molteplice sono inscindibili.¹⁰² La comunità non è tanto rapporto con il simile, ma con l'alterità del simile come ben spiega M. Blanchot nel suo testo *La comunità inconfessabile*, nato come risposta a certe posizioni di J.-L. Nancy:

[...] se il rapporto dell'uomo con l'uomo cessa d'essere il rapporto dello Stesso con lo Stesso e introduce l'Altro come irriducibile e, nella sua uguaglianza, sempre dissimmetrico rispetto a chi lo considera, allora è una relazione completamente diversa a imporsi e a imporre un'altra forma di società che a stento oseremo chiamarla “comunità”.¹⁰³

Oppure, continua il filosofo richiamandosi a Bataille, possiamo pensare la comunità partendo dalla sua caratteristica primaria: l'assenza. Infatti, se uno e alterità sono inscindibili, l'alterità fa dono di se stessa solo sottraendosi, per cui la comunità si sviluppa sull'assenza e non sulla presenza dell'altro. Da questa sottrazione deriva l'esperienza dell'incompletezza della comunità, della sua insufficienza che però è anche quanto spinge i singoli a unirsi e ridefinirsi; per questo il nostro parlare – come la comunità stessa – sarà sempre manchevole, per usare le parole di Blanchot sarà sempre “inconfessabile”:

La comunità inconfessabile: vuol forse dire che non si confessa oppure che è tale da non ammettere confessioni che la rivelino, perché, ogni volta che si è parlato della sua maniera d'essere, sentiamo di averne colto solo ciò che la fa esistere per difetto? Sarebbe stato allora meglio tacere? O meglio sarebbe, senza metterne in evidenza i tratti paradossali, viverla in ciò che la rende

¹⁰²La follia del nazismo è consistita invece nell'esatto contrario: nel voler scindere l'altro per creare una comunità assolutamente propria; cosa impossibile perché l'altro è anche il simile che mi costituisce, pertanto non si elimina l'alterità senza sacrificare l'identico. Cfr. B. Moroncini, *La comunità e l'invenzione*, Cronopio, Napoli 2001

¹⁰³M. Blanchot, *La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002, p. 31.

contemporanea di un passato che non ha mai potuto essere vissuto?¹⁰⁴

Costituita dall'assenza che la rende possibile, la comunità non perviene a un punto compiuto: la sua realizzazione si fonda sulla mancanza ed è sempre spostata après-coup in una sovrapposizione di piani temporali. Diversamente, comunità di popoli intese come unità, totalità e identità non possono esistere. Didi-Huberman parte proprio dalle considerazioni di Blanchot sull'assenza e di Nancy sulla co-esistenza per analizzare le possibilità di esistenza dei popoli che per lui risiedono nella apparizione – parziale – attraverso le immagini in cui le comunità prendono corpo. Il popolo, infatti, trova nell'immagine la sua esposizione e figurazione senza per questo dissolversi su un piano puramente immaginario, illusorio e scollato dalla realtà. È anzi proprio l'immaginazione ad alterare e reinventare la figura umana nella specie stessa della sua comunità. Per questo, il filosofo prende a prestito da Rancière il termine “partage” nella duplice valenza francese di “ciò che divide in parti” ma anche di “ciò che mette in comune” nel senso di partizione del sensibile ovvero di organizzazione dello spazio comune: la messa in forma del *partage* del sensibile testimonia la funzione politica dell'estetica, dunque il carattere etico delle immagini. Politica ed estetica dividono e mettono in comune in un solo movimento il sensibile.¹⁰⁵ Ripensare in questi termini il rapporto tra politica ed estetica ha per Didi-Huberman la principale implicazione di evidenziare la presenza nel dominio del sensibile di funzionamenti dialettici ovvero di rapporti conflittuali. Solo introducendo la divisione dialettica è possibile la rappresentazione degli eventi sensibili e quindi anche dei popoli con i loro gesti, sguardi e apparizioni che hanno un'apparenza sensibile e multipla ben diversa da un'essenza unitaria. Le immagini in cui è in atto tale dialettica rendono sensibile (più che visibile) ciò che di un popolo è esposto alla scomparsa, non le grandi masse, ma i piccoli frammenti di umanità:

104 Ivi, p. 100. Anche Nancy afferma che inconfessabile non è indicibile, quanto piuttosto ciò che non finisce di essere detto o di dirsi nell'intimo silenzio di coloro che potrebbero ma non possono confessare. Cfr. Nancy, *La comunità affrontata*, in ivi, p. 19.

105 Qui risiede per Didi-Huberman il tentativo di dare ai popoli una degna rappresentazione storica che in Rancière si traduce in un lavoro sugli archivi delle immagini, metodo che implica l'attenzione al dettaglio materiale, il rispetto dei documenti e il loro montaggio. Alla base del lavoro sull'archivio si trova una posizione letteraria già presente nel realismo francese, da Flaubert ai *Carnets d'enquêtes* di Zola, dai testi di Michelet fino ai racconti di R. M. Rilke. Cfr. G. Didi-Huberman, *Rendre sensible*, in AA.VV., *Qu'est-ce qu'un peuple?*, p. 97.

“Rendre sensible, ce serait donc rendre accessible par le sens, et rendre même que nos intelligences, ne savent pas toujours percevoir comme 'faisant sens': quelque chose qui n'apparaît que comme faille dans le sens, indice ou symptôme”.¹⁰⁶

I momenti sintomatici della visione connotano la intelligibilità storica e antropologica che non può prescindere dalla leggibilità delle immagini nella loro sottrazione di senso, nel loro scarto e *dissemblance*. In questo risiede secondo il filosofo il ruolo etico e politico delle immagini sempre eterogenee, molteplici e complesse come i popoli che rappresentano. Le immagini dialettiche sono cristalli di leggibilità nei quali si mostrano l'immemorialità dei gesti e del pathos nella sovrapposizione dei piani temporali. Infatti, ad iscriversi nella storia, legati alla memoria e ai desideri, sono anche gli affetti e le emozioni dei popoli anch'esse afferenti alla sfera del sensibile. Ciò significa che le emozioni sono dialettiche e che intrattengono con la rappresentazione un rapporto particolare dove gli elementi antitetici convivono, un rapporto di inerenza e disgiunzione, di espressione e di conflitto al tempo stesso. Come per Warburg la lunga durata delle immagini è fatta di sopravvivenze patiche, come per Benjamin l'immagine implica la dialettica e per Freud la rappresentazione dei sintomi isterici implica il conflitto, così anche la rappresentazione dell'essere singolare plurale del popolo rende visibili – sensibili, meglio, per Didi-Huberman – le emozioni per le quali l'ethos apre le possibilità delle resistenze e dell'avvenire. Lo ricorda anche Rancière: c'è un pathos del sapere che eccede e che caratterizza l'universo etico e nel pathos del corpo singolare è iscritto l'ethos dell'intero, del gruppo.¹⁰⁷ Ogni rappresentazione del popolo passa sempre attraverso la rappresentazione dei corpi singolari plurali e delle loro emozioni, fragili e proprio per questo dialettiche. Così le immagini lucciole dei fuggiaschi riprese da L. Waddington e i fotogrammi di Pasolini mostrano danze di corpi che istituiscono una comunità. Così i ritratti dei singoli individui con il loro pathos particolare, di individui senza nome, formano comunità che sopravvivono, *parcelles d'humanité* come certe immagini di Philippe Bazin (quelle del suo lungo soggiorno in ospedale o dei nuovi nati) considerate da Didi-Huberman per dimostrare che:

¹⁰⁶ Ivi, p. 109.

¹⁰⁷ J. Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris 2003, p. 129.

Entre l'espèce et le visage se décline alors, d'une série à l'autre, ce qu'on pourrait nommer le *singulier pluriel* de l'aspect humain dans l'*espace historique* où il se déploie toujours différemment. Nous sommes loin, désormais, de toute opposition unilatérale entre «identité» et «alterité» vue sous l'angle du conflit abstrait entre corps social et corps charnel.¹⁰⁸

Rappresentazioni di popoli sono possibili solo riunendo insieme un grande numero di singolarità. La soggettivazione è altrificazione, l'altrificazione è soggettivazione di una comunità fondata sull'assenza la quale anima i desideri e la danza delle sue lucciole.

108 G. Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, cit., p. 86.

PARTE SECONDA

SOPRAVVIVENZE

4. ATLAS E LE SUE FORME

Tanto basti: tra epatoscopia,
globo e globo celeste è
racchiusa la via crucis della
precaria intelligenza umana.
A. Warburg, *Per monstra ad
sphaeram*

4.1 ORGANI DEL DESIDERIO

Mnemosyne, la dea greca della memoria, dà il titolo a quel grande atlante progettato da A. Warburg e finalizzato a mostrare, attraverso il montaggio di eterogeneità, il ritorno di insistenze fantasmali che anacronisticamente ricompaiono nelle immagini, fenomeni antropologici totali. L'Atlante si presenta come una serie di grandi tavole sulle quali sono affisse, in contrasto con lo sfondo nero, immagini diverse – per natura, formato, inquadratura, rappresentazione – che intendono ripercorrere l'intera storia dell'arte e della cultura occidentale secondo modalità conoscitive lontane da quelle sistematiche e narrativamente continuative della tradizione. La tavola iniziale, destinata a presentare le prime “frasi” della storia culturale, palesa fin da subito il carattere originale di quest'opera visuale: accanto ad immagini iconograficamente identificabili come figure astrali (sole, luna, segni zodiacali) o reali (Assurbanipal), sono collocate immagini di oggetti non immediatamente riconoscibili.¹⁰⁹ È necessario avvicinarsi, nota Didi-Huberman che fa di questa prima tavola lo spunto per mostrare il carattere costitutivo dell'intero Atlas; in effetti solo visti da vicino gli oggetti si mostrano per quello che sono: antichi fegati divinatori assiro-babilonesi. Questi erano modelli di argilla realizzati come copie dell'organo dell'animale sacrificato che l'epatoscopo prendeva a guida nell'interpretazione delle viscere grazie alla precisione anatomica con cui il modello riproduceva fedelmente l'organo reale essendo i segni sulla sua superficie le linee da seguire nella lettura organica. Il modello divinatorio è infatti ricoperto di scrittura, presenta cioè una proliferazione di segni simbolici che traducono la materia

¹⁰⁹ L'espressione “prime frasi di una storia della cultura occidentale” è proposta da Didi-Huberman ad indicare la stranezza in cui risiede la forza stessa dell'Atlante warburghiano: quella di essere un tesoro di sapere visuale dal quale deriva la scrittura della storia antropologica, nella feconda coalescenza tra immagine e parola.

organica che a sua volta riflette la volontà divina; l'artificio della scrittura si sovrappone alla natura e, come una sorta di manuale d'orientamento o di atlante, permette la lettura e l'interpretazione dell'informe viscerale. È l'organo il punto di partenza da cui si dispiega la teoria dei segni; la materia organica è la cartografia dei sintomi da interpretare e si fa essa stessa immagine nel modello d'argilla come se gli organi sanguinanti avessero lasciato l'impronta della loro sintomatologia poi tradotta simbolicamente. Ciò che alimenta la complessa attività di scrittura interpretativa è la concezione dei rapporti intimi e delle analogie tra le sfere organiche e quella divina. Là dove si ha all'apparenza una semplice immagine, le interconnessioni si complicano e si intrecciano su più livelli attraverso una legge di partecipazione senza contatto in primo luogo tra le singole sfere organiche. Come spiega chiaramente Warburg:

Qui appunto si attiva ciò che vediamo in forma raffinata nell'uomo zodiacale, la *loi de participation*. La pecora o il toro sono appunto una parte nella comunità indistruttibile della natura, la cui volontà di formazione (*Gestaltungswille*) il credente deve affermare nell'immagine. Vi è per così dire un unico fegato cosmico, del quale il fegato animale e quello umano sono solo sintomi individuali, che sono in qualche modo connessi intimamente.¹¹⁰

Ad un secondo e più articolato livello, l'immagine emerge come “risultato di una coniazione di valori espressivi” tra l'organico e il divino. La volontà divina, la lontana sfera siderale si riflette nella prossimità delle interiora in una fitta rete di corrispondenze che connotano l'anatomia in senso magico e fanno del fegato d'argilla “l'operatore di trasformazione” tra le due sfere lontane. La massa organica è organo del desiderio che si proietta altrove, dal sidereo all'immagine e viceversa. Per questo Didi-Huberman evidenzia il carattere dialettico di queste immagini dove la conoscenza nasce dall'inferno o, meglio, secondo la formula warburghiana *per monstra* si procede *ad sphaeram* attraverso un'attività diversa da quella razionale e fondata su una pratica di natura immaginativa. La ragione si arresta inquietata di fronte ai poteri dell'immaginazione che sostiene la pratica divinatoria che a sua volta comprende sotto uno stesso insieme “segni”, “mostruosità” e “immagini”: *sêméia*, *térata* e *phasma*.

110 Aby Warburg, *Per monstra as spheram*, a cura di Davide Stimilli e Claudia Wedepohl, Abscondita, Milano 2009, p. 91.

Questi ultimi, i *phasma* o *phantasmata* sono proiezioni della *phantasia* intesa come attività immaginativa della memoria e del desiderio che lega la mostruosità informe ai segni della volontà divina. I fegati divinatori sono pertanto immagini e, al contempo, ricettacoli di nuove immagini, sorprendenti tanto più se si considera il loro carattere dialettico che non risiede solo nel procedere asintotico per *monstra ad sphaeram*, ma anche nella loro mobilità e vocazione allo spostamento storico e geografico. Pratiche divinatorie epatoscopiche, infatti, si ritrovano nel mondo etrusco, greco e latino dove il fegato assume l'ulteriore valenza di snodo tra il corpo e l'anima, tra l'organicità umana e la componente aerea. Nell'area semitica il fegato è sede delle emozioni più forti e nobili tanto da sostituire il cuore negli inni di lode – “a te canti il fegato mio senza posa” recita il Salmo 30 –, così per Orazio e Giovenale il fegato è sede dell'ira, dell'iracondia, dell'eccesso di passioni correlato all'eccesso di umore secreto dall'organo. L'umore organico è convertito in energia psichica che traduce nella gestualità; è quanto l'Atlante *Mnemosyne* nella sua interezza mostra: “E l'atlante suggerisce che non c'è gesto umano senza conversione psichica, che non c'è conversione senza umori organici, che non c'è umore senza le viscere segrete che lo secernono”.¹¹¹



Fig. 1 – Anonimo etrusco, *Fegato di Piacenza*, II-I secolo a.C. Bronzo, 12 x 8 x 6,4. Piacenza, Museo civico.

¹¹¹ G.Didi-Huberman, *Epatica empatia. L'affinità degli incommensurabili in Aby Warburg*, in R. Kirchmayr, L. Odello (a cura di), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini, "aut-aut"*, Il Saggiatore, 2010, n. 348, p. 137.

Warburg presta attenzione ai modelli epatici proprio perché, da questo punto di vista, immagini dialettiche o migratorie che trasmettono nella lunga durata saperi sopravvivenuti nello spazio e nel tempo. Sono immagini attraverso le quali leggere ciò che non è mai stato scritto ovvero la lontana volontà divina nel dettaglio della pratica divinatoria: la forma organica è il campo operatorio di conversione e di messa in relazione tra due dimensioni e ordini di grandezze incommensurabili, divina e umana, lontana e vicina, astratta e concreta, universale e singolare, di *àgalma* e *palea*, di forma e informe. Il centro di tutto questo è però sempre e solo l'uomo con i suoi gesti, i suoi umori, i suoi desideri espressi nelle immagini.

Non è un caso allora che Warburg apra il suo atlante con una tavola, immediatamente precedente a quella delle pratiche divinatorie, composta da immagini che ruotano attorno alla figura umana. La tavola è dedicata alle relazioni micro-macro cosmo e all'armonia universale attraverso immagini diverse che vanno dalla teoria vitruviana delle proporzioni ai disegni di Leonardo e Dürer all'applicazione medica delle teorie astrologiche fino all'influenza dei pianeti dimostrata dalla rappresentazione dell'uomo nel cerchio delle potenze cosmiche. Warburg intende pertanto mostrare il ripresentarsi di teorie cosmogoniche e astrologiche di antica origine pagana negli apparati iconografici medioevali e rinascimentali secondo la loro origine, lo spostamento spazio-temporale e le loro successive metamorfosi; così accanto alla rivisitazione teologica delle potenze cosmiche nella visione di santa Ildegarda e alla figura di Ercole dominatore in rapporto corporeo ai segni zodiacali, si trova la figura umana che riassume la dialettica tra sfere incommensurabili: *l'homo astralis* o zodiacale nella versione di una miniatura dalle *Très riches heures du Duc de Berry* fino alla suddivisione organica e zodiacale per eseguire salassi (manoscritto del xv sec.) e generali interventi terapeutici (1724) passando per gli studi, distanti ma contemporanei, di Leonardo e Dürer e le correlazioni rinascimentali pianeti-uomo. Come il modello epatoscopico che si fa immagine, l'uomo astrale raccoglie su di sé realtà eterogenee indici della analogia universale e delle corrispondenze poi care a Baudelaire; sulla sua corporeità, corrispondenti a determinate zone organiche, si trovano i segni astrali dello zodiaco e così all'immagine si sovrappongono altre immagini, cosa che si ripresenta, migrando, in culture e luoghi lontani come dimostrano le statuette polinesiane del XIX secolo:

In entrambi i casi il corpo antropomorfo è al contempo raffigurato come luogo di smembramento e di molteplicità: gli sciame di creature estranee che lo invadono sembrano aderire alla superficie, ma allo stesso modo lacerare la sua unità corporea, soprattutto nel caso dell'Uomo zodiacale che, nel suo riquadro rettangolare, pare collocato su una tavola, sulla quale avrebbe potuto essere sezionato con lo scopo di mettere in luce il nugolo di animali – ma, parimenti, di stelle – che lo sfigura.¹¹²

Il corpo è luogo di smembramento e di molteplicità, nonché di sovradeterminazione delle sue immagini derivata dalla messa in relazione di ordini eterogenei di realtà. Per Didi-Huberman queste immagini sono pertanto contemplate nel senso etimologico di limitare in uno spazio definito e determinato – il *templum* – la realtà da osservare la quale manifesta un sistema complesso di derivazioni, rapporti, corrispondenze, analogie. Uomini anatomici e modelli epatici sono immagini empatiche che consentono, proprio per loro empatia relazioni figurali in cui si esprimono fenomeni antropologici dalla fondamentale portata immaginativa.

È innegabile, nella nascita di queste concezioni e delle immagini che le esprimono, la componente del pensiero magico per il quale la magia è tutt'altro che un'aberrazione della fantasia umana. Nel suo testo di parole e immagini, intitolato *L'Arte magica*, André Breton rintraccia le origini delle pratiche magiche proprio nella visione cosmologica delle analogie che legano gli elementi dell'universo così come a suo avviso è ben riassunto da Louis Chochod: “L'universo è contenuto in una sfera, il cui raggio è infinito. Insieme astrali costituiti attorno a una stella centrale gravitano all'interno di questa sfera in virtù di forze elementari [...], gli esseri sono organizzati in funzione del dinamismo che compenetra l'astro che li sostiene e che ha origine nell'astro-re”.¹¹³

Questi sono, commenta Breton, i principi fondamentali della magia, fin dall'antichità quando le immagini – come testimoniano già le pitture rupestri – sono i veicoli e i campi operazionali in cui si manifestano le correlazioni; del resto, citando Novalis, il padre del Surrealismo ricorda che “un'immagine non è un'allegoria, non è il simbolo di una cosa estranea, ma il simbolo di se stessa percepita in qualche modo alla sua nascita, nella sua originalità assoluta e con l'estensione intatta delle sue risonanze, sia in noi sia

112 G. Didi-Huberman, *Epatica empatia. L'affinità degli incommensurabili in Aby Warburg*, “aut aut” 348, cit. pp. 149-150.

113 André Breton, *L'arte magica*, Adelphi, Milano 1991, pp. 37-38.

in rapporto al resto dell'universo".¹¹⁴ L'immagine (i surrealisti ne sono ben consapevoli) partecipa all'analogia universale e a pratiche e riti magici.



Fig. 2 – Globo celeste romano. 150-220 d.C. Ottone, diametro 11 cm. Magonza, Romisch-Germanisches zentralmuseum.

Nella rilettura warburghiana, Didi-Huberman non trascura la componente magica cara a Breten e connessa all'anatomia, tuttavia il filosofo inquadra l'interpretazione di tali immagini all'interno di più vasta concezione antropologica. Se infatti le immagini sono fenomeni antropologici totali e dialettici che *per mostra* procedono *ad sphaeram*, esse danno forma al tempo della memoria e ai desideri dove la ragione e l'immaginazione cessano d'opporci mostrando la loro coalescenza. Ogni immagine è pertanto un atlante fatto di singolarità ed eterogeneità in rapporto tra loro e con dimensioni diverse che permettono di creare nuove configurazioni euristiche e di operare, smontando e rimontando, come su tavole operatorie per creare nuove dialettiche. È questa per Didi-

¹¹⁴ Ivi, p. 46.

Huberman la funzione dell'Atlante: essere macchina operativa e concreta di immaginazione da cui si producono nuove modalità conoscitive. Si tratta di adottare una nuova visione per cogliere la memoria psichica sedimentata nelle immagini, le loro migrazioni e il loro ethos, cosa che l'operazione warburghiana come quella di altri atlanti ci invita a fare.

4.2 SAPERE IN SOFFERENZA

Le pratiche epatoscopiche così come le concezioni inerenti l'astralità corporale e la corporeità astrale, espressa da quegli straordinari organismi catalizzatori della memoria antropologica quali sono le immagini, sono testimonianza del bisogno eternamente insoddisfatto da parte degli uomini di interrogarsi circa il proprio desiderio la sua definizione e determinazione. *De-sidera* discende lo spirito vitalistico che anima l'uomo e il suo patire, *de-sidera* l'uomo rimane in attesa di ciò che gli sfugge o di ciò che manca, come i *desiderantes* di Cesare restavano sotto il cielo stellato ad attendere il ritorno dei compagni dalla battaglia. Il desiderio si nutre dell'assenza e della lontananza aspetto che i greci già avevano colto identificando la madre del dio Eros in Poenia, la dea del bisogno. L'oggetto del desiderio permane nella sua oscurità ed assenza per questo l'esperienza del desiderio è esperienza di spossessamento ed emozione d'assenza. L'assenza, tuttavia, non ristagna nel suo vuoto, ma si rapporta alla presenza immaginaria dell'oggetto in una dialettica che alimenta il desiderio stesso tra l'interiorità di quanto più profondamente ci soggettiva e l'esteriorità come spinta tesa a ciò che perennemente sfugge. Il movimento del desiderio di assenza reale e presenza immaginaria è aperto e, per sua condizione stessa, insoddisfatto:

Tutta la nostra vita è una lotta per afferrare quel qualcosa che ci sfugge, e per poter lottare dobbiamo imparare a sentire sulle nostre spalle il peso dell'assenza dell'altro.[...] La dialettica di assenza e presenza si traduce in una esperienza 'limite' in cui l'io è sopraffatto: in tutte e due i casi il soggetto è chiamato potentemente 'fuori di sé' dal *desiderio*.¹¹⁵

¹¹⁵ Aldo Carotenuto, *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Bompiani, Milano 1992, pp. 40-41.

Il rapporto con il desiderio è dunque rapporto con la componente emotiva della lontananza, dell'assenza, del conflitto; in breve è rapporto con la sofferenza, con il pathos. Quest'ultimo rimanda a una condizione passiva di sofferenza e sopportazione di qualcosa che giunge ed accade indipendentemente dalla nostra volontà, come denota il termine greco Παθος che originariamente indicava l'essere colpito dall'esterno da un evento improvviso. Il pathos primariamente era per i greci accadimento da sopportare, configurandosi pertanto quale esperienza del limite umano che pone di fronte alla finitudine e al contempo tiene in sospenso, in una condizione di apertura. Salvatore Natoli ha ben sintetizzato questo aspetto presente nell'esperienza patica:

La sofferenza, espressa in questi termini, coincide con l'esperienza del proprio limite e ci mantiene *aperti* sul limite: configurandosi nel limite si muta in affanno, si fa tutt'uno con il sentimento della finitudine; si ha dolore del possibile dolore: ciò che *comprime* perciò *opprime*; essere inchiodati nel limite significa esperire la limitazione del limite. Il dolore, inoltre, ci tiene sospesi sul nulla: nel dolore si attinge l'*eventualità* dell'esistenza che noi stessi siamo e per questo la precarietà del nostro stare al mondo.¹¹⁶

Come può allora l'esperienza del patire e del confronto con il limite manifestarsi come positività per l'esistenza? È un interrogativo che già i greci si posero nella configurazione tragica del dolore attraverso la tragedia, giungendo, è noto alla soluzione della catarsi la quale esplica la sua vera azione non nella cancellazione o scioglimento dal dolore quanto nello spingere l'uomo a confrontarsi con esso e a farsi carico del *peso della sua necessità*. Vi è, infatti, per i greci una dimensione necessaria nell'evento contingente del pathos che spinge gli uomini alla sua assunzione tale che l'esperienza del limite e della finitudine si manifesti a quel punto come apertura sul limite stesso. Il confronto con il limite si tramuta così in possibilità, nella possibilità che risiede nell'azione. Questo spiega l'interpretazione che Aristotele fornisce della tragedia nell'ambito della *Poetica* evidenziando il pathos quale elemento costitutivo e fondamentale della catarsi, della “teoria degli affetti” tesa all'azione come unico mezzo per dominare il caso, “perché la tragedia non è mimesi di uomini, bensì di azione e di vita, che è come dire di felicità <e di infelicità> e la felicità e la infelicità si risolvono in

¹¹⁶ Salvatore Natoli, *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2002, p. 26.

azione, e il fine stesso [della vita, cioè della felicità] è *una specie di azione non una qualità*”¹¹⁷ In altri termini il pathos non si estingue nella dimensione passiva della sopportazione, ma apre alla possibilità attiva dell'azione proprio attraverso l'esperienza catartica che è essenzialmente esperienza di immedesimazione empatica nel dolore dell'altro messo in scena dalle immagini della tragedia. *Patere e agere* si relazionano osmoticamente passando attraverso la membrana della conoscenza empatica offerta dalla figurabilità. È questa, inoltre, la possibilità della congiunzione dialettica tra la singolarità e l'universalità poiché nell'esperienza empatica la soggettività interiorizza immedesimandosi ed esteriorizza se stessa nel rapporto con la totalità, un rapporto veicolato dal linguaggio e in particolare dalle immagini. Se la tragedia greca trovava il fondamento della catarsi empatica nella resa mimetica, nella contemporaneità il rapporto pathos e azione – ovvero pathos ed ethos – si nutre di immagini che, perso il valore mimetico, sono modelli di scambio e un alfabeto mentale in grado di narrare, sintetizzare degli eventi possibili. È pertanto la figurabilità come immaginario a divenire la chiave di lettura principale laddove essa va intesa non come fantasticheria, bensì quale meccanismo che “consente di inserire gli eventi all'interno di una struttura narrativa, dimostrandosi in grado di rendere conto in termini condensativi, ma efficaci, di una molteplicità di eventi apparentemente incongrui”.¹¹⁸ L'immaginario condensa, è linguaggio di eterogeneità nella consapevolezza della carenza di senso ineludibile e costitutiva di ogni linguaggio. Detto questo si delinea più chiaramente la triade desiderio-pathos-ethos nella sua relazione fondamentale con le immagini prodotte dall'immaginario (singolare e collettivo), le quali si palesano portatrici di nuove modalità conoscitive che coinvolgono i nostri desideri, le nostre emozioni, la nostra stessa corporeità. In una parola: la nostra empatia. Didi-Huberman – considerando, come sua propria modalità, le immagini nel senso di individualità e organismi particolari che portano la memoria di un'esperienza fondamentale di incorporazione – lo afferma con incisività: “Il faut, pour tout dire, que *les images travaillent le langage du corps*. C'est ce qui nous arrive à tous, poètes ou non, au creux de chaque nuit, lorsque nous rêvons: figurabilité. Or, le figurable est ce qui, dans le langage même, renonce à

117Aristotele, *Poetica*, 1450 a, 16 sgg, cit. Ivi, p. 95.

118 Alberto Castoldi, *In carenza di senso*. Logiche dell'immaginario, Mondadori, Milano 2012, p. 69.

découper clairement”.¹¹⁹ La figurabilità è nel linguaggio, non può esserne esterna, eppure non definisce, non ritaglia perché è costante creazione di immagini che lavorano la nostra corporalità. Il linguaggio del corpo è travagliato dalle immagini che, se da un lato sono create dal potere attivo del nostro immaginario, dall'altro ci “capitano” come evento di apertura. L'aspetto fondamentale è la loro implicazione alla corporeità che le rende veicolo della conoscenza per incorporazione. Incorporare, mettere in gioco la componente più materiale che ci costituisce significa di fatto riconoscere la possibilità che Eschilo ha riassunto nel *pathei mathos*, il sapere attraverso la sofferenza, un sapere tragico il quale, tuttavia, non conduce alla sostituzione del mathema rassicurante al pathema logorante, quanto alla presa d'atto della componente stessa del pathos cioè alla necessità di farsene carico per cogliere la conoscenza di cui esso stesso è portatore. Da questo punto di vista se i miti possono essere considerati “oggetti transizionali collettivi” ovvero funzioni regolative nella economia psichica di una civiltà, vi è un mito in particolare che per Didi-Huberman mostra più di altri la connessione sofferenza e sapere: il mito di Atlante. Atlante è il titano condannato dagli dei olimpici a sorreggere sulle spalle il peso della volta celeste. Atlante è il portatore per eccellenza, colui che sopporta. Come lui, anche il fratello Prometeo è stato condannato alla sopportazione d'un eterno supplizio per aver dato agli uomini la conoscenza sul mondo. Entrambi condannati per aver conteso agli olimpici il controllo del sapere: l'uno una condanna siderale, l'altro una “viscerale”, indice per il filosofo francese del battito dialettico warburghiano tra astra e monstra che del resto lo stesso gigante Atlante, figlio del cielo e della Terra, porta su di sé. Così i monstra della sofferenza aprono gli astra della conoscenza che permangono in qualità di sapere tragico poiché tutto ciò che Atlante conosce sulla volta celeste come sulle profondità abissali deriva dal suo dolore per contatto diretto:

On peut ajouter que, sur les épaules d'Atlas, la sphère céleste fut pour lui l'occasion d'un véritable *savoir tragique*, un savoir par contact et par douleur: tout ce qu'il savait du cosmos, il le tirait de son propre malheur, de son propre châtement. *Savoir proche mais savoir impur [...]*.¹²⁰

119 G. Didi-Huberman, *Blancs soucis*, cit., p. 26.

120 G. Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet*, cit., p. 94.

Il peso della sofferenza addiviene potenza della conoscenza. È allora proprio per questo che Atlante mitologico non scompare ma, dalla cosmologia, si trasforma e si metamorfizza in montagna, in oceano, in mondi scomparsi fino ad assumere le forme dell'Atlante strumento del sapere. È interessante notare su questo punto che la definizione di Atlante ad indicare le raccolte di carte geografiche veicolanti la conoscenza sulla realtà terrestre fu introdotto solo nell'epoca delle grandi scoperte geografiche, precisamente da Gerardo Mercatore nel 1585 per la sua grandiosa raccolta terminata dal figlio con il titolo di *Atlas, sive cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*. Titolo che, andando a sostituire i precedenti *Orbis Theatra* abitati da creature immaginarie, rivendicava la scientificità senza tuttavia rifiutare la componente cosmografica incarnata ancora da Atlante mitologico, non più figura patetica bensì conoscitore del mondo e del cosmo come vuole l'uomo moderno.



Fig. 3 – Gerardo Mercatore, *Atlas sive cosmographicae meditationes*, Duisburg 1595 (Atlante con tavole incise su rame e miniate, 40 x 29 cm, Bitburg, Collezione Tomasz Niewodniczanski)

Nel ribaltamento iconografico presente sul frontespizio dell'opera di Mercatore Atlante è un gigante che siede (e domina) la volta celeste manipolando il globo terrestre. Eppure la componente connessa alla sofferenza e al suo indissolubile legame con la conoscenza non è perduta, anzi permane nell'iconografia successiva: Atlante è la raccolta delle mappe e del sapere, Atlante è la figura che sorregge il peso del globo e di fatto rende possibile il sapere stesso. Atlas quindi non scompare, si incarna nello stesso veicolo

della conoscenza e iconograficamente sopravvive a lato delle rappresentazioni scientifiche, di fatto a sorreggerle. È puro intento estetizzante e superfluo alla scientificità dell'opera o è, a una lettura più attenta, sopravvivenza patica necessaria al sapere? “Atlas, guerrier vaincu, obligé d'immobiliser sa puissance, héros malheureux et opprimé sous le poids de sa peine, Atlas devient pour finire une chose immense et mouvante, féconde et riche d'enseignements”.¹²¹



Fig. 4 – Alexis-Hubert Jaillot, *Atlas nouveau contenant toutes les parties du monde, par le sieur Sanson, géographe ordinaire du roy*. Parigi 1692 (contraffazione olandese) inciso su rame. Torino, collezione privata.

Atlante è immobile e sofferente, è immobilizzazione eterna di un conflitto, del conflitto del sapere attraverso la sofferenza, per questo non scompare ma sopravvive nelle forme più diverse. Warburghianamente, Atlas è figura simmetrica a quella di Ninfa perché come questa esso è formula di pathos, Pathosformel e conoscenza per incorporazione,

¹²¹ Ivi, p. 98.

Nachleben. Didi-Huberman, riferendosi ancora al personaggio titanico e già allo strumento di lavoro visuale che Atlas diverrà nelle mani di Warburg, lo dimostra chiaramente:

un organisme pour soutenir, porter ou disposer conjointement tout un *savoir en souffrance* que la notion de *Nachleben* désigne autant comme puissances de la mémoire que comme potentialités du désir, et un *savoir de la souffrance* que la notion de *Pathosformel* permet, quant à elle, d'observer au vif des gestes, des symptômes, des images.¹²²

Memoria, desiderio, corporeità e sintomi sono all'opera in tutte le manifestazioni di Atlas. Il sapere così implicato è *gaio* secondo la definizione nicciana e *inquieto* aggiunge Didi-Huberman ad indicare l'ambivalenza con la quale il *logos del sapere* si intreccia all'*ethos*. È così che Atlante si trasforma negli atlanti contemporanei quali sono gli atlanti dell'immaginario, i sintetizzatori e gli organismi del gaio sapere inquieto animato dal fiato vitale di pathos e desideri.

¹²² Ivi, p. 108.

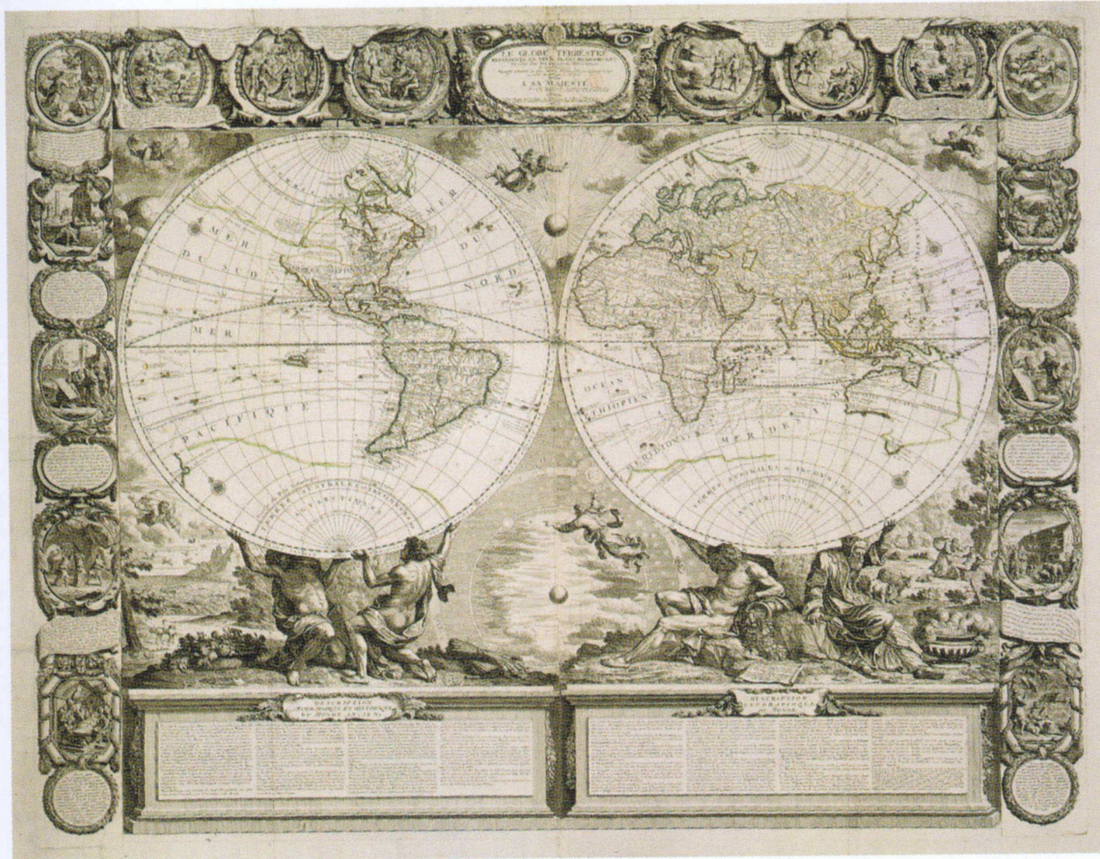


Fig. 4 – Jean-Baptiste Nolin, *Le globe terrestre représenté en deux plans-hémisphères*, Parigi, 1700. incisione su rame lussuosa a colori, 125 x 160 cm. Parigi, Bibliothèque nationale de France, cartes et plans.

4.3 CAPRICCI E DISASTRI

Freud, più di altri, ha dimostrato che occorre smuovere l'Acheronte degli abissi interiori per giungere a una conoscenza delle nostre profondità psichiche. Attraversare il dolore significa attraversare la disarticolazione, lo svuotamento del senso, il disorientamento non per lenire il pathema con il logos bensì per prendere atto del logos che si realizza nel pathos. Così per Lacan il sintomo è ciò che buca la struttura

tenendola al tempo stesso insieme, è ciò che si iscrive sulla sabbia della carne e che ci soggettiva nella contingenza della singolarità. La stessa esperienza del desiderio, spesso celata nell'esperienza sintomatica, è esposizione al disorientamento la cui soggettivazione, è spinta all'azione che se da un lato non si esaurisce nello svuotamento di senso, dall'altro non colma il vuoto facendone la sua stessa necessità. Di fronte al pathos del sintomo e del desiderio si può così scegliere se mantenersi a distanza o se accettare il rischio del coinvolgimento e della sua traversata. Solo questa seconda scelta ci fa andare fino in fondo, strappandoci da noi stessi e sprofondandoci nell'alterità per accettare di esprimere l'inesprimibile per pervenire a quella che già Hölderlin definisce la *tragische Vereinigung* (la conciliazione o unificazione tragica).¹²³ Esiste allora un linguaggio o un codice in grado di leggere la mancanza di senso? Il linguaggio o un codice in grado di leggere la mancanza di senso? Il linguaggio razionale che cerchi di dare forma all'informe si trova limitato nei suoi strumenti, così come l'immagine considerata di per se stessa. È infatti solo nella coalescenza di parola e immagine che prende forma il gaio sapere inquieto dove l'assurdo, il non senso e il disorientamento addiventano fattori portanti. Per questo certi Atlanti della contemporaneità si configurano quali strumenti – aperti – di montaggio di immagini e di accostamento di parole e immagini in cui sono rese visibili le forme antropologiche nei loro sintomi e desideri. La ragione palesa qui i suoi limiti. Ecco allora che per attraversare gli abissi delle forme antropologiche che, pur nella loro apparente alterità ci riguardano, occorre cogliere la dialettica senza sintesi in esse in atto: quella tra l'immaginazione e il lavoro della ragione, tra i capricci della prima e i disastri della seconda. È possibile, nel rintracciare un'archeologia visuale, individuare un autore che a cavallo tra due secoli ha mostrato le forme antropologiche e la loro dialettica: F. Goya. Del resto le forme antropologiche, le loro intensità psichiche, il battito tra immaginazione e ragione non possono essere considerate in astratto (anche nel senso etimologico di *abstractum* come “separato”), ma nella loro concretizzazioni tra singolarità e universalità, ciò che Goya consente di operare a partire in particolare dalla serie delle ottanta acqueforti note come Capricci. Il titolo originario era quello di “Sogni” poi sostituito presto, a fronte dell'ampliamento della serie, con Capricci, termine che in realtà non compare neppure

¹²³ Cfr. Remo Bodei, *Dolore e passioni come forma di conoscenza*, “Nòmadas. Revista Critica de Ciencias Sociales y Juridicas”, 1999.

sul frontespizio definitivo destinato a introdurre l'opera. Proprio la vicenda del frontespizio è significativa circa il senso generale della serie e sintomatica della volontà dell'autore; esistono infatti ben tre versioni nate per introdurre la serie dei Sogni e di cui l'ultima è stata inglobata nella definitiva serie con il titolo Capriccio 43.



Fig. 5 – Francisco Goya, *Sans titre*, 1797. Inchiostro. Madrid, Museo Nacional del Prado.

Tra le prime, disegni a carboncino, inchiostro e penna, già ci sono forti differenze: se iconograficamente entrambe mostrano un uomo seduto con il busto in torsione e la testa

reclinata dietro il quale si dispongono figure a tratti inquietanti e un immaginario bestiaro, nella prima l'uomo mostra in parte il suo volto poggiato sulle mani giunte e riflesso nel volto che aleggia sullo sfondo (probabile autoritratto dell'artista), nella seconda il volto scompare tra le braccia dell'uomo, le figure sullo sfondo perdono ogni riferimento antropologico e si fanno inquietanti animali.



Fig. 6 – Francisco Goya, *Sueño I*, 1797. Inchiostro. Madrid, Museo Nazionale del Prado.

A comparire è anche una iscrizione nel campo stesso dell'immagine: “Lingua universale. Disegnato e inciso da F.co de Goya anno 1797” a cui si aggiunge la didascalia dell'immagine: “L'autore che sogna. Suo unico intento è quello di bandire le credenze popolari nefaste e di perpetuare mediante quest'opera di capricci la testimonianza solida della verità”.¹²⁴ Dunque l'intento dell'autore è di fare della sua attività un'affermazione di verità, una testimonianza veritiera contro le credenze popolari connesse al sogno. Il tutto attraverso i suoi capricci, i suoi sogni stessi, attraverso una lingua universale. C'è sicuramente dell'ambiguità in queste parole di Goya poiché, quello che all'apparenza sembrerebbe un proclama ancora illuminista, si rivela ben diversamente un'esaltazione dell'attività creatrice come pratica fondata sulla immaginazione. Proprio l'immaginazione è il linguaggio universale cui l'autore fa riferimento e che è la madre delle arti allorché non è disgiunta dalla ragione secondo le stesse parole di Goya: “La fantasia privata della ragione produce mostri impossibili: unita ad essa, è la madre delle arti e l'origine delle sue meraviglie”.¹²⁵ Solo la dialettica (inquieta) di immaginazione e ragione apre un sapere (inquieto e gaio) che si spinga oltre le pure credenze popolari e che sia testimonianza di verità. Goya è contraddittorio e di conseguenza tutti i suoi Capricci sono carichi di mistero in un'altalena tra senso e non senso, ma come spiega Didi-Huberman queste sue apparenti contraddizioni:

ne sont que la contrepartie d'une inquiétude capable de se transformer en position dialectique, ce dont témoigne sa conception remarquable de l'imagination (*fantasia*) et, partant, de l'activité artistique elle-même. L'imagination, ce serait en quelque sorte le *pharmakon* de Goya: elle est bien ce “language universel” qui sert à tout, au pire comme au meilleur, au pire des *monstra* comme au meilleur des *astra*.¹²⁶

Con l'assunzione del titolo Capricci, il frontespizio cambia radicalmente, l'autore sceglie infatti un autoritratto con l'esplicitazione del suo nome, senza tuttavia abbandonare l'immagine precedente che confluisce nella serie rivisitata come acquaforte. La testa del personaggio sprofonda ancor più tra le braccia, un'oscurità nerissima pervade lo sfondo

¹²⁴ Cit. in Victor I. Stoichita, Anna Maria Coderch, *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, Il Saggiatore, Milano 2002, p. 172.

¹²⁵ Cit. in G. Didi-Huberman, *Atlas*, cit., p. 178.

¹²⁶ Ivi, p. 130.

da cui avanza un numero crescente di pipistrelli, gufi, civette, figura felina dagli occhi aperti è accucciata sulla schiena del sognatore, la lince lancia uno sguardo oltre la scena. L'iscrizione sul ceppo è l'elemento paratestuale divenuto celebre: "Il sogno della ragione produce mostri". Il peso delle tenebre grava sulla schiena dell'uomo, come il pesante fardello di Atlante ora tramutato in mondo interiore che si è esteriorizzato in tutta la sua perturbante intima estraneità. Le visioni del sogno si concretizzano nei mostri della ragione da cui Goya ci mette in guardia e da cui pure è affascinato. Uomo dei lumi e già del Romanticismo per lui "l'onirico, l'ombra rappresenta la via di fuga per sottrarsi al predominio dei lumi, e scoprire nuovi spazi rimasti inesplorati nell'incertezza, dell'*entre-deux*".¹²⁷ Da qui tutta l'ambiguità espressa già nell'ambivalenza della parola (sogno o sonno) che fa di questa un'immagine dialettica tra ragione e mostri, tra l'opera e il sintomo: l'opera è ordine, il sintomo è caos che scompagina. L'una necessita dell'altro.

¹²⁷ A. Castoldi, *Ritratto dell'artista "en cauchemar". Füssli e la scena primaria dell'arte*, Sestante edizioni, Bergamo 2011, p. 7.



Fig. 7 – Francisco Goya, *Capriccio 43*, 1793. Acquaforse e acquatinta. Madrid, Museo del Prado.

Goya intende mostrare i mostri che pesano sulle nostre spalle, rendendoli in figura sul limite del sogno e delle ombre. André Malraux ha per questo individuato la cifra caratteristica della pittura che Goya nella spinta verso “per il suo stesso genio, per gli

interrogativi che fanno da didascalie ai *Capricci*, per le *Pitture nere*¹²⁸, ossessione che ne determina la polarità degli opposti. Le didascalie dei suoi *Capricci*, afferma Malraux, sono razionalizzanti e moralizzanti, eppure le sue immagini palesano il fascino per l'oscuro, la follia, l'irrazionale, gli spettri e le streghe che Goya – come faranno Nerval e Baudelaire per la pittura moderna – pare porre a vegliare la nascita di una pittura che esce dalla ragione per accogliere tutto l'apporto dell'immaginario fantastico, indice del mondo interiore. Ecco dunque che ciò che Goya chiama “testimonianza solida della verità è quella parte di verità che impone uno spettacolo collocato per sua natura al limite del sogno” la quale non esclude la ragione, anzi ne fa una polarità imprescindibile con l'immaginazione per dire la verità. Didi-Huberman nel rilevare questa dialettica evidenzia la presenza nel lavoro onirico delle impronte di ferite reali, della realtà e del tempo storico di Goya, ovvero l'innestarsi nel *traum* del trauma che riappare quale sintomo nella figurazione. Fantastico e reale si tengono in reciproca tensione in immagini dove il capriccio della fantasia e la critica sociale e politica sussistono. Non si tratta di mere stravaganze figurativa, quanto della volontà del pittore spagnolo di disvelare e disilludere mostrando pubblicamente i mostri che ci riguardano attraverso le immagini ed è allora un dato significativo (non solo pura coincidenza) che Goya abbia scelto di mettere in vendita questa sua serie in una bottega di liquori a Madrid in calle del Desengaño, termine che in spagnolo suona come disinganno, opposizione all'inganno delle apparenze.¹²⁹

Il disinganno si attua nel e con l'immaginario. Nei *Capricci* tutto è ribaltamento, proprio come in un carnevale dove i personaggi si smascherano e non si mascherano e le forme sono stravolte e invertite senza che si giunga a nessuna forma univoca, compresa la caricatura. L'immaginario dell'inversione è evidente per Didi-Huberman nel ribaltamento dei ruoli e dei “pesi” da portare per chi si trova a rivestire il ruolo di moderno (debole) Atlante: l'uomo porta sulle sue spalle l'asino, la moglie il marito, il contadino l'ecclesiastico. Il procedimento della sovversione e del ribaltamento offre a

128 André Malraux, *Il triangolo nero. Lacos-Goya-Siant Just*, SE, Milano 2004, p. 17.

129 Lo stesso autore abitava in questa via e la scelta di mettere in vendita i disegni in una drogheria appare sicuramente singolare. Egli intende essere *desengañado* e *desengañador*, colui che è disilluso e offre il suo sguardo privo di illusioni all'osservatore delle sue opere non per incantarlo, bensì per disincantarlo e renderlo in grado di attraversare le apparenze e riconoscere gli inganni. Cfr. V. Stoichita, cit., p. 186.

Goya la possibilità di creare composizioni fortemente poetiche fondate sull'accostamento di elementi eterogenei. Il motivo della corporeità o della sopportazione del dolore è in questi montaggi, definiti da Didi-Huberman allegorici, lo strumento per esaltare le intensità psichiche di queste forme che, nell'inversione, antropologicamente ci concernono. Qui si attua, pertanto, la valenza politica del rapporto tra immaginazione e reale costituito, come ben lo definisce già Baudelaire, da una frontiera vaga, tanto l'arte è al tempo stesso trascendente e naturale. Su questo limite vivono la critica sociale e politica messe in atto dal pittore spagnolo attraverso caricature, inversioni, mostri, assurdità. Ci sentiamo fortemente coinvolti dai disegni di Goya, "così legati a ciò che ci è contemporaneo, così convinti e immersi nella realtà del mondo moderno da restarne attoniti e smarriti"¹³⁰; tutto ciò che già si delinea nei Capricci nella successiva serie dei Disastri si palesa con forza. La potenza allucinante del reale acquisisce concretezza visiva nelle atrocità della guerra che Goya non può tacere secondo la sua volontà si fornire una testimonianza solida della verità.

L'immaginazione gioca un ruolo determinante nella visualizzazione delle assurdità della violenza: mostri, affamate besti alate, inquietanti figure fantastiche rappresentano lo stravolgimento del reale. La sofferenza, il pathos si manifestano come deformazione corporale e informi figure umane smembrate, il cui precedente per Goya sta paradossalmente in una delle figure classiche che più l'ha affascinato: il Torso del Belvedere. Questo, infatti, benché mutilato, è stato considerato un capolavoro dell'arte classica, una delle ultime opere perfette come ha amato definirla Winckelmann poco prima che Goya realizzasse le sue opere. Nel Torso vi è la dialettica tra il frammento e la totalità, la bellezza e la bruttezza che ci spinge a ricostruire immaginariamente l'integrità dell'opera. Goya sovverte questa forma portandola all'estremo della deformazione e del vilipendio. Il Torso ricompare così nei Disastri come corpo umano di atroce veridicità smembrato, torturato, dilaniato in una sorta di supplizio cinese dei cento pezzi. Le parti umane sono affiancate in un montaggio che nega l'unitarietà e che proprio per questo fonda il suo intento politico sulla frontiera vaga tra fantastico e reale umanità e animalità, esteriorità e mostri interiori, Eros e Thanatos. Qui si segna un'inversione e un punto di non ritorno per tutta l'arte e riflessione artistico-politica successiva.

¹³⁰ Renato Guttuso, *Introduzione a Goya. I disastri della guerra*, Mnemosyne 10, Abscondita, Milano 2011, p. 13.

4.4 EURISTICA DELL'IMMAGINAZIONE

La serie dei *Capricci* come la successiva dei *Disastri* o ancora dei *Disparates* mostrano con forza l'uso da parte dell'autore della creazione immaginativa che non si esaurisce in un gioco fine a se stesso ma che reca con sé profonde possibilità conoscitive di ordine antropologico e storico. Per cogliere è necessario liberarsi da una prima sovrapposizione confusiva: l'immaginazione non è pura fantasia. Se infatti il termine fantasia è letto – non senza una certa superficialità – come *dépense* gratuita, l'immaginazione va pensata come “strumento – apparecchiato, tecnicamente elaborato, filosoficamente costruito – da una conoscenza critica del corpo e dello spirito umani”.¹³¹ L'immaginazione è facoltà conoscitiva in atto del cui “peso” gli uomini devono farsi carico per diventare (come Atlas) veri conoscitori. È grazie all'immaginazione che è possibile accostare realtà distanti, immagini eterogenee – come fa Goya – e percepire i ponti, i legami sconosciuti non coglibili con la semplice osservazione con la semplice osservazione diretta e logicamente inquadrata, poiché come per Duchamp “si on est logique, on doute de l'histoire de l'art”¹³² così senza l'immaginazione si nega l'antropologia dal punto di vista dell'immagine e dunque la conoscenza. Essa è produttiva, non è esaurimento logico del già dato ma apertura del non-ancora-dato e pertanto fonda le basi di una conoscenza *sviante* eppure non gratuita: una conoscenza trasversale, di montaggio e di rassomiglianze lontane e informi secondo la definizione didi-hubermaniana. Così nelle pratiche epatoscopiche la sola osservazione anatomica non basta e necessita dell'immaginazione, per pervenire a una forma conoscitiva magico-astrologica e antropologica, così Goya mettendo in opera i suoi *echantillons de chaos* – come li definirà Baudelaire – dà vita a uno stile euristico operatorio nel campo della bellezza e della verità. L'immaginazione si delinea pertanto quale crocevia tra il sensibile e l'intelligibile, uno snodo che supera il ruolo di pura mediazione assegnate da Kant con lo schematismo trascendentale, per assumere la dignità di atto conoscitivo. In uno dei suoi primi testi J.-P. Sartre ripercorrere le teorie circa l'immaginazione accostandola di fatto all'ontologia dell'immagine a suo giudizio ridotta, in particolare da

¹³¹ G. Didi-Huberman, *Atlas*, cit., p. 131.

¹³² Cit. in Thierry Davila, *Histoire (générale) de l'art, histoire des oeuvres: Georges Didi-Huberman avec Marcel Duchamp*, in Id., *Devant les images*, cit., p. 15.

Bergson, a mera “cosa nella coscienza”. L'immagine è stata concepita quale cosa minore che si dà nell'intuizione psichica e nella coscienza per il semplice fatto di essere riflesso di altro sia che quest'ultimo abbia rapporti con l'esterno sia che abbia perduto ogni contenuto sensibile. L'immaginazione in quanto coscienza dell'immagine concepita come “cosa” perde ogni sua profondità creatrice. Per questo per Sartre l'immagine è anzitutto atto dal quale non deriva la sintesi dei fatti psichici ma che è esso stesso sintesi attiva e conoscenza:

Se rimane contenuto psichico inerte, in nessun modo l'immagine può conciliarsi con le necessità della sintesi. Può entrare nella corrente di coscienza solo a condizione che sia essa stessa sintesi e non elemento. Non ci sono, non potrebbero esserci immagini *nella coscienza*. Ma l'immagine è *un certo tipo di coscienza*. L'immagine è un atto e non una cosa. L'immagine è coscienza di qualche cosa.¹³³

L'immaginazione è pertanto fenomenologica e non ontologica. Da questo punto di vista può essere colto il punto di collegamento tra le immagini e le loro costruzioni patetiche ovvero tra la sfera immaginaria e quella emozionale che Didi-Huberman stesso tende a tracciare nella sua archeologia visuale della forma dell'Atlante. Immaginazione ed esperienza patetica sono infatti atti conoscitivi. Entrambe sono esperienze di interiorizzazione e di intersoggettivazione dove la singolarità si confronta con le altre soggettività in atti di incorporazione e di conoscenza, una conoscenza deterritorializzata, mobile, corporea. È quanto Warburg già aveva colto con la sua nozione di *Pathosformel* unendo la formula (Formel) all'affetto (Pathos) “da intendersi come caratteristica posturale corporea in cui viene a esprimersi immediatamente un'emozione” come nel caso dell'incisione *Melancholia I* di Dürer in cui l'angelo assume la postura tipica dell'individuo melanconico.¹³⁴ La *pathosformel*, inoltre, si manifesta per lo storico amburghese nell'effetto di mobilità e di animazione delle immagini dipinte (nei veli, nel panneggio svolazzante, nell'incedere delle figure) ovvero in quella che egli definisce “potenza creatrice di stile” (*Einführung*) nel duplice senso evidenziato da A. Pinotti: “Innanzitutto come rapporto empatico che l'artista rinascimentale istituisce con l'artista

133 Jean-Paul Sartre, *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2004, p. 150.

134 Andrea Pinotti, *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 128.

antico, una forma di immedesimazione che consente, dopo il sonno del Medioevo, il risvegliarsi dei modelli figurativi classici; in secondo luogo come vivificazione dell'inerte, 'vita mimicamente intensificata', grazie alla quale oggetti fissi appaiono dotati di mobilità”¹³⁵.

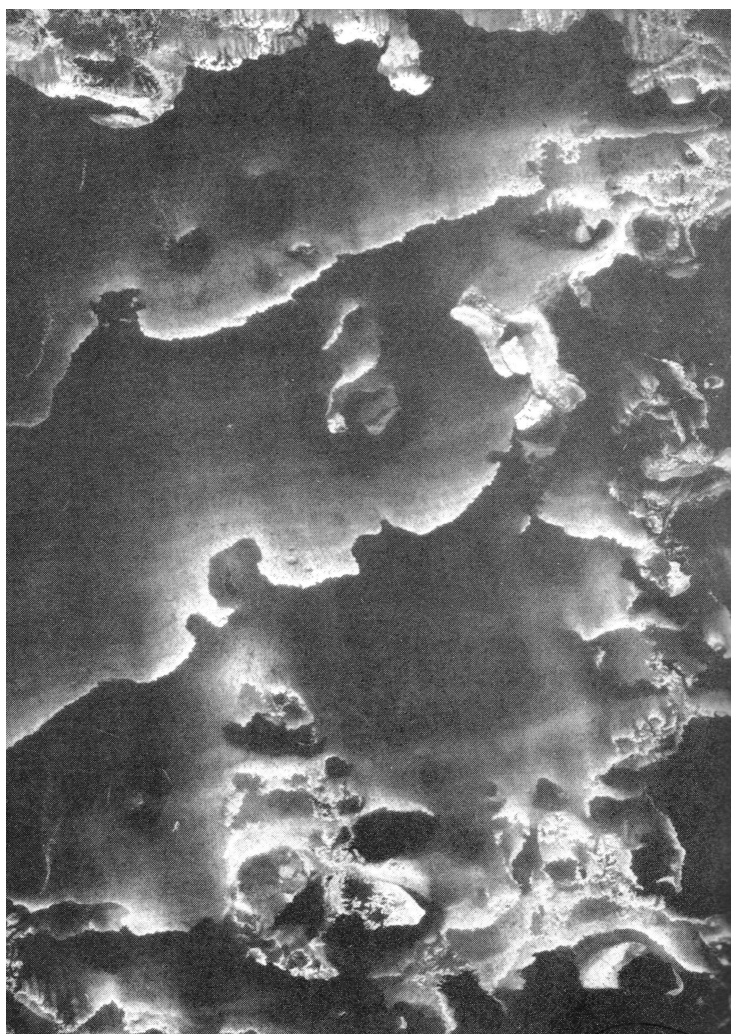


Fig. 8 – Marcel Jean, *Decalcomania del desiderio*, 1963. *Minotauro*, n. 8, 1936.

L'immagine è dunque potenza creatrice e con essa lo è l'immaginazione, sia come evento in atto nell'immagine sia come facoltà conoscitiva nell'atto visuale. L'immaginazione apre le potenzialità conoscitive che se incanalate nelle logiche della conoscenza razionale si isteriliscono. Il montaggio da questo punto di vista è la pratica che più di altre stimola la facoltà immaginativa per cogliere le *fusées* baudelairiane o

135 *Ibid.*

ancora le lontane rassomiglianze che Bataille ha inteso evidenziare nelle sue operazioni di montaggio in *Documents* svincolando l'immagine da quella concezione di specularità riflessiva in cui una certa linea di psicoanalisi lacaniana ha voluto imbrigliarla: “Proprio perché non è orientato semplicemente, il montaggio sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni avvenimento, ogni persona, ogni gesto”.¹³⁶

L'immaginazione nel montaggio rende possibile l'incontro con le sopravvivenze come formule patetiche che ricompaiono fantasmatiche e metamorfiche e che animano le immagini e, soprattutto, l'immaginazione libera le immagini dalla posizione minoritaria per rimettere in luce il loro essere organismi antropologicamente complessi. Ribaltando barthianamente la prospettiva soggetto-attivo-osservatore/oggetto-passivo-osservato, le immagini sono soggetti dotati del potere di guardarci e dotati di desideri che di fatto sono sopravvivenze, insistenze residuali dalla valenza etica come chiaramente teorizzato da recenti prospettive psicoanalitiche di eredità lacaniana. Non si tratta del potere psicologico e sociale delle immagini – cliché diffuso, critica Mitchell, negli studi di cultura visuale – né del messaggio che comunicano, quanto del loro desiderio di mostrare ciò che non possono mostrare: il desiderio si fonda sulla mancanza. Questa è il loro “effetto Medusa”, la forza di ri-guardarci e di farci accedere alla dimensione sconosciuta del desiderio.¹³⁷ L'immaginario in cui opera l'immaginazione disvela così conoscenze prima inaccessibili, tanto disorientanti quanto antropologicamente (e politicamente) indispensabili; essa prende il materiale contropelo perché se per fare la storia occorrono delle immagini, ci vuole l'immaginazione per *rivedere le immagini* e, dunque, per *ripensare la storia*.¹³⁸

136 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2009, p. 250.

137 W.J.T. Mitchell, *Che cosa vogliono le immagini?*, in *ivi*, p. 103.

138 G. Didi-Huberman, *Illuminazione, immaginazione, montaggio*, Consorzio per il Festivalfilosofia, Modena 2009.

5. RIMONTARE I FRAMMENTI

Vetri di suono dove giran
su se stessi gli astri,
cristalli dove cuociono i
cervelli, il cielo brulicante
d'impudori la nudità degli
astri divora.

A. Artaud, *Vetri di suono*.

C'en est fait; quelque chose
d'horrible va rentrer dans la
cage du temps!

Lautréamont, *Les chants
de Maldoror*

5.1 QUEL RESIDUO CHE INSISTE

Nella strutturazione psichica del tempo non esiste nessun *telos*, nessuna finalità che si configuri come il Bene da raggiungere per il soggetto. L'ideale della morale del Bene nega la vera dimensione dell'essere abitato dal desiderio per il quale il tempo non è successione ordinata di eventi consecutivi che si depositano nella memoria quanto evento inatteso di apertura. La dimensione etica dell'inconscio appare irriducibile ad ogni teleologia ideologica così come ad ogni narcisismo idealistico. Per questo Recalcati ha rintracciato nel termine archeologia rivisitato dalla psicoanalisi freudiana due valenze compresenti. Secondo la prima valenza l'archeologia psicoanalitica si configura quale “scienza delle tracce” mnestiche da recuperare in quanto “significanti di un significato rimosso” la cui totalità è ripristinata nell'analisi. La memoria psichica è pertanto un archivio dove tutto è conservato dal meccanismo della rimozione. Lo psicoanalista ci mette però in guardia da una concezione semplicistica di questa archeologia-archivio. È infatti vero che il soggetto costruisce retroattivamente la propria memoria, facendo della rimemorazione in realtà una pratica di costruzione del passato che possa dare al vissuto soggettivo un significato inedito a posteriori. Solo *après-coup*,

per utilizzare un termine lacaniano, il soggetto soggettivizza il passato, dunque lo riscrive o, meglio, scrive ciò che ancora non è stato scritto e lo fa non con lo scavo archeologico a ritroso nel tempo, bensì con materiale mnestico sotto forma di incandescenze producendo combinazioni inaspettate, montaggi in grado di fornire significazioni inattese. Se allora l'archivio rischia di essere il mero deposito di tracce da cui togliere la polvere del tempo, la costruzione fa dell'archivio il luogo non ancora scritto – né mai definitivamente depositato – dell'inedito. La seconda valenza dell'archeologia freudiana verte sulla spinta pulsionale come conservazione radicale che pervade il soggetto dell'inconscio. La pulsione è ripetizione, insistenza, conservazione. Per questo Recalcati individua una divaricazione strutturale nella temporalità: da un lato la progressione, dall'altro la fissazione che risucchia la vita verso l'omeostasi dell'al di là del principio di piacere. Perché la ripetizione dell'identico non si esaurisce nel godimento mortifero, è necessario il sottile rapporto tra conservazione e distruzione che si traduce nell'apertura all'Altro e alla forza del desiderio. Questo svincola dalla ripetitività dell'identico per distruggere-conservando e costruire la spinta all'esistenza oltre il ritorno all'inorganicità. Considerare queste due valenze dell'archeologia significa pertanto evidenziare la possibilità dell'evento come incontro con l'inaspettato sia nel senso della costruzione retroattiva sia della distruzione della fissazione conservativa. Il tempo trova la sua dimensione etica nel desiderio. Il desiderio è infatti insistenza, soggettivata e non anonima, uguale e plastica. Esso è sopravvivenza secondo l'esauritiva definizione proposta da Didi-Huberman di *insistenza residuale nel tempo anonimo e transindividuale della storia*. Il filosofo applica questa definizione alle immagini essendo il tempo la loro vera dimensione: nel tempo della storia che scorre eucronico le immagini vivono di una temporalità diversa che le singularizza, fa percepire i sussulti delle anacronie, dei ritorni, dei rizomi della temporalità. Ecco allora le possibilità euristiche offerte dalle immagini, possibilità a cui la logica razionale non permette di accedere. Esse rispondono alla soggettività del tempo dell'inconscio e del desiderio. Per questo Didi-Huberman afferma la necessità di un'archeologia del sapere visuale offrendo una concezione dell'operazione fortemente in sintonia con l'interpretazione dell'archeologia freudiana proposta da Recalcati. Non si tratta, infatti, di riportare alla luce il “sepolto”, di definire il senso nascosto dei simboli inserendoli nella temporalità,

bensi di accogliere i sintomi della visuale che fanno vacillare le conoscenze precostituite per cogliere la costruzione a posteriori di conoscenze provvisorie e aperte tra conservazione e distruzione: “Tentare un'archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee o anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*”.¹³⁹ Quella archeologica è un'operazione di montaggio che conduce l'immaginazione al di fuori della semplice ragione. Se, dunque, creare un archivio è indispensabile per orientarsi nella proliferazione incessante di immagini, la sua cifra non è l'unitarietà, ma la lacuna, la sua natura bucherellata. L'archeologia visuale e il suo archivio impongono l'obbligo della mobilità, come mobile è il tempo dell'inconscio. Accogliere l'eredità visuale significa del resto interrogarsi circa l'inconscio culturale come dialettica tra il collettivo antropologico e la soggettivazione, aprendosi a una radicale modificazione dei modelli di tempo e di approccio all'immaginario. Tale apertura non sfocia nella riconsiderazione del tempo archetipico. Il tempo dell'inconscio non è costituito da archetipi universali e collettivi che lo ricondurrebbero all'intemporalità di una sostanza soggiacente. Come non esiste sostanza del soggetto, così non esiste sostanza dell'immaginario che l'archeologia visuale (e antropologica) intenda riportare alla luce. Questo è il limite che Didi-Huberman con un'acuta analisi critica rintraccia nell'operazione di André Malraux tesa a completare un museo immaginario dell'arte universale. L'intellettuale francese intende lavorare sulle immagini accostandole a coppie per mostrarne le metamorfosi e i rapporti testo-immagine che le sue opere *Le musée imaginaire* e *Les Voix du silence* esaltano. Il filo rosso che sottende tutta l'operazione malrauciana è quella di palesare, nelle metamorfosi, delle unità stilistiche e pertanto antropologiche da ricostruire in nome di “presenze eterne” archetipiche fuori della temporalità, come Didi-Huberman dimostra a commento di una citazione di *Les Voix du silence* mettendo in evidenza la differenza dell'operazione warburghiana del *Bilderatlas Mnemosyne*:

139 G. Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, cit., p. 249.

[Warburg] cherchait – très difficile – à mettre au jour les missing links de la transmission des formes et des significations, leurs “migrations” dans l'espace et leurs “survivances” dans le temps. La tâche était, somme toute, plus aisée pour Malraux, qui se contenta de postuler, entre la sculpture grecque, Goya et l'art aztèque, per exemple, l'équivalence intemporelle des archétypes [...].¹⁴⁰

Ecco dunque che l'opera di montaggio di Malraux addiviene a creazione visuale che vuole essere rivelazione di un assoluto dell'arte. Questo è ciò che più di altro lascia Didi-Huberman scettico: l'assoluto conduce alla credenza di un sapere assoluto che si esplica in ogni singolarità. Nonostante la volontà di creare un museo aperto in quanto immaginario, le possibilità euristiche si richiudono sull'universale che esclude la particolarità. L'archeologia proposta da Didi-Huberman non è affatto fondata su postulati di questo genere né su grandi costruzioni epiche, essa è in sintonia con l'archeologia freudiana e la temporalità psicoanalitica per la quale l'inconscio culturale non esclude il confronto con le singolarità di cui, anzi, è costituito. In questo senso non è sufficiente affidarsi all'idea di *metamorfosi dello stile* poiché la metamorfosi presuppone pur sempre un'unità logica di discorso ricostruttivo; ben diversamente le differenze nella disseminazione immaginaria sono sintomi nella temporalità che interrompono la logica del senso e scardinano le categorie d'analisi precostituite ponendoci di fronte alla sospensione del discorso e alle eterotopie. Se la metamorfosi idealizza e disincarna, il sintomo riconduce alla corporeità in virtù dello statuto antropologico dell'immagine: “Cela veut dire qu'il faut réintroduire la division dans nos émotions esthétiques elles-mêmes: division historique (c'est-à-dire, en dernière analyse, politique)”¹⁴¹

La temporalità dell'immagine è marcata dalla processualità, dalla conflittualità e dalla divisione sintomatica. Nel sintomo si ha la caduta, il collasso di stratificazioni temporali diverse, di ritmi multipli e di più livelli di memoria che retroattivamente ricompaiono nella spaccatura del presente. Da questo punto di vista l'*Album* di Malraux è riduttivo, mentre l'*Atlas* di Warburg è l'esatto corrispondente del tempo e del sintomo psichici

140 G. Didi-Huberman, *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan Louvre éditions, Paris 2013, p. 100.

141 Ivi, p. 158.

nella sua parola chiave di *Nachleben* che evidenzia come le forme artistiche risentano del rimosso, di “residui vitali”, in una parola di desideri: “I sintomi visibili – corporei, gestuali, ostentati, figurati – di un tempo psichico irriducibile alla semplice trama di peripezie retoriche, sentimentali o individuali”.¹⁴² Il *Nachleben*, la vita postuma delle immagini si concretizza in formule corporee, le formule patetiche fisse e plastiche nelle quali si manifesta il pathos con le sue possibilità conoscitive. Queste implicano un atto di incorporazione – ciò che già Warburg definiva *Nachfüllung* (l'incorporazione) correlata all'*Einführung* (l'empatia) – poiché il vedere implica l'immaginazione e impegna il corpo:

Un «voir» qui engage le corps et le concept, un voir qui implique l'imagination. Voir des images qui se réclament de la chair, du contact, de la trace et qui, en même temps et inévitablement, sont habitées par des mots; des images qui nous inquiètent en raison de leur contact avec le réel.¹⁴³

Il vedere incorpora poiché il tempo dell'immagine corrisponde al tempo psichico, entrambi tesi tra memoria e oblio, conservazione e distruzione; entrambi orientati dal fantasma della memoria inconscia del tempo e aperti alla risignificazione a posteriori. La temporalità è al futuro anteriore e l'inconscio, come afferma Lacan, è dell'ordine del non-realizzato, destinato ancora a compiersi in base alla libertà d'invenzione ovvero di risignificazione e soggettivazione successiva. Qui si colloca la nostra responsabilità nei confronti del sapere veicolato dalle immagini e dalla messa in gioco dell'immaginazione che esse richiedono. Il sapere concerne la sfera estetica, antropologica, storica e politica. Le immagini, infatti, toccano il reale della corporalità, della sintomatologia, delle emozioni antropologiche e pertanto il reale della storia, così l'accesso alla loro dimensione storica è l'accesso alla loro imprescindibile dimensione politica.

142 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta*, cit., p. 260.

143 A. Fernandez-Polanco, *Le cinéma devant l'histoire. Voir Basilio Martin Patino avec Georges Didi-Huberman*, in T. Davila e P. Sauvanet, *Devant les images*, cit., p. 73.

5.2 CAMPO OPERAZIONALE DI *E-MOTIONS*

Nel suo testo *Il gesto e la parola* Leroi-Gourhan offre una definizione tanto esaustiva quanto complessa di alcuni esempi grafici da lui considerati, tra i quali quella dell'uomo zodiacale e di una statuetta polinesiana: secondo l'antropologo questi sono campi operazionali dove il tratto, il pittogramma e la lettera stessa sono indissociabili tra loro e indissociabili dai gesti tecnici, le motilità ritmate e gli elementi di oralità. Questi elementi cooperano alla ritualizzazione del corpo nella inscindibilità di corporeità e linguaggio, di gesto (tecnico, ritmato) e parola, da cui nasce l'immagine. L'operazionalità dell'immagine-campo si riferisce pertanto alla complessa coalescenza dei fattori culturali e antropologici in gioco che confluiscono in una resa grafica aperta e mai fissata stabilmente, sottoposta a costanti metamorfosi che ne evidenziano l'organicità fusa con il linguaggio. Il campo operazionale è un campo multiplo e sovradeterminato di eterogeneità tra le quali sussistono rapporti intimi e segreti, "un'area che possiede le sue regole di disposizione e di trasformazione per collegare alcune cose i cui legami non sono evidenti".¹⁴⁴ La sovradeterminazione è per Freud ciò che connota la sfera sintomatica, in questo senso la sovradeterminazione dell'immagine come campo operatorio rimanda a un sistema complesso di sintomi e non di puri segni, un sistema cioè dove non tutto si tiene perché il sintomo disorienta o meglio fora la struttura del senso per tenerla al contempo insieme. Il corpo – sia nella ritualizzazione dei suoi gesti sia nella sintomaticità – è imprescindibile dal tratto della resa grafica come la definisce Leroi-Gourhan. Didi-Huberman si riferisce alle teorie dell'antropologo estendendo l'operazionalità a tutte le immagini in cui pathos e logos si intrecciano, ovvero in cui la dimensione linguistico-simbolica e quella patico-emotiva costituiscono un rizoma sovradeterminato. L'emozione si oppone al logos della ragione e, secondo certe interpretazioni, all'azione; sarebbe pertanto un'*impasse*: *impasse* del linguaggio, *impasse* del pensiero, *impasse* dell'atto. Contro queste concezioni negative basate sulla riduzione passivizzante dell'emozione, Didi-Huberman ne esalta invece la fecondità e la positività, partendo dall'etimologia stessa del termine: "une émotion, n'est-ce pas une é-motion, c'est-à-dire une motion, un mouvement qui consiste à nous

144 G. Didi-Huberman, *Epatica empatia. L'affinità degli incommensurabili in Aby Warburg*, in Georges Didi-Huberman. *Un'etica delle immagini*, cit., p. 151.

mettre hors de (é-,ex-), hors de nous-mêmes?”.¹⁴⁵ Se l'emozione è un movimento, essa è azione che vive nella dialettica tra interiorità ed esteriorità, essa è in me e fuori di me e in ogni caso sfugge al mio controllo sia come intimità straniera sia come movimento rivolto all'esterno. L'emozione non dice “je”, ripete Didi-Huberman richiamando Deleuze. Proprio in questo consiste il suo valore etico e politico perché avvenimento che supera i piccoli “moi” e apre alla comunità senza negare la singolarità costitutiva. L'emozione che restasse in noi e non fosse movimento verso l'altro, sarebbe una chiusura mortifera e solitaria; pertanto essa si esprime attraverso il corpo come un sintomo, ma, a differenza di quest'ultimo, passa attraverso “espressioni obbligatorie” ovvero segni corporali riconoscibili da tutti, gesti antichi inerenti la ritualizzazione del corpo. Le immagini figurano le espressioni collettive delle emozioni che attraversano la storia, anche in questo senso sono per Didi-Huberman campi operazionali dove si cristallizza provvisoriamente la molteplicità dei fattori simbolici e della sintomatologia patica. Emerge qui la forte corrispondenza tra la teoria delle emozioni espresse nelle immagini e la concezione psicoanalitica del desiderio. Come le emozioni sono sempre rivolte all'esterno, così il desiderio, seppur insistenza singolare, deve indirizzarsi all'altro perché si espliciti la sua valenza etica costitutiva della collettività. Emozioni e desideri confluiscono nelle immagini e nel loro medesimo valore etico-politico in cui risiede la loro forza d'azione. Se infatti le emozioni sono azioni, hanno una forza trasformativa: quella di trasformare la memoria verso il desiderio, il passato verso il futuro e ancora la tristezza verso la gioia. La forza del campo operazionale dell'immagine vive delle emozioni e dei desideri di cui è animato. Tra le varie esemplificazioni che si possono apportare risultano particolarmente esplicative di tutto ciò le immagini da cui sorge la fenomenologia dei montaggi di C. Boltanski. L'artista francese ama lavorare con fotografie che riproducono singoli volti umani in tutta la loro unicità o ancora con abiti e stracci che recano la memoria delle vite passate, la forma dei corpi nell'informe del loro essere scarti. C'è in tutto questo una dimensione ludica – seria ed operativa più che gratuita – e una forte componente patica: Boltanski gioca con le emozioni per far sorgere la conoscenza. Da storico *chiffonier* di carattere benjaminiano egli supera la chiave autobiografica ed intrattiene un rapporto storico,

145 Id., *Quelle émotion! Quelle émotion?*, Les petites conférences, Bayard éditions, Montrouge 2013, pp. 30-31.

condiviso, impersonale e collettivo con le immagini con cui lavora, immagini dei bambini senza nome, del tempo passato, dei morti. Volti di chi è già morto perché ogni giorno muore. Come il bambino baudelairiano, Boltanski con impertinenza gioca a smontare i giochi per scoprirne i meccanismi, facendo così del suo personale gioco una posizione etica dove emozioni e immagini emergono quali paradigmi antropologici di primo piano. La distruzione è finalizzata a una costruzione diversa, a un nuovo rimontaggio senza catarsi né redenzione, neppure quando l'artista sceglie per le sue installazioni luoghi di antica aura sacrale ormai profanata. Le sue opere costituiscono pertanto campi operazionali nei quali confluiscono la memoria antropologica, la corporalità, la simbolicità della ritualizzazione. I volti che egli usa sono come reliquie e rimandano alla drammaturgia della morte ed elaborazione del lutto; tali reliquie sono però profanate, restituite a un rapporto con la quotidianità, a qualcosa di modesto e familiare.¹⁴⁶ L'aura – afferma Benjamin – è declinata e non scomparsa. L'evanescenza dei visi, sfocati o proiettati diafani su teli tremolanti, li riconduce alla singolarità quotidiana di nuove veroniche che non offrono risposte, ma, piuttosto, ci ri-guardano ponendoci interrogativi in quanto vite autonome straniere e vicine familiari, in una parola: perturbanti.

In linea di principio ogni opera che realizzo è una domanda, alla quale non ho risposta, talvolta è una domanda che conduce a un'altra domanda. Il ruolo dell'artista come lo concepisco io è quello di interrogare, non con un testo ma attraverso le immagini, che pongono la domanda a coloro che le guardano. Ogni opera è perciò aperta perché non conosco la risposta. [...] Le storie non sono altro che domande, mai risposte.¹⁴⁷

Esse sono “fasmidi” secondo la definizione didi-hubermaniana di apparizioni che “rendono accessibile a noi mortali qualcosa che evoca il lato nascosto o, meglio, l'inferno del mondo visibile – ed è il territorio della dissomiglianza”¹⁴⁸; sono presenti e assenti, nell'assentificazione si presentano e nella presentificazione scompaiono.

146 Id., *Grand joujou mortel*, in Id., *Remontages du temps subi, L'œil de l'histoire*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris 2010, p. 222.

147 C. Boltanski, *Pentimenti*. Catalogo della mostra (Bologna, Villa delle Rose, 30 maggio-7 settembre 1997), Edizioni Charta, Milano 1997, p. 124.

148 G. Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale*, cit., p.19.

L'artista è mosso dal desiderio insistente di dare dignità a quanti sono dimenticati dal corso della storia, di nominarli – pur nell'impossibilità di farlo restando di fatto anonimi – per rendere loro giustizia. Si ritrova qui pertanto la definizione di sopravvivenze come insistenze residuali nel tempo anonimo della storia poiché tutto ciò con cui Boltanski lavora, riconducibile in ultima analisi ad immagine, è scarto, resto, residuo che insistentemente è presentato o, per meglio dire, si presenta. Queste immagini sono costituite da emozioni e le emozioni non sono passività ma azione. Il rapporto sopravvivenze-emozioni non è però completo senza considerare il desiderio che le anima, perché le umili immagini dell'artista trasmettono una grande forza – azione per l'appunto – desiderativa. Sono memorie che invece di chiudersi e isolarsi melanconicamente nel culto del passato e spegnimento della vita, si trasformano nel desiderio come forza insistente: il lutto si muove verso il desiderio, il passato verso il futuro. I corpi, ben lontani dal solipsismo, incarnano la memoria impersonale e collettiva nella loro individualità incancellabile e nella dialettica tensiva tra i singoli *moi* e il *nous*. Si tratta di opere dalla messa in atto della memoria dove i paradigmi antropologici confluiscono nella ripresa e rimontaggio del tempo subito per risignificarlo a posteriori e trasmetterlo. La memoria del resto, ripete spesso Didi-Huberman, è inestricabile dal rapporto con la morte e con il desiderio: “on ne peut désintriquer pas le désir de la mémoire et de la mort. On ne désintriquer pas la mémoire du désir et de la mort”¹⁴⁹.

A questo punto emerge la questione etica posta dai lavori di Boltanski, “tant il est vrai qu'il n'existe pas d'art de la mémoire qui ne débouche, à un moment, sur la question éthique”.¹⁵⁰ L'immagine restituisce oltre l'oblio la sopravvivenza *après-coup* di piccole vite-lucciole; noi spettatori siamo chiamati a riconoscere questi volti come testimonianze singolari e a riconoscerci in essi, queste piccole memorie sono le piccole memorie di ciascuno. Il lavoro artistico pertanto non è nell'ordine dell'assoluto, cosa che lo voterebbe al fallimento come spiega Boltanski stesso: “Molto spesso nel lavoro artistico vi è il desiderio di raggiungere una sorta di assoluto, di fermare il tempo o di rapprentare la vita con il fallimento, come il Ritratto mente la esalta nel suo essere

149 Id., *Azur et cendre*, in AA.VV., *Ouvrir Couvrir*, Verdier, La Grasse, 2004, p. 73; ripreso in G. Didi-Huberman, *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris 2013, p. 336.

150 Id., *Grand joujou mortel*, cit., 235.

soffio indistinto che sospende la forma e il linguaggio. Le immagini di Boltanski, pur lavorandovale di E.A. Poe, non si può fermare la vita”.¹⁵¹

L'immagine non arresta la vita, ben diversamente la esalta nel suo essere soffio indistinto che sospende la forma e il linguaggio. Le immagini di Boltanski, pur lavorando con il lutto e il dolore, hanno una potenza d'azione, in altri termini una potenza di trasmissione della memoria. Esse sono una pratica genealogica come per Didi-Huberman lo erano già le *images* funerarie che nell'antica Roma permettevano la trasmissione delle immagini degli antenati fondando il patrimonio mnestico di generazione in generazione. L'immagine dunque fonda partendo dall'assenza che la costituisce, in questo senso è materia materna – materia fluida, opaca, indistinta – da cui si genera la trasmissione genealogica. Se l'immagine paterna psicoanaliticamente è funzione di riconoscimento speculare e di identificazione simbolica, l'immagine come materna non è specchio ma ombra della generazione. È quanto Didi-Huberman ricava dall'interpretazione del pensiero di Pierre Fédida che definisce l'assenza costitutiva dell'immagine *l'arrière-mère*, “une matière fluide – milieu, air, mer – de l'émanation généalogique”.¹⁵² Dunque, nel campo operativo delle immagini, le emozioni si fanno azioni le quali dalla memoria e quindi dalla trasmissione si aprono al desiderio nel senso di forza insistente che fa del lutto, dell'assenza, della memoria la potenza genealogica e dell'eticità.

5.3 ANATOMICHE MOSTRUOSITÀ

In quanto campo operativo di emozioni e di genealogia, l'immagine può di fatto assumere le vesti di una tavola operatoria con esplicito riferimento alla componente corporale – e necessariamente desiderativa – sulla quale essa per prima opera. Sulla tavola operatoria si smontano e rimontano parti di montaggi di elementi eteroclitici tra i quali si stabiliscono nuove connessioni e, soprattutto, sulla tavola operatoria si procede all'apertura di corpi: è l'immagine stessa che li offre agli occhi di chi li guarda, aperti i in fase di distruzione, in tensione costante tra la forma chiusa e l'informe dell'interiorità.

¹⁵¹ C. Boltanski, *Pentimenti*, cit., p. 79.

¹⁵² G. Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Les éditions de Minuit, Paris 2005, p. 83.

Nelle immagini che si prestano al ruolo di tavole operatorie un forte malessere pervade la rappresentazione e colpisce il nostro sguardo poiché risulta sovvertito ogni riferimento alla rassomiglianza della figura umana, toccata da una forza distruttiva in fieri nell'atto della sua operazione. Si tratta non più di descrizione ma di una blanchotiana scrittura del disastro, dove l'assoluto della significazione si disorienta e la forza distruttiva – forza anacronistica – apre continue faglie da cui fuoriesce il magma dell'interiorità. Nell'immagine i segni lasciano il posto ai sintomi, i pensieri alle *arrière-pensées* che in realtà non scompaiono mai e inquietano come ritornanze fantasmali la rappresentazione, spesso erroneamente fondata sul mito della rassomiglianza. L'idea dei simboli è così sconfitta dalla forza dei sintomi che scardinano le certezze in una connivenza fondamentale e ontologica di immagine e distruzione, secondo quanto Didi-Huberman ha evidenziato riprendendo le riflessioni attorno al ruolo dei conflitti distruttivi e alla lingua di Antonin Artaud, il quale individua una forza che vota i corpi ai sintomi della loro anti-rassomiglianza e, nella coalescenza tra corpo e lingua, al ribaltamento del simbolico linguistico verso il magma informe di una lingua materna, primigenia, ovvero corporale. Intesa in questo senso tale forza è il sintomo per eccellenza che attraverso il corpo disordina la fantasia e pertanto “consegna il mondo al potere dell'immaginazione”.¹⁵³ Artaud è così artefice di una scrittura difficile, sconnessa e disarticolata che si fa “corpo”, matericità per smantellare paradossalmente il linguaggio stesso su cui si basa perché tradimento dell'essere. Essa è un oggetto negativo che rimanda ai conflitti interni e al reale di un godimento pervasivo e confusivo, “capace di ricomporre le qualità sensibili, cioè afferenti al corpo, della cosa cancellata sotto la parola”.¹⁵⁴ Parallelamente anche le immagini con cui Artaud accompagna le parole si disfanno; sono per lo più volti solcati da profonde righe nere realizzate velocemente, come fossero le marche o tracce che scavano e caratterizzano quei soggetti nella loro assoluta particolarità o, ancora, sono autoritratti che si dissolvono e svaniscono in un caos informe a proposito dei quali afferma significativamente l'autore:

153 Id., *Feux d'images. Un malaise dans la représentation au XIV siècle*, prefazione a Millard Meiss, *La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, éditions Hazan, Clamecy 2013, p. XL.

154 Pierre Bruno, *Ar-tau. La lettera nell'opera di Antonin Artaud*, in “L Psicoanalisi”, 1996, n. 20, p. 39.

Je n'ai pas cherché à y soigner mes traits ou mes effets, mais à y manifester des sortes de vérités linéaires patentes qui vaillent aussi bien pour les mots, les phrases écrites, que le graphisme et la perspective des traits.¹⁵⁵

Lettere e tratti si fondono per produrre l'epifania di una verità provvisoria e non assoluta. Ciò a cui Artaud si indirizza e che sottende la stessa storia dell'arte come storia delle immagini è ciò che psicoanaliticamente è definito il reale della Cosa come vuoto centrale e causativo attorno al quale per Lacan ruota tutto il movimento della rappresentazione. La Cosa si oppone all'oggetto concreto, tocca le immagini infiammandole di una forza di distruzione che rompe l'equilibrio (su cui si basa il principio di piacere) per spingerla al di là verso la pulsione distruttiva. Il contatto con quanto non è né raccontabile né figurabile è il punto sintomatico ovvero un anacronismo di apertura poiché apre la faglia dell'insepolto che nella sofferenza genera conoscenza. Per questo l'atto conoscitivo implica un atto di apertura, un evento all'opera di patetica conoscibilità. “Non vi è immagine del corpo senza immaginazione della sua apertura” afferma Didi-Huberman specificando che anche la nudità più bella e apollinea non è separabile dal taglio e dal sacrificio all'apertura che ne mostri il suo informe reale costitutivo. Bataille ha radicalmente affermato in questo senso che l'arte deve farsi esercizio di crudeltà non per svelare fatti orribili, bensì per uscire dalla trappola dei falsi sembianti e mostrare la verità dell'emozione:

Ce n'est pas l'apologie de faits horribles. Ce n'est pas un appel à leur retour. Mais dans l'impasse inexplicable où nous mouvons, an un sens, an vain ces moments d'éclat, qui ne sont des promesses de résolution qu'en faux-semblant, qui nous promettent à la fin que la prise au piège, portent en eux dans l'instant du ravissement toute la vérité de l'emotion.¹⁵⁶

L'apertura è il corrispettivo negativo della nudità, il suo oggetto negativo che fa della storia delle immagini una storia dell'immaginazione connessa all'emozione. La

155 Cit. in Carlo Pasi, *Artaud e Van Gogh*, in AA.VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 1983, vol. 1, p. 931, n. 38.

156 G. Bataille, *L'Art, exercice de cruauté*, in Id., *Œuvres complètes*, 12 voll., Gallimard, Parigi 1988, vol. XI, p. 485.

sofferenza implicata nell'apertura è il fondamento di conoscibilità del corpo e del sé lacerato e diviso. È anzi il corpo ad offrirsi nella apertura del suo essere oggetto psichico del desiderio che immaginariamente si decompone verso la rivelazione ultima del “Tu sei questo” così come nel celebre sogno freudiano di Irma. L'oggetto del desiderio si mostra pertanto quale ferita e apertura angosciante sulla conoscenza. Un'immagine estremamente significativa ci viene offerta dall'artista Sibylle Ruppert che a lungo ha intrecciato nella sua produzione inquietante il rapporto tra decomposizione-apertura immaginaria del corpo, sofferenza e conoscenza: in un volto dai caratteri indefiniti, androgino, si apre sulla fronte una profonda ferita da cui sgorgano rivoli di sangue.



Fig.9 – Sibylle Ruppert, disegno a matita, 1974.

La ferita è del tutto simile all'organo genitale femminile, dolente e sanguinante che si apre e si lacera su un volto sofferente, un volto che non ha il controllo di ciò che accade. È di fatto un atto generativo, un parto che il soggetto subisce perché si produca un nulla oggettivo tradotto in conoscenza patica. La quota di crudeltà implicita in questo evento all'opera è portata all'estremo in figure orrifiche che Ruppert realizza come

illustrazione dei *Chants de Maldoror*, unica opera dello scrittore Isidore Ducasse in arte Lautréamont, morto a soli ventiquattro anni nel 1870. Per questi canti dal carattere eccentrico, l'artista è pervenuta a figure mostruose, metamorfiche, dove predomina la mescolanza e l'ibridità di specie diverse nonché di animato e inanimato, di corpi e macchine. Sono figure non classificabili, perturbanti. I canti di Lautréamont sono in effetti percorsi da una insanabile ambivalenza di principi, tra i quali anzitutto il bene e il male che si scontrano eternamente fino a un'ambigua fusione e al rovesciamento parodistico del sommo Male vittorioso. Le categorie si mescolano tanto che il sommo bene stesso si carica di malvagità e la natura angelica si fonde con quella diabolica, personificata dal protagonista Maldoror il quale, difforme e non rassomigliante agli altri esseri, assume a carattere titanico e di smisurato orgoglio assumendo le vesti di malevolo creatore. L'innocenza è sempre falsa, afferma Maldoror, e lo stato angelico è definitivamente perduto. Ruppert ha scelto come suggestione delle sue immagini alcuni canti segnati da una profonda componente di crudeltà nei quali paiono condensarsi le cifre principali della poetica di Lautréamont. Anche l'infanzia ha perso ogni purezza assumendo caratteri vampireschi e persecutori come la ragazzina di dieci anni "dall'immaginazione inquieta e precoce" da cui Maldoror dice di essere seguito; verso di lei il protagonista avverte un'attrazione perversa che capovolge i ruoli in un impulso distruttivo di estrema crudeltà gratuita:

Potrei, cucendoti le palpebre con un ago, privarti dello spettacolo dell'universo, e metterti nell'impossibilità di trovare la tua strada; non sarò io a farti da guida. Potrei, sollevando il tuo vergine corpo con un braccio di ferro, afferrarti per le gambe, farti roteare attorno a me, come una fionda, concentrare le mie forze nel descrivere l'ultima circonferenza, e lanciarti contro il muro.¹⁵⁷

Queste parole sono trasformate visivamente da Ruppert in un'angosciante figura mostruosa che cattura e si fonde con un'altra decomposta le cui parti anatomiche schizzano in un magma liquido dove l'occhio ("Potrei, cucendoti le palpebre con un ago, privarti dello spettacolo dell'universo") si liquefa.

¹⁵⁷ Lautréamont, *I canti di Maldoror. Poesie-lettere*, Rizzoli, Milano 1995, vol. 1, canto II, p. 219.



Fig. 10 – Sibylle Ruppert, Illustrazione per *I canti di Maldoror*, canto II

È palese la componente sessuale a cui rimanda la simbologia legata all'occhio stesso e alla cucitura delle palpebre da Edipo in poi. Le figure assumono forme falliche nella liquidità femminile delle linee. Così nello stesso canto Maldoror ingaggia una lotta con

una lampada dai fantastici poteri trasformasi in un angelo messaggero dell'Onnipotente. Nel culmine dello scontro è Maldoror, il male, a prevalere e nel tocco della guancia rende per un attimo il messaggero simile a sé. Bene e male si scambiano uno sguardo d'intesa: “Ecco fatto: qualche cosa di orribile sta per rientrare nella gabbia del tempo!”.¹⁵⁸ L'angelo atemporale è corrotto dal tempo, è corrotto da ciò che connota la natura umana nella sua temporalità: il desiderio.



Fig. 11 – Sibylle Ruppert, Illustrazione per *I canti di Maldoror*, canto II.

Le figure falliche di Ruppert rimandano a simboli fallici sia nella loro effettiva realtà corporale sia come significanti della forza desiderativa. Il fallo è infatti psicoanaliticamente la figura ordinatrice della dinamica del desiderio umano poiché

¹⁵⁸ Ivi, p. 265.

simboleggia la mancanza fondamentale di ogni uomo e il desiderio è slancio, perpetuo e incompiuto, verso l'indescrivibile che sempre manca. Nel significante fallico il logos si congiunge con l'avvento del desiderio, per questo le figure che Ruppert trae dal logos di Lautréamont sono per eccellenza figure del desiderio. Si tratta di figure tra le quali ci si muove con crescente malessere come ha commentato Alain Robbe-Grillet: "L'impressione che domina, nel mezzo di questa pericolosa incertezza, è che ci deve essere una grande quantità di cavalli sventrati, di stalloni dalla muscolatura massiccia, con spade, e uncini da macellaio, e vomeri di aratri, con anche donne nude dalle forme splendide, mescolate alla carneficina."¹⁵⁹ Non si tratta di un desiderio diurno, in equilibrio sul bordo del piacere, bensì di un desiderio che gode dell'eccesso distruttivo delle forme alla ricerca della loro interiorità informe: "[...] qui, davanti a me, dietro di me, sulla mia destra o sulla mia sinistra e quasi sotto i miei passi, ciò che si offre ai sensi rivoltati sono le vergogne segrete dell'anatomia: gli orifici scartati, le interiora sparse, le secrezioni, le perdite".¹⁶⁰

Con una tecnica metallica, dura, lucida e fredda simile a un'incisione, Ruppert mostra la chair ignominieuse che straripa, una sostanza innominabile, il reale corporeo. Il tutto in una necessaria inversione del senso dove l'interiorità si esteriorizza e il fallo s'invagina. È un'inversione che lo stesso Lautréamont opera linguisticamente facendo collassare sia gli oggetti di cui parla in montaggi fusivi sia le articolazioni logico-sintattiche del linguaggio perché, nell'ambivalenza delle categorie, la fluidità sia pervasiva e la *hybris* dell'immaginazione portata all'estremo. Così afferma Lautréamont/Maldoror: "Vi sarà, nei miei canti, un'imponente prova di potenza, per disprezzare così le opinioni comuni. Egli canta per sé solo, e non per i suoi simili. Non pone la misura della sua ispirazione sulla bilancia umana. [...] Non teme nulla, se non se stesso!"¹⁶¹

Per Ruppert queste parole si tramutano in figure che fuoriescono l'una dalla testa dell'altra immerse in una sostanza liquida fino alla creazione di un nuovo essere attraverso una forza creatrice promanata dalla mente e dal pensiero.

159 A. Robbe-Grillet. *Extrait du texte "Pour Sibylle Ruppert"*, in Sybille Ruppert, *Dessins pour Lautréamont*, Galerie Bijan Aalam- éditions Natiris 1980.

160 *Ibid.*

161 Lautréamont, *op. cit.*, vol. II, p. 373.



Fig. 12 – Sibylle Ruppert, Illustrazione per *I canti di Maldoror*, canto VII.

L'artista la definisce *Rinascenza della sfinge* ad indicare un atto autofondativo con cui il poeta rivendica la potenza costitutiva delle sue brutali metamorfosi. È un gesto sovversivo contro le certezze del sapere e le strade false battute dalla poesia fino ai

nostri tempi¹⁶², per questo il poeta gioca sul contrasto dei sentimenti – virtù e vizi, odio e pietà, blasfemo e grottesco – fino all'apocalisse che segna il limite delle parole nel rapporto tra loro e le cose. L'immaginazione sorpasserà ciò che finora è stato concepito come grandioso e il montaggio gioca in questo un ruolo determinante perché solo dall'accostamento imprevisto di oggetti e sensazioni può sorgere una conoscenza inattesa. Così i montaggi operati da Lautréamont sono viaggi immaginari nell'anatomia della poesia (“Notate che, perciò stesso, la mia poesia non sarà più che bella. Toccherete con le vostre mani ramificazioni ascendenti d'aorta e capsule surrenali; e poi dei sentimenti”¹⁶³) e di una bellezza eteroclita nata da quanto di più diverso ci possa essere; “come l'incontro fortuito su un tavolo da dissezione d'una macchina da cucire e d'un parapigiola!”¹⁶⁴; tavole operatorie come campi operazionali di anatomiche mostruosità.

5.4 NELLA CARNE DEL DESIDERIO FRAMMENTATO

Nel suo essere forza attiva, il desiderio mette in discussione la frontiera. Frontiere permeabili tra il sé e l'altro, l'interno e l'esterno. Il desiderio smuove le categorie predefinite per aprire nuovi spazi dove l'oggetto della conoscenza è un io dai contorni fluidi la cui interiorità si riversa all'esterno. Si tratta di una conoscenza che interroga la dimensione corporale dell'esperienza umana dove i limiti tradizionali vacillano così come messo in evidenza da quelle operazioni in cui l'artista pone se stesso e il suo corpo quale oggetto di conoscenza apribile e investigabile. L'artista sceglie il suo corpo, soggetto e materia costitutiva dell'opera, per sondare le profondità di una memoria culturale collettiva nell'osmosi tra singolare e universale. È il corpo che dà forma alla materia plasmandola e imprimendosi in essa, cosicché la singolarità corporale lasci la sua traccia nell'universalità attraverso la messa all'opera di una temporalità anacronistica e non lineare, in atto nella materia e non immobile. L'artista interroga così la dimensione temporale con una materia plastica che ne accoglie l'impronta e che la convoca in assenza, frammento e traccia di un intero inevitabilmente perduto. Il

162 *Ibid.*

163 Ivi, *Canto vi*, p. 493.

164 Ivi, p. 503.

risultato esiste solo nella particolarità come risultato di un gesto che è anzitutto esperienza di una relazione e di una unione tra *tyche* e *téchne*, dunque di un processo operativo aperto euristicamente sull'inatteso e sull'indeterminato.¹⁶⁵ Il contatto implica infatti un gesto operativo complesso che dà luogo a una somiglianza rovesciata ovvero a una cartografia della pelle e della carne fissata nella materia che si fa atlante della corporeità. Per questo, nell'immagine sorta dal contatto si evidenzia più che mai la processualità e i movimenti esploratori - di cui ogni immagine è portatrice - e la sua articolazione all'atto immaginativo:

Il n'y a pas d'image sans imagination, pas de forme sans formation, pas de *Bild* sans *Bildung*. Ne nous étonnons pas que les grands penseurs de la forme et de l'image – depuis les anciens peintres chinois jusqu'à Paul Klee ou Hans Bellmer – nous en parlent comme processus et non comme stases, comme acte et non comme choses.¹⁶⁶

Il contatto con il corpo la rende creatura elettiva del desiderio che muove ogni gesto. È il desiderio che si trasmette attraverso l'impressione diretta nella materia plastica, come plastico e fissato è il desiderio che risponde alla temporalità psichica. La processualità del calco è sorpassata nell'atto immaginativo dell'artista che spinge le forme verso la loro apertura dove l'apparizione visiva ed l'esperienza corporeale diventano somiglianza dell'informe costitutivo. Infatti, le immagini nate dalle operazioni di artisti come Jessica Vaturi, che fa del corpo il suo medium privilegiato di espressione, sono sintomatiche del legame tra mimetismo della rassomiglianza e metamorfosi propria di ogni corpo colto nel processo costitutivo. Nella materia si imprimono così l'apertura e la chiusura del corpo nonché il desiderio dell'artista di andare oltre, di mostrare l'impossibile nel fascino dell'*entr'ouvert*.¹⁶⁷

165 G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, p. 31.

166 Id., *Apparaissant, disparaissant, papillonnant*, in Id., *Phalènes. Essais sur l'apparition*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris 2013, p. 17.

167 P. Ardenne, *Artistes, prenez et couvrez, ou ouvrez, ad libitum: ceci est mon corps*, in AA.VV. *Ouvrir Couvrir*, Verdier, La Grasse 2004, p. 187.



Fig. 12 – Jessica Vaturi, *Ouvrir couvrir*, 2002

In questo gioco dialettico l'immaginazione è sfruttata in tutte le sue potenzialità, come mezzo privilegiato per vedere l'aperto e penetrare nel desiderio della carne, atto in cui il dentro passa al fuori senza rispetto delle frontiere corporali: *L'interno è a disposizione delle potenze del fuori*.¹⁶⁸ Nell'oltrepassare immaginariamente i confini, le forme si aprono e si sovrappongono originando insolite combinazioni che preservano un dialogo fecondo con la memoria culturale. Per questo le forme messe all'opera da Vaturi sono quelle dell'antichità, maschili e femminili, sovrapposte nella loro interiorità frammentata ad interrogare una memoria singolare e collettiva inscritta nella carne. Un busto femminile, quello della Venere di Milo, si confonde con un busto maschile, il Torso del Belvedere; entrambi frammenti di corpi che si aprono sul loro informe viscerale.

168 Ivi, p. 195.

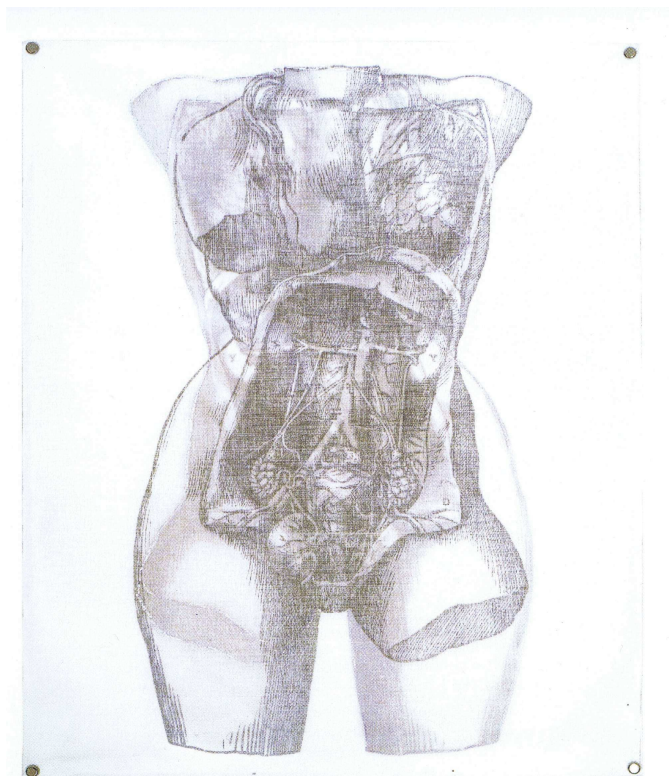


Fig. 13 - Jessica Vaturi, *Vénus-papillon*, 2003

Le forme classiche sono “travagliate”, in loro si mostra la carne esterna, la pelle, e la carne interna, ciò che è percepito come violentemente eterogeneo al tegumento o alle superfici più civilizzate del nostro corpo, l'opposto della forma umana. Il lavoro sulle forme corporali implica dunque il lavoro sull'interiorità e sulla memoria e quindi in generale sull'identità. Il corpo è del resto, come lo ha definito David Le Breton, il “campo di battaglia dell'identità” poiché la sua superficie esterna, la pelle, incarna l'interiorità, ne è la memoria vivente, la superficie d'iscrizione del senso; afferma l'antropologo richiamandosi all'osservazione di Freud:

L'Io è in definitiva derivato da sensazioni corporee, soprattutto dalle sensazioni provenienti dalla superficie del corpo. Esso può dunque venir considerato come una proiezione psichica della superficie del corpo, e inoltre [...] il rappresentante degli elementi superficiali dell'apparato psichico.¹⁶⁹

169 S. Freud, *L'Io e l'Es*, cit. in David Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Meltemi, Roma 2005, p. 27.

Il corpo è portatore di tracce psichiche. L'io corporeo e l'io psichico si fondono, anzi per lo psicoanalista Didier Anzieu è proprio la pelle a fornire all'apparato psichico le rappresentazioni costitutive dell'io tanto ch'egli parla di io-pelle che “svolge la funzione di *iscrizione delle tracce* sensoriali tattili, funzione di pittogramma” o ancora di scudo di Perseo che rinvia l'immagine della realtà.¹⁷⁰ La pelle, involucro tattile del corpo, è allora una superficie psichica che unifica più sensazioni differenti e collabora, oltre che alla costituzione personale, alla creazione di un'unità intersoggettiva. L'indagine sul corpo nella sua particolarità non è mai per questo estranea all'indagine sul corpo e sulla memoria collettiva. Il corpo gode oggi di uno statuto incerto, al tempo stesso feticizzato, degradato, offeso, sperimentato; J. Vaturi lo sottopone a una serie di colposcopie e isteroscopie che ne mostrano l'interno senza alcun fine medico per poi accostare le immagini anatomiche di corpi diversi in montaggi che divengono tavole operatorie di frammenti organici. L'interiorità reale del corpo è mostrata senza veli, benché si tratti non del corpo dell'artista che elegge se stesso vittima sacrificale e materia e soggetto dell'opera, ma di più corpi ovvero di più microcosmi colti nella loro anatomicità frammentata. Invece di esaurirsi nella contingenza, questi frammenti microcosmici e microrganici si incontrano con il macrocosmo: Vaturi, infatti, intende mettere in atto l'incontro tra frammento anatomico del microcosmo e simboli del macrocosmo, la loro analogia per interrogare “la relazione tra sé e il mondo, l'iscrizione del corpo nello spazio e l'iscrizione corporale dello spazio”.¹⁷¹ È ancora il corpo femminile ad aprirsi, questa volta non ad opera dello sguardo desiderante maschile, ma per un atto stesso dell'artista che intende aprire un nuovo spazio epistemico necessariamente legato all'anatomia. Il corpo individuale è mappato come un territorio e ad esso si sovrappone un territorio identitario collettivo: i corpi biologici collaborano alla creazione di un corpo cosmico e nazionale. La carta anatomica e la carta geografica si sovrappongono come è palesato in alcune operazioni in cui le cartografie di micro e macro cosmo si mescolano.

170 Didier Anzieu, *L'io-pelle*, Borla, Roma 2005, p. 132. L'io-pelle per Anzieu svolge una funzione contenente grazie alla quale il neonato può gradualmente acquisire la nozione d un proprio sé coeso. Da qui si sviluppa il processo che dalla corporeità determina il sorgere della vita psichica e del pensiero, per cui dall'io-pelle si sviluppa l'io-pensante immaginariamente costituito sulle sensazioni corporali. Cfr. D. Anzieu, *Il pensare. Dall'io-pelle all'io-pensante*, tr. it. a cura di Luciana Marinese, Borla, Roma 1996.

171 Raphaël Cuir, *Dissèque-toi toi-même, portrait de l'artiste en “silène” posthumain*, in AA.VV., *Ouvrir Couvrir*, cit., p. 109.

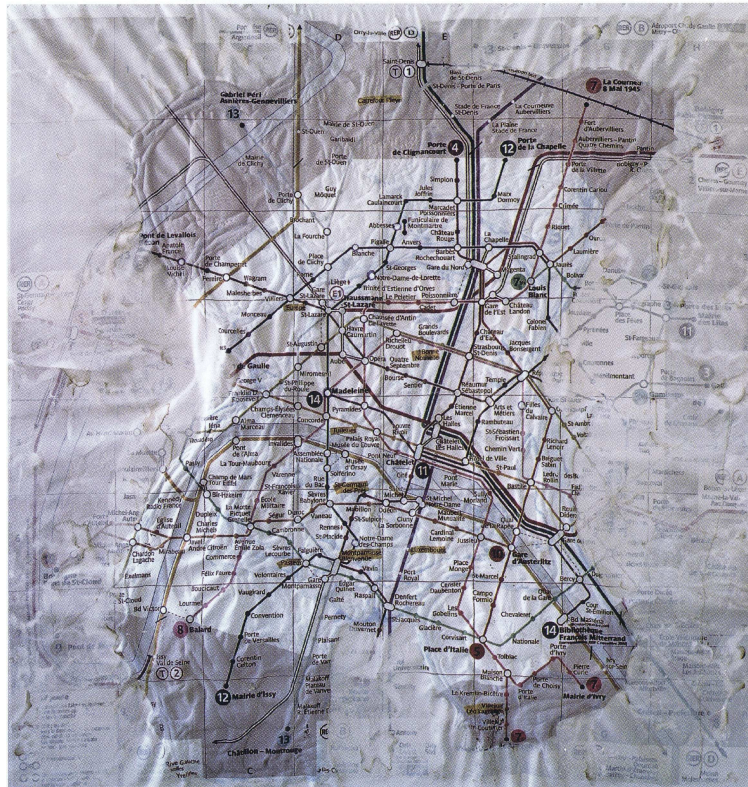


Fig. 14 – Jessica Vaturi, *Anatomie urbaine*, 2004

Il suolo urbano accoglie la corporeità e la corporeità si fa suolo; imprimendosi a vicenda, le due dimensioni rinviano così l'una all'altra nella mitologia latente che le unisce. La metamorfosi all'opera nelle forme crea una topografia archeologica e antropologica portatrice di un sostrato mnestico che l'immagine fa sopravvivere anacronisticamente nell'attualità immediata del reale storico.¹⁷² Se dunque il macrocosmo s'inscrive simbolicamente negli strati corporei, l'artista scansiona i suoi strati cerebrali con risonanze magnetiche – moderne tecniche d'impronta – che mostrano le rappresentazioni di ciò che circonda il corpo e che si scrive nelle immagini mentali e nella memoria cerebrale. Il contenuto delle immagini è scaricato all'esterno verso l'acquisizione di un'esistenza incorporale condivisibile: “le corps est devenu plus que jamais un système organique ouvert, visitable, partageable...”¹⁷³

La relazione tra sociale e cerebrale, universale e singolare pone a fondamento l'apertura

172 Cfr. G. Didi-Huberman, *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, Éditions Gallimard, Paris 2002, pp.111-115.

173 Raphaël Cuir, *cit.*, p. 113.

del corpo perché si crei uno stato di comunicazione e di continuità, quale quello che già Bataille nelle sue operazioni trasgressive ha inteso dimostrare per supportare l'idea dell'identità dei contrari: interno/esterno, forme/informe, Eros/Thanatos. L'oggetto sguardo è spinto verso la trasgressione dei confini corporei sorretto dalla forza di un desiderio che è psicoanaliticamente il desiderio dell'Altro che sfugge e che per questo ci affascina e ci atterrisce. In questa *trans*-gressione si apre la memoria fatta di tracce, engrammi che sopravvivono collettivamente e in cui trovano la radice comune tanto il *pathos* quanto l'*ethos* dell'identità.

PARTE TERZA

MEMORIE

6. NELL'OCCHIO DELLA STORIA

Que jamais,
yeux futurs,
pleins de terre
ne se
voilent de temps

S. Mallarmé, *Pour un
tombeau d'Anatole*

6.1 LA TEMPORALITÀ DEL FUNAMBOLO

Ciò che distingue le immagini dalle «essenze» della fenomenologia è il loro indice storico (Heidegger cerca invano di salvare la storia per la fenomenologia in modo astratto, attraverso la «storicità»). Queste immagini devono essere assolutamente distinte dalle categorie della scienza dello spirito, il cosiddetto *habitus*, lo stile ecc. L'indice storico delle immagini dice, infatti, non solo che esse giungono a leggibilità solo in un'epoca determinata. E precisamente questo giungere a leggibilità è un determinato punto critico del loro intimo movimento. Ogni presente è determinato da quelle immagini che gli sono sincrone: ogni ora (Jetzt) è l'ora (Jetzt) di una determinata conoscibilità. In quest'ora la verità è carica di tempo fino a frantumarsi.¹⁷⁴

Con queste parole Benjamin si oppone in modo deciso a ogni astrazione concettuale che, rifacendosi a una “essenza fenomenologica”, intenda concepire la storicità governata da una ragione ovvero da un'universale forma del divenire eucronico che consentirebbe al presente di voltarsi verso la spiegazione del passato. Questo atteggiamento finirebbe col far credere in una verità atemporale, quando invece, afferma Benjamin, la verità è sempre caricata di tempo fino a frantumarsi e vive non nella relazione tra il presente e il passato, ma nella relazione dialettica tra l'*Autrefois* e il *Maintenant*. Qui si palesa il ruolo dell'immaginazione come costellazione di piani temporali che perviene alla leggibilità in un determinato momento storico e che ci

¹⁷⁴ Walter Benjamin, *Parigi capitale del XIX secolo. I “Passages” di Parigi*, in *Opere complete*, ed. it. a c. di Giorgio Agamben, 12 voll., vol. XI, Einaudi, Torino 1986, p. 599.

costringe così a stare tra due spazi, nell'*entre-deux* di due temporalità ogni volta singolarmente risignificato. Infatti, ben lontana dalla ragione eucronica, l'immagine ci pone di fronte alla singolarità, alle deformazioni, alle contingenze: al tempo della ragione si sostituisce il tempo sovversivo del desiderio, inconscio e anacronico, che nel tempo presente si manifesta sintomaticamente aspirando al futuro e nutrendosi della memoria del passato. Per questo, l'immagine è un momento di leggibilità del tempo e dell'inconscio visuale che rispone la storia alla luce della sua memoria più rimossa e dei suoi desideri informulati. Benjamin, come Warburg, ha dimostrato in questo senso il dominio antropologico dell'immagine e delle singolarità nelle quali l'origine-vortice di cui egli parla associa ripetizione e differenza, produzione dell'inatteso e memoria del passato ed è proprio in questa direzione che invita a procedere anche Georges Didi-Huberman:

[...] il faut revenir aux grandes intuitions théoriques d'Aby Warburg et de Walter Benjamin sur le temps des images pensé comme jeu complexe du désir et de l'«après-vivre» (Nachleben), donc pensable seulement comme économie anachronique de temps hétérogènes qui se conjoignent, se bousculent ou entrent en conflit dans chaque geste, dans chaque travail nouveaux.¹⁷⁵

Lavorare con le immagini significa, dunque, tener conto degli intrecci temporali complessi e dei desideri che in esse rivivono, significa danzare su un filo come tutti quegli artisti che intendono dare una possibile espressione artistica alle immagini del disastro. È il tempo il filo su cui danzare, ripete Didi-Huberman riprendendo l'immagine del funambolo con la quale Jean Genet ha indicato il doppio statuto, di sovranità e impotenza, dell'artista. L'artista che si muove sul filo della storia lascia che il suo sguardo sia deterritorializzato, rivolto verso altro, le cose minori o gli "stracci" della storia; guarda le cose dall'alto della sua sovranità creatrice ma è costantemente esposto al rischio della caduta. Egli dà corpo a delle temporalità in cui memoria e desiderio si intrecciano. Nell'immagine, infatti, la memoria inconscia del passato non scompare, ma si riconfigura singolarmente nel presente e si proietta nel futuro, per ciò il presente dell'immagine è pensabile solo in una costruzione della memoria così come Warburg ha

175 G. Didi-Huberman, *Sur le fil*, Les Éditions de Minuit, Paris 2013, p. 66.

sostenuto nel corso di tutta la sua ricerca sulle immagini e sulla storia dell'arte non a caso da lui definita una “storia di fantasmi per adulti”. Il passato ritorna niccianamente con onde mnestiche come fantasmi metamorfici ovvero residui vitali plastici e insistenti secondo un'ambivalenza che per Freud connota tutta la temporalità psichica fatta di ritornanze che si ripresentano sotto forme diverse e si risignificano *après-coup*, a posteriori, nel presente determinato.

Portando in sé l'intreccio dei tempi, l'immagine è al centro originario e vorticoso del processo storico poiché genera un risveglio, dato, afferma Benjamin, dall'incontro fulmineo dell'Ora con il Già-stato in un movimento dialettico nell'immobilità che costringe a prendere la storia “contropelo” nel senso di “scommettere su una conoscenza attraverso il montaggio, che fa del *non-sapere* – l'immagine sorgiva, originaria, vorticoso, discontinua, sintomale – l'oggetto e il momento euristico del suo stesso costituirsi”.¹⁷⁶ Il montaggio dell'immagine dialettica, dunque, apre una forza euristica che permette di rifondare l'intera storia e di ripensare, nello scarto del presente reminiscente, il nostro passato, il patrimonio mnestico che si configura come patrimonio collettivo:

C'est le contraste, c'est la différence qui rendent les choses visibles et les rendent à leur puissance critique dans le présent de leur «connaissabilité». Comme si, pour comprendre notre propre passé, il fallait savoir reconfigurer le présent par un remontage anachronique fondant sur l'Autrefois son propre souci quant à l'Avenir, ce savoir particulier inhérent à l'acte de *sentir le danger*.¹⁷⁷

Attraverso i montaggi di tempo all'opera nelle immagini, la storia trova la sua condizione di visibilità, leggibilità e conoscibilità. In altri termini, essa è riconosciuta nei suoi eventi e nelle sue catastrofi per chiarire il presente ed essere trasmessa. È necessario assumere l'atteggiamento di un archeologo – quello stesso atteggiamento adottato anche da Freud a indicare il lavoro psicoanalitico – per accostarsi al passato sepolto, secondo quanto insegna lo stesso Benjamin sull'arte della memoria da lui definita “epica e rapsodica” perché strumento di conoscibilità e comprensione del presente:

176 G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, p.116.

177 Id., *Sentir le grisou*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014, 21.

In maniera epica e rapsodica nel senso più stretto del termine, il ricordo reale deve dunque offrire anche un'immagine di colui che si sovviene, allo stesso modo in cui un buon resoconto archeologico non deve limitarsi a indicare gli strati da cui provengono i propri reperti, ma anche e soprattutto quelli che è stato necessario attraversare in precedenza.¹⁷⁸

Tale lavoro euristico e archeologico rileva una precisa scelta etica nella misura in cui si libera dal “per sé” e si apre al progetto di trasmissione pedagogica per altri, senza tuttavia cadere nell'illusione di una rassicurante conciliazione simbolica degli opposti. L'intellettuale funambolo che si muove sul filo della storia è infatti consapevole di muoversi in senso dialettico – dialettica delle forme, delle tecniche e delle funzioni – su un vuoto in cui si colloca l'altro da sondare, l'altro del passato per sempre assente risignificabile nello scarto temporale del presente aperto alle riconfigurazioni di un futuro ancora assente. Bisogna distaccarsi per cogliere la visibilità, cosa che rompe il paradigma chiuso della continuità storica e fa cogliere le differenze, gli scarti, le cesure, l'essere *entre-deux* nel “movimento incessante di una parola in fuga dal passato da cui proviene ma anche dal presente che tenta di catturarla”.¹⁷⁹ Psicoanaliticamente, non vi sarà mai aderenza tra il soggetto e il suo passato, così l'evento della storia non aderirà mai a se stesso: l'evento è come viene raccontato e risignificato a posteriori. La dialettica temporale in atto nell'immagine è fondata pertanto su un'assenza, un vuoto che con Lacan può essere definito causativo poiché costituisce l'alterità dell'immagine, il suo essere sempre altrove rispetto al reale. È questa sottrazione che instilla il desiderio nella sua incompiutezza, desiderio sia di cogliere il reale assente sia di trasmissione futura. La memoria dunque è all'opera nell'immagine in senso dinamico e non statico e dissuade dalla mera attività commemorativa la quale si ripiega sul ricordo nostalgico e nell'eccesso di memoria che soffoca il desiderio; un eccesso di storia che uccide la vita a cui Nietzsche contrappone l'elogio della dimenticanza, della capacità di oblio per salvare l'essenza vitale della soggettività pur ammettendo la necessità di una dialettica temporale nella consapevolezza che il passato si produce attraverso una costruzione soggettiva della memoria.

178 W. Benjamin, *Scavare e ricordare*, cit. in G. Didi-Huberman, *Scorze*, trad. it. di Anna Trocchi, Nottetempo edizioni, Roma 2014, p. 67.

179 Silvano Facioni, *Michel de Certeau e il futuro del passato*, in Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006, p. xxiii.

Serve pertanto lo scarto perché si produca la conoscibilità della storia e la nostra implicazione in essa e serve la capacità di situarsi tra due spazi e due temporalità contemporaneamente. Tutto ciò richiede il gesto di lavorare con le immagini, manipolarle, disporle e montarle sul filo della storia. È l'esempio di Warburg, Bataille, Brecht e di tutti gli intellettuali che hanno posto l'immagine nel suo luogo legittimo, al centro del vortice della storia. Il gesto concreto supera la contingenza e la singolarità restituendo una memoria comune e infrangendo ogni barriera tra rimemorazione mnestica e spinta verso il futuro. Il confine tra memoria e desiderio è così infine superato attraverso un gesto eticamente carico il quale, afferma Didi-Huberman, “parviendrait à se situer par-delà toute opposition entre mémoire et désir, puisque ce qu'il délivre au présent rejoue quelque chose comme un «patrimoine commun» pour inventer cependant l'absolue nouveauté du *monstrum*, comme dit Pasolini, qu'il lance avec toute son énergie vers le futur”.¹⁸⁰

6.2 MEMORIA VISUALE DEL DISASTRO

Quale valore epistemico assume l'immagine posta al centro del vortice dell'evento? E come è possibile cogliere l'intreccio di desiderio e memoria di cui è portatrice? Per rispondere a questa domanda è necessario abbandonare i modelli temporali storiografici fondati sulla consequenzialità passato-presente per adottare una prospettiva che, ci insegna la psicoanalisi, considera l'embricatura (l'uno al posto dell'altro), la ripetizione, l'equivoco, l'ambiguità e il ribaltamento. I greci avevano un'immagine precisa per indicare il ricettacolo per tutto questo, un luogo porta impronta della *mneme*, intesa come processualità attiva opposta alla pura *techne*: l'immagine di *chora*, una formazione informe, dove la memoria non si sedimenta bensì rimane e sopravvive nell'eterno ritorno. Sul piano psicoanalitico *chora* si è caricata di un'ulteriore complessità antropologica coniugando in sé il momento sintomale che si iscrive nel *soma* e i segni (*séma*) del linguaggio simbolico. *Chora* è un intreccio temporale che nel suo ripresentarsi sospende il senso pur necessitando dei segni del linguaggio per esprimersi. Essa si sottrae, genera un vuoto che è attesa del senso il quale, come ha teorizzato Pierre

¹⁸⁰ G. Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, cit., p. 86

Fédida, tiene l'esistenza in sospeso, in una sorta di *ek-sistenza*, di silenzio come condizione stessa della parola.¹⁸¹ Il silenzio non è la parola che tace, ma ciò che permane sotto di lei. In questa sottrazione di senso il passato ritorna spostato sotto forma di altro che vive di un vuoto centrale perché sempre inevitabilmente assente. Pertanto il passato che si intende sondare non è oggetto passivo ma *ob-iectum* interno al presente, pur escludendo ogni concezione deterministica passato-presente: è solo sotto il segno della regressione – ciò che Freud definiva *Nachträglichkeit* – che si interpreta il passato nell'atto del ricordo inteso come processo attivo fondato sulla perdita. In altri termini, si può essere coscienti solo a posteriori della cosa ricordata poiché il ricordo soggettivo procede in modo ricostruttivo, si origina dal presente secondo le tracce inevitabili della dislocazione, dell'alterazione, dello slittamento che dipendono dalle circostanze temporali in cui viene richiamato. La memoria implica così l'oblio, la perdita irreparabile, l'assenza che nutre la dialettica del desiderio. Stante la perdita che lo fonda, il ricordo è un atto e non un semplice riflesso passivo: un atto che non ripristina l'oggetto assente, ma ne preserva l'intermittenza eleggendo la facoltà immaginativa quale medium di una nuova creazione. Infatti, come Paul Ricoeur ha affermato richiamandosi all'autorità degli antichi circa la *mneme*, l'enigma della presenza dell'assente ovvero del passato chiama in causa il problema dell'immaginazione – sconnessa dall'irreale e dal fantastico – perché è come immagine che ritorna il passato alla mente, cosa che pone un approccio fenomenologico al problema del ricordo e alla sua valenza etica. Ricoeur aderisce al rovesciamento della funzione irrealizzante dell'immaginazione in funzione ostensiva operato da Sartre nella misura in cui anche la memoria, come l'immaginazione, mette in immagini e dunque fa vedere: “La scrittura della storia condivide in questo modo le avventure della messa in immagini del ricordo sotto l'egida della funzione ostensiva dell'immaginazione”.¹⁸²

181 Cfr. P. Fédida, *L'absence*, Éditions Gallimard, Paris 1978, pp. 11-50. Julia Kristeva mette in relazione la chora con la crisi del narcisismo, infatti, nel momento in cui il soggetto riconosce la propria immagine come segno, la chora ricettacolo di pulsioni è rimossa; in quest'economia il desiderio resta il testimone del battito “originario” e intorbida l'acqua in cui l'immagine si riflette, recando tutto ciò che non si integra nel sistema di segni, definito da Kristeva “abiezione”. Cfr. Julia Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006.

182 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, ed. it. a cura di Daniella Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003, p. 80. Ricoeur affronta il problema distinguendo tra la dimensione epistemico-veritativa della memoria, per la quale l'immaginazione è vista con sospetto, e la dimensione pragmatica che, al contrario, non può rinunciare alla componente immaginativa.

Parola e immagine si spingono così verso l'assente che, proprio perché assente, pone nella sottrazione la possibilità del ricordo. Esse si avvalgono delle strutture profonde dell'immaginario per dare forma a un vuoto e cogliere ciò che è stato. Qui si pone con forza il problema dei limiti della rappresentazione che obbliga, da un lato, a fare i conti con l'inadeguatezza e la limitatezza dei modelli disponibili del nostro immaginario per dare visibilità e leggibilità agli eventi ai limiti dell'esperienza e del discorso e, dall'altro lato, a rispondere all'esigenza di questi stessi eventi di essere detti e rappresentati. L'eccesso non può essere integrato, tuttavia ha bisogno di parole e immagini che riattivano l'atto del ricordo nella *mneme* sociale senza scivolare nell'astratta iscrizione simbolica. La storia è dialettica del tempo non astratta, non metafisica.¹⁸³ Parola e immagine quindi stabilizzano il ricordo non nel senso della costituzione di un archivio, ben diversamente nel senso della rielaborazione continua e della rappresentazione di quanto oltrepassa i confini della rappresentabilità. Se i ricordi contribuiscono alla costituzione identitaria (singolare e collettiva), i ricordi traumatici non possono essere assimilati nella struttura dell'identità perché corpi estranei che bloccano le categorie della logica tradizionale e che si sottraggono alla rielaborazione interpretativa e verbale. Il trauma si oppone al simbolo per iscriversi e conservarsi insistentemente nella corporeità come conoscenza da scontare nella colonia penale dell'identità. Il trauma non può essere rappresentato eppure richiede che si trovino delle forme di rappresentabilità, cioè delle forme comunicative intersoggettive per esperienze inaccessibili che nonostante tutto sopravvivono latenti e si ripresentano nella processualità menestica. Questa forte convinzione sostiene le tesi espresse da Didi-Huberman di fronte alle quattro fotografie strappate da un membro del Sonderkommando all'orrore eccessivo di Auschwitz; immagini importanti quanto la parola dei testimoni perché prese dall'interno dell'evento – teso alla cancellazione del simile – per confutarne l'inimmaginabilità.¹⁸⁴ Le immagini sorgono spesso dove mancano le parole e queste immagini giungono come *chora* dal passato che obbliga ad interrogare il presente e a ripensare le credenze antropologiche. Di certo l'immagine non è tutto, sarebbe sbagliato chiederle troppo

183 G. Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, cit., p. 60.

184 Id., *Immagini malgrado tutto*, cit. Per un'analisi approfondita delle tesi didi-hubermaniane e in particolare del dibattito in merito con Gérard Wajcman e un possibile confronto con la prospettiva psicoanalitica lacaniana circa il reale, mi permetto di rinviare a Daniela Barcella, *Sintomi, strappi, anacronismi. Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*, cit., pp. 132-161.

perché è inadeguata, deficitaria della verità; d'altro canto, però, relegarla a puro statuto documentario significherebbe chiederle troppo poco e imbalsamarla nella staticità della conoscenza. Queste immagini presentano una loro precisa fenomenologia – cosa che i sostenitori della tesi dell'inimmaginabilità non hanno voluto considerare – in quanto sono in primo luogo un atto ovvero un evento nato da un processo che ha sfidato il silenzio del reale e che si è caricato della possibilità etica dell'immaginazione e della conoscenza. Le immagini strappate all'occhio della storia sono forme di resistenza di chi intendeva far conoscere all'esterno e resistenze all'oblio del tempo proiettandosi verso il futuro e portando, di fatto, il desiderio di fare immaginare e dunque di far conoscere. Non sono portatrici di una verità atemporale ma catalizzatori mnestici di desideri conoscitivi: esse non hanno ceduto – e ancora continuano a non cedere – sul loro desiderio. A noi spetta il compito etico di non spegnerlo nei culti memorialistici e nei musei della memoria per cogliere la resistenza della loro sopravvivenza nonché la resistenza alla comprensione di un fenomeno che si colloca al limite dell'esperienza e del discorso. La sua opacità denuncia l'opacità interna al linguaggio e all'immagine, per questo occorre insistere per trovare modalità che rechino le stratificazioni temporali, le perdite, i limiti della simbolizzazione e del senso. Modalità cioè che si facciano mediatrici dell'inconscio mnestico che vive dietro i ricordi di copertura – pretenziosi di verità – attraverso tracce e resti frammentari. Si tratta dell'inconscio di una memoria collettiva che è per definizione particolare e universale, parziale e multipla e che è alimentata da un corpus di immagini presentate quale documentazione visuale dei traumi. Nel suo accurato studio circa la trasmissione della memoria dell'Olocausto attraverso l'occhio fotografico, Barbie Zelizer ha dimostrato come le fotografie scattate durante la seconda guerra mondiale e ancor più quelle scattate dopo la liberazione dei campi abbiano creato più memorie collettive che di fatto hanno neutralizzato il nostro modo di occuparci delle atrocità contemporanee.¹⁸⁵ Le fotografie scattate dai liberatori – ben diverse per fenomenologia dalle immagini colte nell'occhio del ciclone dai membri del Sonderkommando – vogliono infatti registrare e testimoniare l'orrore dei campi con forme che hanno assunto il ruolo di forme standardizzate. Il nostro sguardo ha acquisito così categorie di trattamento delle atrocità a cui l'immaginazione collettiva

¹⁸⁵ Barbie Zelizer, *Remembering to forget, Holocaust memory through the camera's eye*, The University of Chicago press, Chicago 1998.

costantemente si riferisce; la costituzione di tali categorie si è verificata in particolare alla fine della guerra allorché il silenzio della capacità verbale di raccontare ha generato una profusione di immagini come atti di testimonianza delle brutalità. Secondo la ricostruzione storica operata da Zelizer, dopo la rottura del silenzio della parola dei testimoni dagli anni Settanta la fotografia ha conosciuto un'ulteriore risorgenza, è ritornata centrale accompagnando l'atto di testimonianza verbale nel senso di figura della memoria ovvero di veicolo di memorizzazione popolare. Ciò ha determinato la concretizzazione di due pratiche legate alla memoria delle atrocità: la memoria commemorativa e la memoria definita da Zelizer "di rottura". Se la prima è sfociata nella creazione di luoghi di culto memorialistico e nella museificazione, la seconda è un lavoro plasticamente attivo sul ricordo e del ricordo. Le immagini in questa seconda prospettiva assumono pienamente il ruolo di accumulatori di energia mnestica che permane, affermava Warburg, nell'inconscio della memoria culturale pronta a ripolarizzarsi, alla luce della consapevolezza che la memoria non è tanto fondata sulla capacità di registrazione e di archiviazione, quanto sulla cancellazione, distruzione, lacuna ovvero sulla "grazia dell'oblio" che per primo rende possibile il ricordo e la storia.¹⁸⁶ L'oblio è fondatore, il lavoro della memoria corrisponde al lavoro del lutto poiché nell'inconscio culturale memoria e oblio perdono la loro distinzione: "Ciò che viene così isolato nel ricordo è sempre circondato da un alone di oblio. I ricordi focalizzati e condensati includono necessariamente l'oblio, come quando spostando la candela in un angolo, si oscura il resto della stanza".¹⁸⁷ L'inconscio culturale reca le tracce, i resti del passato e del trauma. Per questo, a fronte della proliferazione di immagini massmediatiche che scadono inevitabilmente per quanto riguarda la storia nella memorialistica, è necessario riattivare il gioco memoria/oblio, presenza/assenza proprio da qui, dai resti, che portano l'energia del desiderio di sopravvivenza. Le tracce, i resti, le immagini scartate ci fanno rimparare a sentire il tempo per prendere coscienza della storia e ripensare di conseguenza i nostri rapporti reciproci.¹⁸⁸ Così Didi-Huberman ha evitato di trasformare il suo personale viaggio ad Auschwitz-Birkenau in

186 Aleida Assmann, *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 232.

187 Ivi, p. 445.

188 Questa è la tesi di fondo sostenuta anche da Marc Augé nella sua elaborazione teorica e in particolare in M. Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004.

un pellegrinaggio nel museo del ricordo per prestare attenzione a tutti i frammenti che sopravvivono nella memoria e che ha avuto la necessità di interrogare fotografando: scorze di cortecce, alberi di betulla, rete di filo spinato, pavimentazioni fessurate, resti di mattoni. Si tratta di fragili testimonianze del passato che non fanno vedere nessun referente diretto, ma che, proprio per questo, parlano di ciò che è avvenuto. Non lo fanno in modo lineare, poiché i luoghi del trauma sono caratterizzati dall'impossibilità di raccontare la storia a differenza dei luoghi del puro ricordo che invece si stabilizzano attraverso la storia che fa da supporto. Una certa modalità di trattamento dell'orrore rischia di trasformare Auschwitz in un luogo fittizio destinato a ricordarsi di Auschwitz, un luogo stabilizzato nella memoria, un album. Per ciò, per ammonire circa questa possibile fine della memoria e della testimonianza Didi-Huberman ricorda che:

La nostra memoria non sollecita soltanto la nostra capacità di fornire ricordi circostanziati. I maggiori testimoni di questa storia – David Szmulewski, Zalmen Gradowski, Lejb Langfus, Zalmen Lewental, Yakov Gabbay o Filip Müller – ci hanno trasmesso affetti oltre che rappresentazioni, impressioni fugaci, spontanee, oltre che fatti dichiarati. È per questo che il loro stile è importante per noi, è per questo che la loro lingua ci sconvolge. Così come sono importanti e ci sconvolgono le scelte urgenti adottate dal fotografo clandestino di Birkenau per dare una consistenza visiva – in cui il non riconoscibile gareggia con il riconoscibile, come l'ombra con la luce –, per dare una *forma* alla sua disperata testimonianza.¹⁸⁹

6.3 RIMONTAGGI DEL TRAUMA

La riflessione sulla memoria e la sua implicazione con il desiderio e la storia conduce inevitabilmente oltre la ragione storica e ogni universale forma del divenire per porci di fronte alle singolarità degli eventi, alle deformazioni e alle contingenze; le stesse contingenze sovversive del desiderio inconscio che anacronizzano il tempo psichico così come quello storico. Al fine di dare visibilità alle anacronie è necessario un costante lavoro di decostruzione e di rimontaggio degli eventi e delle loro testimonianze, mettere in disordine senza sosta di cronici per tenersi nel tempo non definito dell'*entre deux*, tra due spazi e due temporalità contemporaneamente, dove si

¹⁸⁹ G. Didi-Huberman, *Scorze*, cit., p. 52.

situa il non sapere della storia. Si tratta, afferma Didi-Huberman, di *dysposer* le cose, di disorganizzare il loro ordine di apparizione per comprendere dialetticamente le singolarità e le differenze, costrette nella struttura del discorso in un'operazione di esposizione oltre che di presa di posizione rispetto al tempo degli eventi. La *dys-position* è un atto in cui l'etica si coniuga con l'estetica perché è proprio nell'atto creativo di certe operazioni artistiche che si produce la conoscenza dell'eterogeneità, delle corrispondenze, delle affinità; essa interpreta per frammenti invece di credere di spiegare la totalità, mostra le faglie profonde, le agitazioni locali creando nuove relazioni tra le cose e nuove situazioni: “Sa valeur politique est par conséquent plus modeste et plus radicale à la fois, parce que plus expérimentale: elle serait, à strictement parler, de *prendre position* sur le réel en modifiant justement, de façon critique, les positions respectives des choses, des discours, des images”.¹⁹⁰ Perché ciò si realizzi, ovvero perché la *dys-position* si concretizzi nella presa di posizione sul reale problematizzato, è necessario un movimento dialettico che prevede l'implicazione ma anche lo scarto, l'avvicinamento ma anche la lontananza. È infatti la lontananza a rendere possibile l'incontro in quanto condizione necessaria e insopprimibile per parlare del simile, ciò che fa della parola rivolta all'altro il mezzo per attingere il “tu”.¹⁹¹ Lo scarto produce l'incontro e lo sguardo critico sul reale, per questo Didi-Huberman considera esemplare in tal senso la posizione di esiliato in cui si trovava B. Brecht ai tempi della sua riflessione sulla travolgente situazione storica a lui contemporanea espressa nel *Diario di lavoro* e *L'abici della guerra*, opere in cui parole e immagini si affiancano nel montaggio e si servono le une delle altre per superare il silenzio ed essere atti di testimonianza.¹⁹² La *dysposition* e l'*exposition* necessitano di discorsi e di immagini riuniti in forme estetiche dal contenuto etico, il cui valore politico non è tanto la presa di partita auspicata da Brecht, bensì una presa di posizione che, a differenza della prima, intende problematizzare il reale e non rendere una sua pretesa di verità.¹⁹³ Il

190 Id., *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009, p. 109.

191 Cfr. Amelia Valtolina, *Parole con figura. Avventure dell'immagine da F. Nietzsche a Duras Grünbein*, Le Lettere, Firenze 2010, p. 106.

192 Bertolt Brecht, *Diario di lavoro*, a cura di Werner Hecht, trad. it. di Bianca Zagari, Einaudi, Torino 1976; Id., *L'abici della guerra*, a cura di Michele Serra, Einaudi, Torino 2002.

193 Se Didi-Huberman critica a Brecht la sua presa di partito come retaggio del suo dogmatismo marxista, recentemente Rocco Ronchi l'ha rivalutata come vita che sta vivendo in atto, ovvero come *comportamento*. Per l'obiezione di Ronchi a Didi-Huberman, cfr. R. Ronchi, *Brecht. Introduzione alla*

montaggio consente a Brecht di smontare e rimontare la storia, lasciando parlare la storia stessa alla luce della memoria inconscia e dei desideri informulati che ad essa soggiacciono, in altri termini, il passato è riconfigurato e riesposto perché non può esserci desiderio senza riconfigurazioni della memoria, futuro senza eredità del passato. L'intera opera conoscitiva del drammaturgo tedesco è, per sua natura stessa, un'opera fondata sull'attività immaginativa e pertanto sul desiderio di azione oltre che di conoscenza. Il desiderio è del resto rivolto non a un oggetto nella sua corporeità quanto all'immagine di questo che, sul piano psicoanalitico, orienta fantasmaticamente il soggetto dal suo inconscio. Ciò spiega il nesso tra il desiderio e la memoria che sottende il lavoro del pensiero messo in atto da Brecht con il suo montaggio, operatore politico, che mostra i conflitti, i paradossi, gli choc. Il montaggio sta alle forme come la politica sta agli atti, ripete Didi-Huberman evidenziando la necessità della trasgressione congiunta al suo opposto, la presa di posizione: “Politiquement parlant, cela signifie qu'il n'y a pas de force révolutionnaire sans remontages des lieux généalogiques, sans ruptures et retissages des liens de filiation, sans réexpositions de toute l'histoire antérieure”.¹⁹⁴ Il montaggio, infatti, trova la sua condizione di esistenza nel dislocare e riorganizzare le immagini e il loro ordine permettendo una ricomposizione critica della storia ovvero una riscrittura dei nessi più evidenti in una nuova configurazione. Si tratta di una costruzione narrativa per immagini e immagini e parole con la quale possiamo rapportarci a ciò che supera i confini della dicibilità e, soprattutto, è un atto di resistenza e testimonianza in cui parola e immagine si fanno azione.¹⁹⁵

Brecht ha scelto per questo di opporsi alla forma del reportage fotografico – per lui sempre antiveritiero – per accostare fotografie e forma poetica nei suoi fotoepigrammi dove lo sguardo sulla realtà storica è fermato e la profondità indagata. È il desiderio di fermare il flusso ininterrotto di informazioni e di immagini ritagliate dai quotidiani per avvicinarle con uno sguardo diverso, privo di categorie predefinite e scoprire l'abc delle

filosofia, et al./EDIZIONI, Milano 2013, p. 23.

194 G. Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, cit., p. 131.

195 Le scritture della resistenza recano più di altre la cogenza all'azione attraverso le parole e le immagini. Tra gli altri, Didi-Huberman evidenzia la forza evocativa dei frammenti poetici di René Char che intendono restituire nell'istante la presenza delle cose e la loro metamorfosi, testimoniando l'apertura sulle possibilità dell'azione. I *Fogli d'Hypnos* del poeta sono parola ferita che si fa azione, aforismi che nello spazio mnestico dell'immaginazione generano lo spazio della resistenza attiva. René Char, *Fogli d'Ipnos 1943-1944*, Einaudi, Torino 1968.

rovine e della distruzione del simile. Il risultato è un *atlas* di memoria visuale che emana tutta la sua “puissance de vue”, pur partendo da uno sguardo privo della capacità di dire, in questo senso *infantile*. Infatti, *L'Abicì della guerra* più che insegnare intende trarre insegnamento dallo sguardo dei bambini e dal primato che l'infanzia riconosce all'immaginazione nel suo legame con l'esperienza di cui l'uomo contemporaneo appare espropriato, non più in grado né di fare né di trasmettere.¹⁹⁶ Brecht ha quindi bisogno dell'immagine per capire la realtà in cui si trova, consapevole – tanto nella stesura dell'*Abicì della guerra* quanto nei diari di lavoro – che un certo *décalage* temporale è incancellabile e indispensabile ai fini della conoscenza: l'*après-coup* dell'immagine rende possibile la figurazione dell'avvenimento, laddove la figurazione implica la temporalizzazione dello sguardo. Le immagini sono dotate di un regime storico secondo il quale va figurato l'evento perché sia messo alla prova e perché si segua l'etica (della scrittura e dell'immagine) per la quale davanti all'innominabile bisogna continuare ovvero temporalizzare senza sosta. In questo l'immagine si libera dallo statuto documentario d'archivio grazie al testimone, all'intellettuale e all'artista che, partendo dal documento ne crea un archivio rovesciato dove il tempo è aperto e alla chiusura del tempo-prova si sostituisce l'apertura della possibilità, della messa-alla-prova nell'entusiasmo della sepoltura e del ritrovamento, del ricordo e dell'oblio. Brecht lavora quindi sul doppio binario della singolarità materiale dei documenti, delle fotografie ritagliate dalla stampa e del rimontaggio immaginativo, a partire dal momento in cui elegge “une singularité capable de trancher, de surprendre nos idées générales – c'est-à-dire nos préjugés historiques – en se constituant comme un *symptôme*”.¹⁹⁷ Lavorando con le immagini, lavora con il tempo e lo apre di fronte all'orrore della guerra. Come altri che si sono trovati nell'*innomable* ha avvertito la necessità di creare un *atlas* di forme e di gesti sopravvivenuti e resistenti ovvero di “lutter par tous les moyens – l'écriture et la photographie étant alors requises comme moyens de survie parmi d'autres –, pour rendre possible une *reconstruction du semblable*, chacun digne de son lien avec la communauté des autres”.¹⁹⁸

196 Cfr. Giorgio Agamben, *Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001, pp. 5-66.

197 G. Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, cit., p. 110.

198 Ivi, p. 209.

È un lavoro di empatia oltre che di messa a distanza per produrre, malgrado tutto delle forme, un *logos* e un atto di leggibilità e di testimonianza passata alle generazioni successive. Come un archeologo scava tra i documenti non con un atteggiamento nostalgico ripiegato sul passato, bensì con l'intento di aprire il tempo e di passare il testimone, in altri termini di restituire la storia. Didi-Huberman adotta simili chiavi di lettura anche per intellettuali come S. Fuller il quale, a distanza di quaranta anni, rimonta i fotogrammi di filmati da lui girati nel campo di Falkenau nel 1945 per interrogarsi sul loro valore etico di testimonianza che supera il mero valore di prova documentari e di conoscenza, così come Augusti Centelles che dall'interno del campo di Braum nel 1939 guarda e fotografa da umiliato altri umiliati, in un atto di empatia e di interrogazione sull'esperienza subita o, infine, Harun Farocki che lavora incessantemente al rimontaggio delle immagini per sondare l'inconscio della visione e il sottile legame con la distruzione del simile. In tutti questi montaggi operativi la distanziazione dell'osservatore è dialettizzata con la prossimità, l'esplicazione con l'implicazione dell'emozione attraverso immagini primariamente di ordine etico e politico. In gioco è la restituzione della storia, un concetto estetico oltre che etico, correlato all'atto della testimonianza nel senso di debito e dono, così come spiega il filosofo francese:

Les grands textes philosophiques sur l'art, autant que je m'en souviene, ouvrent presque tous, explicitement ou non, une perspective éthique et politique sur le terrain même des notions esthétiques mises en œuvre. [...] on ne saurait formuler le concept esthétique de «restitution» sans s'interroger, à quelque moment, sur l'éthique de la dette et du don.¹⁹⁹

La restituzione, infatti, non implica né l'attribuzione né alcun diritto di proprietà. Essa è resistenza desiderante che ci deborda, connotata da un'eccedenza che ci trapassa.²⁰⁰ In

199 Ivi, p. 163.

200 Interessandosi alla scrittura storiografica, Michel de Certeau ha rilevato l'ambivalenza che anima ogni scrittura sul passato, ovvero il suo appoggiarsi su quanto intende nascondere: l'assenza e la morte. La scrittura infatti si confronta con il suo altro, il passato, per articolare una legge del presente e si serve della performatività per colmare la lacuna che narrativamente rappresenta, “attraverso tutti questi aspetti riuniti nella messa in scena letteraria, la scrittura simbolizza il desiderio costituito della relazione con l'altro. [...] In quanto il nostro rapporto con il linguaggio è sempre un rapporto con la morte, il discorso storico è la rappresentazione privilegiata di una 'scienza del soggetto' e del soggetto 'preso in una divisione costituente' – ma con una messa in scena delle relazioni che un *corpo* sociale mantiene con il suo *linguaggio*”. M. de Certeau, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005.

quanto tale, l'eccedenza della restituzione della storia non è arginabile né nell'immagine né tanto meno nel linguaggio dove la *langue* è costitutivamente scollata dalla *parole*, cosa che obbliga al confronto con i limiti e le possibilità del dire. Anche l'immagine, pur investita di un grande compito etico e politico, presenta la scissione rispetto al rappresentato in una discontinuità e mancanza di articolazione “in cui qualcosa come un sapere e una storia potrebbero prodursi”. Come teorizzato da G. Agamben, è infatti proprio qui, nel vuoto e nella differenza, ovvero in una sorta di *chora* platonica, che si apre lo spazio dell'*ethos*, della vita etica che si attua nell'unione di *polis* e *oikia*, di città e abitazione su cui si fonda la comunità. Se non esistesse lo spazio dell'assenza di senso, non ci sarebbe spazio per la memoria e la sua restituzione, cioè lo spazio etico della testimonianza nella costruzione futura.

6.4 RESTITUIRE L'ALTRO. SULLA NECESSITÀ DEL SILENZIO

La testimonianza vive nello spazio della dimensione etica nella misura in cui dà forma al bene comune e alla memoria collettiva. Ma come si configura esattamente la testimonianza? Il termine al singolare è già di per sé fallace essendo la testimonianza sempre necessariamente insieme di testimonianze – limitate e frammentarie – che, raccolte e riunite, interrogano una possibile storia comune. Ogni testimonianza è quindi nella sua parzialità singolare e collettiva, un evento che si produce e si apre all'essere singolare e plurale, una possibilità in atto di formazione della memoria. In tutta la letteratura sulla Shoah, i singoli racconti dei sopravvissuti sono atti di testimonianza dove la parola particolare sfida l'impossibilità di dire e dimostra l'inconsistenza della Parola di testimonianza che potrebbe appartenere come totalità conoscitiva solo ai sommersi, alle vittime, a quanti hanno conosciuto veramente l'*innomable* nel momento in cui sono stati privati della parola singolare. Di fatto manca il testimone, il soggetto titolare dell'esperienza più profonda e ogni racconto dei testimoni sopravvissuti si realizza come verità singolare, limitata, circoscritta dall'impossibilità del racconto. L'esperienza è irraccontabile non solo per il suo eccesso, ma anche per le istanze fondatrici del racconto stesso. Raccontare prevede, infatti, l'istituzione di un “io” che

crede nella sua autorità e di una tradizione a cui riferirsi, un archivio di racconti, un insieme di identificazioni già date. Il primo assunto è quanto di più folle si possa dare in termini psicoanalitici perché prevede il ricorso al piano immaginario nel senso di false identificazioni del sé, mentre il secondo si scontra con la fine di ogni trasmissione di fronte all'esperienza dell'orrore. Lo spiega con chiarezza Bruno Moroncini a commento della scrittura di Robert Antèlme:

Ma si comprende anche l'impossibilità del racconto. Raccontare, infatti, vorrebbe dire ricorrere all'immaginario: istituirsi come un io; aver qualcosa da dire in proprio, perché vissuta da me, e che, quindi, mi appartiene; qualcosa di cui io possa dichiararmi proprietario legittimo e, quindi, testimone attendibile. [...] Oltre a ciò, raccontare implicherebbe far ricorso alle storie già note, alle identificazioni già date, far leva su un intero archivio di racconti dal quale scegliere la forma più acconcia, la trama più adatta. Ma se Auschwitz è la fine di ogni tramandamento, allora qualunque racconto è impossibile.²⁰¹

L'io si dissolve e l'afasia interrompe la trasmissibilità. L'incontro con l'alterità radicale scompagina la parola, tuttavia, continua Moroncini, la scrittura di un testimone come Antèlme continua e dialoga a distanza con il suo corrispettivo, la scrittura e la testimonianza inondata dal dolore di Marguerite Duras. La tensione verso il vero e il tentativo di enunciarlo è costante sospensione del senso e attesa, attesa del desiderio di sapere e della verità, pertanto:

Solo una voce sospesa fra la scrittura e l'a-voce è in grado di ripetere nello spazio della sopravvivenza tale statuto del vero, di donare, appunto, ad esso la voce che gli manca. Ed è per questo che le voci s'iscrivono ed iscrivendosi scrivono la loro attesa e il loro dolore. Scrivono per attendere; scrivono in attesa di una parola avvenire.²⁰²

L'a-voce del testimone si iscrive in altre singolarità che nell'insieme danno vita alla collettività. Ciò non significa che le parole del singolo vadano sotto-esposte ovvero ridotte a puri documenti né sovra-esposte con il rischio di esaltarle quali feticci archivistici. Questi sono i due estremi individuati da Didi-Huberman nel trattamento

201 B. Moroncini, *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz*, Quodlibet, Macerata 2006, pp. 34-35.

202 Ivi, p. 50.

delle immagini e della voce/a-voce dei soggetti nel ruolo di testimoni, “deux façons symétriques de rendre toute chose *inaudible* autant qu'*irregardable*”.²⁰³ Nell'installazione *Entre l'écoute et la parole: derniers témoins. Auschwitz 1945-2005* ideata dall'artista Esther Shalev-Gerz all'Hotel de Ville de Paris (2005), gli spettatori/ascoltatori sono immersi nella costellazione delle testimonianze, di fronte alle voci e alle immagini dei singoli nella durata reale delle loro testimonianze, in modo tale che l'esperienza particolare dell'incontro tra testimone e testimonario coesista con la messa in comune delle esperienze.

L'istanza della singolarità è dunque pensata con la pluralità, l'una può esistere grazie all'altra, cosa che permette di evitare l'appello a una qualunque forma di trascendenza o irrepresentabilità come, invece, secondo il filosofo francese, fa Claude Lanzmann nel suo film *Shoah*, mosso dalla volontà di creare un monumento che resista nel tempo. Lanzmann ha poi scorporato i sottotitoli di traduzione che accompagnano le parole dei testimoni per raccogliarli nel formato di un testo senza immagini, senza più volti, perché da soli i sottotitoli passino dall'inessenziale all'essenziale, “devono esistere da soli, difendersi da soli, senza un'indicazione di messa in scena, senza un'immagine, senza un volto, senza un paesaggio, senza una lacrima, senza un silenzio, senza le nove ore e mezza di film che costituiscono Shoah”.²⁰⁴ Questa distanziamento – della parola dall'immagine, della parola dalla voce, della parola dal volto – è anche allontanamento o negazione del silenzio insito nella parola, ad essa necessario per esistere o ex-sistere, esistere sempre fuori da se stessa. Il silenzio non è difetto di memoria, ma uno spazio bianco, un intervallo di apertura in cui l'oblio si dibatte con la possibilità di testimoniare per frammenti per frammenti e per sincopi. I silenzi sono i sintomi della storia che da un lato interrompono il senso del racconto e, dall'altro, ne sostengono la struttura perforandola:

Les moments de silence dans le témoignage forment bien les *blancs soucis de l'histoire* qui cherche alors à se raconter. Ils en sont les *symptômes*, au sens étymologique de ce qui «tombe avec». Ils interrompent le cours du récit au moment même où c'est du temps – un autre temps que celui du récit – qui remonte par les felures entre les mots prononcés. Ils marquent le

203 G. Didi-Huberman, *Blancs soucis*, cit., p. 73.

204 Lanzmann, *Shoah*, Rizzoli, Milano 1987, p. 10.

*rythme réel de la mémoire au travail. Ils sont donc affaire de temps et de contretemps, de coups et de contrecoups.*²⁰⁵

Pertanto, essendo la storia nella sua dimensione etica trasmissione, è necessario trasmettere parola e silenzio. È necessario far passare la testimonianza malgrado tutto perché così si manifesta la preoccupazione o cura verso l'altro che connota le “relazioni spesse” della comunità che afferiscono all'etica e che richiedono azioni.

Lo spazio bianco della parola testimonia il limite del senso, l'impossibilità dell'interpretazione ovvero il disastro della scrittura e del pensiero oltre che della specie umana. In altri termini, nella piega del dire rimane il desiderio come mancanza a essere che attiene alla condizione umana. Il fine etico non può consistere nel dare parola al desiderio, perché non c'è parola per dirlo, ma c'è discorso in quanto legame inter-soggettivo che snoda il legame immaginario tra il soggetto e l'oggetto-causa del suo desiderio:

Se, infatti, il desiderio è per struttura inconscio, renderlo alla parola può significare soltanto o la fuga precipitosa del 'paziente' o la sua reimmersione nell'immaginario dove il soggetto vive l'illusione di essere pervenuto, una volta per tutte al sapere di sé. Occorre, allora, spostare l'accento dalla parola alla logica, dal verbo ad una legge di struttura: la logica dell'oggetto 'a' come oggetto separato, indice della scissione del soggetto, 'causa' del desiderio. In altri termini, non c'è parola per dire il desiderio, ma c'è discorso che, in quanto legame inter-soggettivo, slega la proiezione immaginario che annoda $\$$ ad 'a'.²⁰⁶

Il racconto trova così la sua possibilità di insistenza nel perseguimento di un oggetto che non è né dentro né fuori il discorso e che rende la verità un semi-dire, una forma enigmatica di enunciazione ambigua e paradossale. Ciò tuttavia non impone l'instaurazione di una verità extra-discorsiva destinata al silenzio vivendo il racconto in un resto di cenere che continua a bruciare nella memoria. L'opacità del dire e dell'immagine sostengono allora la domanda del pensiero e l'attesa del desiderio: “da Auschwitz nessun discorso prende origine, nessuna concetenazione di frasi – forse solo

205 G. Didi-Huberman, *Blancs soucis*, cit., p.98.

206 B. Moroncini, *Il discorso e la cenere*, cit., p. 208.

una frase che, detta, scritta, già s'incenerisce".²⁰⁷

Il desiderio altera, espatria l'io, interrompe le identificazioni narcisistiche. Chora non è più così un ricettacolo narcisistico nella costruzione della memoria, ma incontro con l'alterità esterna al discorso come dissimile e a lui interna come cenere. La memoria torna nella forma di frammento e separazione, condizioni necessarie affinché avvenga l'eredità, la quale "non è mai un'appropriazione de se stessi, ma ha sempre come presupposto una separazione, uno sradicamento, una distanza impossibile da colmare".²⁰⁸

Il movimento dell'eredità implica la separazione e la riconquista ossia un lavoro del lutto perché sia scongiurato ogni riduzionistico culto memoriale e nostalgico; si tratta di un movimento di ripresa che retrocede avanzando senza negare il rapporto con la Legge – del simbolico, del linguaggio e della castrazione – che lo rende possibile. Per questo, sostiene Recalcati, ad Edipo detrattore della legge si sostituisce oggi Telemaco, desideroso che il padre torni dal mare.²⁰⁹

Dal mare però non torna l'eroe, ma solo frammenti e pezzi, testimonianze incarnate che l'erede deve ricevere e riconquistare retroattivamente: sarà così l'atto a fondare il simbolo e la testimonianza della vita singolare a determinare la simbolicità. Di fronte ai frammenti della memoria storica siamo chiamati collettivamente ad assumere il ruolo di Telemaco ovvero a confrontarci con i lacerti e le pietre di scarto che con insistenza, come lucciole sopravvivenenti del desiderio, non cessano di iscriversi nello spazio bianco della memoria e della parola.

207 Ivi, p. 387. Da questo punto di vista, la pratica psicoanalitica si fonda sull'abilità funambolica di mantenersi in equilibrio tra la presenza corporea e la sottrazione per insinuare nelle parole dell'analizzante l'ambiguità e l'aleatorietà dei significati linguistici. In questo modo il soggetto si pone di fronte alla disorientante necessità di reperire un "pezzetto di verità" di cui possa fare la propria parola nell'aleatorietà della parola stessa ovvero di sostenere l'atto etico del desiderio nel linguaggio imposto dell'inganno. Dunque, insegna la psicoanalisi, l'ambiguità della parola e la sua stessa menzogna costituiscono l'elemento in cui può apparire un osso depositato di verità e l'opacità ineliminabile del dire preserva la presenza e il ritrarsi dell'istanza desiderativa. Cfr. Michel de Certeau, *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 209-233.

208 M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013, p. 123.

209 M. Recalcati, *Imago patris: fallimento e realizzazione dell'eredità*, in Ivano Dionigi (a cura di), *Eredi. Ripensare i padri*, Centro Studi La permanenza del classico, RCS, Milano 2012, pp.63-77.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Ouvrir Couvrir*, Verdier, La Grasse, 2004
- AA.VV., *Qu'est-ce qu'un peuple?*, La fabrique éditions, Paris 2013
- AGAMBEN G., *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005
- AGAMBEN G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino 2001
- AGAMBEN G., *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer, II*, Bollati Boringhieri, Torino 2009
- AGAMBEN G., *L'immagine immemoriale*, in Id., *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza 2005
- AGAMBEN G., *Ninfe*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- ANTOINE J.P., *Warburg terminator?* in "Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères", 2002, n. 667.
- ANZIEU D., *Il pensare. Dall'io-pelle all'io-pensante*, tr. it. a cura di Luciana Marinese, Borla, Roma 1996
- ANZIEU D., *L'io-pelle*, Borla, Roma 2005
- ARDENNE P., *Artistes, prenez et couvrez, ou ouvrez, ad libitum: ceci est mon corps*, in AA.VV. *Ouvrir Couvrir*, Verdier, La Grasse 2004
- ASSMANN A., *Ricordare*, Il Mulino, Bologna 2002
- AUGÉ M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004
- BARCELLA D., *Sintomi, strappi, anacronismi. Il potere delle immagini secondo Georges Didi-Huberman*, et al./EDIZIONI, Milano 2012.
- BARTHES R., *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it. Einaudi, Torino 2003.

- BATAILLE G., *Documents*, tr. it. Dedalo libri, Bari 1974.
- BATAILLE G., *Il limite dell'utile*, Adelphi, Milano 2000.
- BATAILLE G., *La laideur belle ou la beauté laide dans l'art et la littérature*, in *O.C.*, cit., *Articles 1 1944-1949*, vol. XI.
- BATAILLE G., *La parte maledetta preceduto da La nozione di dépense*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- BATAILLE G., *L'art, exercice de cruauté*, in Id., *O.C.*, Gallimard, Parigi 1988, 12 voll., vol. XI.
- BATAILLE G., *L'erotismo. Il comportamento e le più segrete mozioni dell'homo eroticus*, Mondadori, Milano 1969.
- BATAILLE G., *Réflexions sur le bourreau et la victime*, in Id., *O.C.*, cit., vol. XI.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in Id., *O.C.*, *Scritti 1934-1937*, tr. it. a c. di Enrico Gianni, Einaudi, Torino 2004, 9 voll., vol. VI.
- BENJAMIN W., *Teoria della conoscenza, teoria del progresso*, in Id., *Parigi, capitale del XIX secolo: i "Passages" di Parigi*, tr. it. a c. di Giorgio Agamben, Einaudi, Torino 1986, 12 voll., vol. XI.
- BERADT C., *Il Terzo Reich dei sogni*, Einaudi, Torino 1991
- BLANCHOT M., *La comunità inconfessabile*, SE, Milano 2002
- BODEI R., *Dolore e passioni come forma di conoscenza*, "Nòmadas. Revista Critica de Ciencias Sociales y Juridicas", 1999
- BOIS Y.A., KRAUSS R., *L'informe. Istruzioni per l'uso*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2003.
- BOLTANSKI C., *Pentimenti*. Catalogo della mostra (Bologna, Villa delle Rose, 30 maggio-7 settembre 1997), Edizioni Charta, Milano 1997
- BRECHT B., *Diario di lavoro*, a cura di Werner Hecht, trad. it. di Bianca Zagari, Einaudi, Torino 1976;
- BRECHT B., *L'Abicì della guerra*, a cura di Michele Serra, Einaudi, Torino 2002.

- BRETON A., *L'arte magica*, Adelphi, Milano 1991
- BRUNO P., *Ar-tau. La lettera nell'opera di Antonin Artaud*, in "L a Psicoanalisi", 1996, n. 20
- BURCKHARDT J., NIETZSCHE F., *Carteggio con un saggio di Aby Warburg*, tr. it., Aragno, Torino 2002.
- CARMAGNOLA F., *Il desiderio non è una cosa semplice. Figure di àgalma*, Mimesis, Milano 2007.
- CAROTENUTO A., *Eros e pathos. Margini dell'amore e della sofferenza*, Bompiani, Milano 1992
- CASTOLDI A., *In carenza di senso*, Logiche dell'immaginario, Mondadori, Milano 2012
- CASTOLDI A., *Ritratto dell'artista "en cauchemar". Füssli e la scena primaria dell'arte*, Sestante edizioni, Bergamo 2011
- CERTEAU M. DE, *La scrittura dell'altro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005
- CERTEAU M. DE, *Storia e psicoanalisi. Tra scienza e finzione*, Bollati Boringhieri, Torino 2006
- CHAR R., *Fogli d'ipnos 1943-1944*, Giulio Einaudi editore, Torino 1968.
- CONTRI G., *La tolleranza del dolore*, Shakespeare & Company, Milano 1983.
- CUIR R., *Dissèque-toi toi-même, portrait de l'artiste en "silène" posthumain*, in AA.VV., *Ouvrir Couvrir*, cit., p. 109.
- DAVILA T., SAUVANET P., (A CURA DI), *Devant les images. Penser l'art et l'histoire avec Georges Didi-Huberman*, Les presses du reel, 2011
- DELEUZE G., *Critica e clinica*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano 1996.
- DELBO C., *Spettri, miei compagni*, Il filo di Arianna, Bergamo 2013
- DI CIACCIA A., RECALCATI M., *J. Lacan. Un insegnamento sul sapere dell'inconscio*, Bruno Mondadori, Milano 2000.
- DIDI-HUBERMAN G., *Alla ricerca delle fonti perdute. Warburg e il tempo della*

- “Primavera”, in Davide Stimilli (a cura di), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, “aut-aut”, 2004, 321-322.
- DIDI-HUBERMAN G., *Aprire Venere. Nudità, sogno, crudeltà*, tr. it. Einaudi, Torino 2001.
[*Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, Gallimard, Parigi 1999].
- DIDI-HUBERMAN G., *Blancs soucis*, Éditions de Minuit, Paris 2013
- DIDI-HUBERMAN G., *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2009.
- DIDI-HUBERMAN G., *Costruire la durata*, in Federico Ferrari (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2007.
- DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Parigi 1990.
- DIDI-HUBERMAN G., *Ex voto*, ed. it. Raffaello Cortina, Milano 2007.
- DIDI-HUBERMAN G., *Feux d'images. Un malaise dans la représentation au XIV siècle, prefazione a Millard Meiss, La peinture à Florence et à Sienne après la peste noire*, éditions Hazan, Clamecy 2013
- DIDI-HUBERMAN G., *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Les éditions de Minuit, Paris 2005
- DIDI-HUBERMAN G., *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea*, tr. it. Fazi, Roma 2008
- DIDI-HUBERMAN G., *Illuminazione, immaginazione, montaggio*, Consorzio per il Festivalfilosofia, Modena 2009
- DIDI-HUBERMAN G., *Immagini malgrado tutto*, tr. it. Raffaello Cortina, Milano 2005.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'Album de l'art à l'époque du «Musée imaginaire»*, Hazan Louvre éditions, Paris 2013
- DIDI-HUBERMAN G., *La peinture incarnée* seguito da *Le chef-d'œuvre inconnu* di Honoré de Balzac, Les Éditions de Minuit, Parigi 1985.
- DIDI-HUBERMAN G., *La ressemblance informe ou le Gai savoir visuel selon Georges*

- Bataille*, Macula, Parigi 1995.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine aperta: motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2008.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine brucia*, in A.Pinotti, A.Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
- DIDI-HUBERMAN G., *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2006.
- DIDI-HUBERMAN G., *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Gallimard, Parigi 2002.
- DIDI-HUBERMAN G., *Phalènes. Essais sur l'apparition, 2*, Les Éditions de Minuit, Paris 2013
- DIDI-HUBERMAN G., *Peuples exposés, peuples figurants, L'oeil de l'histoire 4*, Les Éditions de Minuit, Paris 2012
- DIDI-HUBERMAN G., *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris 1998.
- DIDI-HUBERMAN G., *Quand les images prennent position. L'oeil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris 2009.
- DIDI-HUBERMAN G., *Quelle émotion! Quelle émotion?*, Les petites conférences, Bayard éditions, Montrouge 2011
- DIDI-HUBERMAN G., *Scorze*, trad. it. di Anna Trocchi, nottetempo edizioni, Roma 2014,
- DIDI-HUBERMAN G., *Sentir le grisou*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014
- DIDI-HUBERMAN G., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- DIONIGI I.(a cura di), *Eredi. Ripensare i padri*, Centro studi La permanenza del classico, RCS Libri, Milano 2012.
- FACIONI S., *Michel de Certeau e il futuro del passato*, in Michel de Certeau, *La scrittura della storia*, Jaca Book, Milano 2006
- FÉDIDA P., *L'absence*, Éditions Gallimard, Paris 1978

- FERRARI F. (a cura di), *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2007.
- FORSTER K.W., MAZZUCCO K., *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, tr. it. Bruno Mondadori, Milano 2002.
- FRANCHI F. (a cura di), *Locus Solus. L'immaginario degli oggetti*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- FREUD S., *Al di là del principio di piacere*, in Id., *Opere*, a c. di C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1966-1980, 12 voll., vol. IX.
- FREUD S., *Il perturbante*, in Id., *Opere*, cit., vol. IX.
- FREUD S., *Introduzione alla psicoanalisi*, in Id., *Opere*, cit., vol. VIII.
- GALIMBERTI F., *L'opera d'arte non è un sogno. L'estetica freudiana secondo Gombrich*, in "La Psicoanalisi", 2004, n. 36.
- GOMBRICH, E., *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, tr. it. Feltrinelli, Milano 1983.
- GRAMONT J. DE, *Didi-Huberman – L'image entre survie et gloire*, "Nunc", Éditions de Corlevour, Bruxelles, 2012, n. 26
- GUTTUSO R., *Introduzione a Goya. I disastri della guerra*, Mnemosyne 10, Abscondita, Milano 2011
- HEIDEGGER, M., *L'origine dell'opera d'arte*, tr. it. Marinotti, Milano 2000.
- HERSANT Y., *Inquiètes nudités*, in "Critique", cit.
- HOLDERLIN F., *Iperione*, trad. it. a cura di G. V. Amoretti, Feltrinelli, Milano 2004
- KIRCHMAYR R., ODELLO L.(A CURA DI), *Georges Didi-Huberman. Un'etica delle immagini*, "aut aut", 2010
- KRISTEVA J., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006
- LACAN J., *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in Id., *Scritti*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1974, 2 voll., vol. I.
- LACAN J., *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a c. di G.B.

- Contri, Einaudi, Torino 2003.
- LACAN J., *L'istanza della lettera nell'inconscio o la ragione dopo Freud*, in Id., *Scritti*, cit., vol. I.
- LACAN J., *Lituraterra*, tr. it. in "La psicoanalisi", 1996, n. 20.
- LACAN J., *Sovversione del soggetto e dialettica del desiderio*, in *Scritti*, cit., vol. I,
- LACAN J., *Lo sguardo come oggetto a*, in Id., *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi, 1964*, a c. di G.B. Contri, Einaudi, Torino 2003.
- LACAN J., *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in Id., *Scritti*, cit., vol. I.
- LANZMANN C., *Shoah*, prefazione di Simone de Beauvoir, Rizzoli, Milano 1987
- LAUTRÉAMONT, *I canti di Maldoror. Poesie-lettere*, RIZZOLI, MILANO 1995
- LE BRETON D., *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, MELTEMI, ROMA 2005,
- LIPOVETSKY G., *L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo*, LUNI EDITRICE, MILANO 1995
- LIPOVETSKY G., SERROY J., *La cultura-mondo. Risposta a una società disorientata*, ED. IT. O BARRA O, MILANO 2010
- LIPPI S., *Transgressions. Bataille, Lacan*, èrès éditions, Ramonville Saint-Agne
- MAGATTI M., *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecno-nichilista*, Feltrinelli, Milano 2009
- MALRAUX A., *Il triangolo nero. Laclos-Goya-Siant Just*, SE, Milano 2004
- MERLEAU-PONTY M., *Il visibile e l'invisibile*, tr. it. Bompiani, Milano 1999.
- MILLER J.-A., *I sei paradigmi del godimento*, in Id., *I paradigmi del godimento*, tr.it. Astrolabio, Roma 2001.
- MILLER J.-A., *L'angoscia. Introduzione al Seminario X di Jacques Lacan*, Qodlibet Studio, Macerata 2006
- Moroncini B., *Il discorso e la cenere. Il compito della filosofia dopo Auschwitz*,

- Quodlibet Studio, Macerata 2006
- MORONCINI B., *La comunità e l'invenzione*, Cronopio, Napoli 2001
- MORONCINI B., *Sull'amore. Jacques Lacan e il Simposio di Platone*, Cronopio, Napoli 2010
- MORONCINI B., PETRILLO R., *L'etica del desiderio. Un commento del seminario sull'etica di Jacques Lacan*, Cronopio, Napoli 2007
- NANCY J.L., *Essere singolare plurale*, Einaudi, Torino 2001
- NANCY J-L., *Tre saggi sull'immagine*, tr. it. Cronopio, Napoli 2002.
- NATOLI S., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2002
- NIETZSCHE F., *Considerazioni inattuali II. Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in Id., *Opere di Nietzsche*, Adelphi, Milano 1982, vol. III, t. I.
- NIETZSCHE F., *La gaia scienza*, in Id., *Opere*, , tr. it. cit., 1991, vol. V, t. II.
- NIETZSCHE F., *La nascita della tragedia*, in Id., *Opere*, tr. it. cit., 1972, vol. III, tomo I.
- PASI C., *Artaud e Van Gogh*, in AA.VV., *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Mondadori, Milano 1983, vol. I
- PASOLINI P.P., *Acculturazione e acculturazione*, "Scritti corsari", in *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, I Meridiani, Mondadori Editore, Milano 1999
- PASOLINI P.P., *Il genocidio*, "Scritti corsari", cit.
- PASOLINI P.P., *La prima, vera rivoluzione di destra*, "Scritti corsari", cit.
- PASOLINI P.P., *L'articolo delle lucciole*, "Scritti corsari", cit.
- PASOLINI P.P., *Limitatezza della storia*, "Scritti corsari", cit.
- PERNIOLA M. (a cura di), "Agalma. Rivista di studi culturali e di estetica", Mimesis, Milano 2008, n. 16, *Fetish*.
- PERNIOLA M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.

- PINOTTI A., *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari 2011
- PLATONE, *Simposio*, in *Opere complete*, Laterza, Roma-Bari, vol. III, 215 b
- RANCIÈRE J., *Il disagio dell'estetica*, ed. it. a cura di Paolo Godani, ETS Edizioni, Pisa 2009
- RANCIÈRE J., *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris 2003
- RECALCATI M., *Abitare il desiderio. Sul senso dell'etica*, Marcos y Marcos, Milano 1991
- RECALCATI M., *Cosa resta del padre?. La paternità nell'epoca ipermoderna*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2011
- RECALCATI M., *Jacques Lacan. Desiderio, godimento e soggettivazione*, vol.1, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012.
- RECALCATI M. (a cura di), *Forme contemporanee del totalitarismo*, Bollati Boringhieri, Torino 2007
- RECALCATI M., *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Feltrinelli, Milano 2013
- RECALCATI M., *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.
- RECALCATI M., *L'anima informe dell'arte contemporanea e il controesempio di Alberto Burri*, in "La Psicoanalisi", 2004, n. 36.
- RECALCATI M., *Lo psicoanalista e la città*, Il Manifesto, Roma 2007.
- RECALCATI M., *L'uomo senza inconscio. Figure della nuova clinica psicoanalitica*, Raffaello Cortina, Milano 2010.
- RECALCATI M., *Per Lacan. Neoilluminismo, neoesistenzialismo e neostrutturalismo*, Borla, Roma 2005.
- RECALCATI M., *Ritratti del desiderio*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2012
- REGNAULT F., *L'arte secondo Lacan*, tr. it. in "La Psicoanalisi", 2004, n. 36.

- RELLA F., *Interstizi. Tra arte e filosofia*, Garzanti, Milano 2011
- RICOEUR P., *La memoria, la storia, l'oblio*, ed. it. a cura di Daniella Iannotta, Raffaello Cortina Editore, Milano 2003
- ROBBE-GRILLET A., *Extrait du texte "Pour Sibylle Ruppert"*, in Sybille Ruppert, *Dessins pour Lautréamont*, Galerie Bijan Aalam- éditions Natiris 1980.
- RONCHI R., *Brecht. Introduzione alla filosofia*, et al./EDIZIONI, Milano 2013
- SOFOCLE, *Antigone*, trad. it. a cura di Franco Ferrari, Bur, Milano 2000,
- LOMBARDO RADICE G. (a cura di), *Antigone di Sofocle*, Einaudi, Torino 1966,
- SARTRE J.-P., *L'immaginazione. Idee per una teoria delle emozioni*, Bompiani, Milano 2004
- STIMILLI D. (a cura di), *Aby Warburg. La dialettica dell'immagine*, "aut-aut", 2004, 321-322.
- VALTOLINA A., *Parole con figura. Avventure dell'immagine da F. Nietzsche a Duras Grünbein*, Le Lettere, Firenze 2010
- STOICHITA V. I., CODERCH A.M., *L'ultimo carnevale. Goya, de Sade e il mondo alla rovescia*, Il Saggiatore, Milano 2002
- WARBURG A., *La "Nascita di Venere" e la "Primavera" di Sandro Botticelli. Ricerche sull'immagine dell'antichità nel primo rinascimento italiano*, in Id., *La rinascita del paganesimo antico*, tr. it. La Nuova Italia, Firenze 1966.
- WARBURG A., *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, tr it. Aragno, Torino 2002.
- WARBURG A., *Per monstra as spheram*, a cura di Davide Stimilli e Claudia Wedepohl, Abscondita, Milano 2009
- ZELIZER B., *Remembering to forget, Holocaust memory through the camera's eye*, The University of Chicago press, Chicago 1998
- ZERI F., *Dietro l'immagine. Conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Tea, Milano 2001.
- ZIMMERMANN L. (a cura di), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-*

Huberman, Éditions Cécile Defaut, Nantes 2006.

ŽIŽEK S., *Benvenuti nel deserto del reale. Cinque saggi sull'11 settembre e date simili*, tr. it. Meltemi, Roma 2002.

Zizek S., *L'intraitable. Psychanalyse, politique et culture de masse*, Anthropos, Paris 1993.

