

Luis Puelles Romero

Estraniare i segni

Il destino moderno dell'immagine-fantasma

Traduzione di Annabella Canneddu



Testo & Senso

n.18, 2017

www.testoesenso.it

Creare una figura senza alcun modello,
questa è l'arte.
Francis Picabia

La narrazione sulle conquiste formali che permise ad Alfred Barr di dare un senso progressivo al cumulo di opere europee che costituivano il fondo iniziale del MoMA ricevette, intorno alla metà del secolo, la «validazione» teorica da parte di autori come Hans Sedlmayr e Clement Greenberg. Sedlmayr riconobbe nelle maggiori mostre di quella che cominciava ad affermarsi come «arte moderna» la proprietà essenziale e differenziale di «essere totalmente “pura”». Tale *purezza*, intesa come proprietà ontologica, e che secondo l'autore poteva anche sovrapporsi alle nozioni di autonomia e autarchia, avrebbe dovuto compiersi in maniera «assoluta» (vale a dire, libera da ogni causalità che non fosse quella della stessa autogenesi dell'opera) e staccata da qualsiasi vincolo o ibridazione per quanto riguardava i mezzi e le possibilità delle diverse arti; dunque l'esigenza di purezza andava intesa come il non essere affatto ciò che non si era sostanzialmente. Così Sedlmayr commentava l'avvento di questa «purificazione» autonomista:

Al pari dell'architettura, anche la pittura, in un processo molto complesso e vario, che ha inizio nel sec. XVIII, ha espulso a poco a poco tutti gli elementi «eteronimi», per diventare affatto autonoma. Là dove questo processo si avvicina al suo limite naturale, ha luogo la pittura «pura», «assoluta». Questo è avvenuto intorno al 1910. A quell'epoca sono comparse in Picasso, Kandinsky [...], Malevich e altri, le prime pitture «pure».¹

Da parte sua, l'influente Clement Greenberg riconosce, nella pur «ineluttabile piattezza della superficie del quadro», lo scenario privilegiato dello scontro insito nella pittura, in cui la forma si guadagna la sovranità plastica che la rende moderna. «Poiché la piattezza era la sola ed unica qualità attribuibile esclusivamente all'arte pittorica».² Poco dopo Sedlmayr, anche Greenberg individua nella «purezza» il valore che avrebbe concesso alla pittura la capacità emancipante con cui definire e proiettare sé stessa.

Entrambi gli autori sostengono la nozione di purezza, e con essa quella di autonomia, nell'auspicio che la pittura sappia esplorare e portare ai massimi risultati quanto appartiene intrinsecamente ai propri *mezzi*. In effetti, ci accorgiamo subito che tale proposta - sulla quale si fonderanno progressivamente le poetiche dell'Astrazione, a partire dal paesaggismo romantico - ha un suo momento inaugurale ben preciso: il *Laocoonte* di Lessing (1766) che, pur non essendo il primo documento storico a stabilire paragoni tra le arti (pratica che era quasi un genere a sé nel Rinascimento: basti leggere Dürer, Leonardo o Cennini), è senz'altro il primo ad insistere così tanto nella differenziazione tra i «media» e, soprattutto, a concentrarsi su come ognuno di essi - spaziale o temporale - determini le possibilità espressive inerenti a ciascuna arte. Ancora nel XVIII secolo, il processo di *estetizzazione* che perviene a Kant ci illumina su tutta una genealogia - e ideologia - della «autonomia formale», a cui

¹ HANS SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano, Garzanti, 1961, p. 26.

² CLEMENT GREENBERG, «Modernist Painting», in FRANCIS FRASCINA e CHARLES HARRISON (eds.), *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*, 1982, New York, Harper & Row, p. 6.

lo stesso Greenberg fornisce un senso lineare e perfino teleologico. Stando così le cose, si può essere tentati di pensare che esista una storia della pittura che, ricevuti da Kant gli onori per la propria emancipazione «formalista», arriverebbe fino a Pollock, e che potrebbe fare di questi l'esempio culminante della bellezza libera kantiana, dove la forma si svincola sia dal significare, sia dal dover esistere al di là della propria presenza plastica.

Va detto che questo «vettore» della modernità, quello dell'estetizzazione e dei formalismi - pratici e metodologici, poetici ed ermeneutici -, dei plasticismi e delle loro conquiste impareggiabili, delle autoreferenzialità e delle autonomie, delle purezze e degli allontanamenti secolari dalla mimesi e dalla semantica, questo vettore, di enorme impatto nella pedagogia museale, si afferma mediante l'elusione di un altro vettore moderno, meno frequentato dal discorso storiografico legittimante, forse perché meno funzionale alle disposizioni e alle didattiche operate dall'istituzione museale. Anche quest'altro vettore ha origine in Kant e viene, poi, esplorato da Manet. Ma con risultati diversi; nel pittore, infatti, non troviamo forme prive di semanticità, né plasticità priva di significazione. Pur configurandosi la pittura di Manet, in linea col contributo kantiano alla moderna teoria dell'immaginazione, come punto di partenza da cui tracciare la destituzione e la parodia della significazione (e non, insisto, quell'altra origine, ben riconosciuta, che è -da Zola fino a Bataille- quella della pittura pura e silenziosa nella quale nulla ha significato).

Prima di tornare a Kant, e di soffermarci sulla sua teoria dell'immaginazione, vorrei precisare un po' meglio di cosa tratteranno le pagine seguenti. Quello che andrò a proporre è che, parallelamente a una modernità radicata nei valori di purezza e autonomia, esiste un'altra tradizione del moderno che trae la propria forza dalla capacità propria del dipinto - a partire dal Goya più personale e soggettivo, dal Manet più equivoco e meno «superficialista», da Odilon Redon, da Seurat e, più tardi, Picasso... - di mantenersi *irriducibile* alla logica della significazione, alle ermeneutiche che ne ricercano l'intelligibilità. In questo modo, assieme alla tradizione, sufficientemente teorizzata (teorizzazione che, in fin dei conti, è condizione della sua stessa sequenzialità), della forma pura, sarebbe appropriato trovare i mezzi per comprendere certe opere -scardinate da una tradizione già fissata- le quali, per così dire, «avvengono» al di fuori del vettore egemonico.

I due moderni domini della creazione pittorica (e per certi aspetti anche di quella fotografica), quello della purezza delle forme e quello delle figure irriducibili³, hanno in comune la condizione egemonica di mantenersi *resistenti* alla significazione. Al punto che potremmo convenire che sia proprio questa *potenza di resistenza* come delucidazione intelligibile, come spiegazione dissolvente della singolarità impensabile, come significazione che annulli la stessa *presenza* della pittoricità, a donare alle opere visive moderne il loro carattere più

³ È nel proposito della proposta ermeneutica che si presenta in queste pagine liberare le figure dalla tirannia *astrazionista* delle forme (o, più precisamente, le Forme). Già Erich Auerbach si soffermava, nel suo libro divenuto un classico sulla nozione di *figura*, sulle differenze esistenti tra i due campi semantici: «l'elaborazione filosofica e retorica dell'uso linguistico platonico-aristotelico aveva assegnato a ciascuna di queste parole la propria sfera e in particolare aveva distinto con chiarezza fra *μορφή* e *εἶδος* da una parte, *σχῆμα* dall'altra: *μορφή* e *εἶδος* è la forma o idea che informa la materia, *σχῆμα* la figura meramente sensibile di questa forma [...] Era naturale che in latino per *μορφή* e *εἶδος* si prendesse "forma", che di per sé conteneva la nozione di modello; a volte si trova anche "exemplar"; per *σχῆμα* invece si usava per lo più "figura"» (ERICH AUERBACH, «Figura», in *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1984, p. 178). La forma è matrice e modello; la figura è immagine plastica.

distintivo. Inoltre si potrebbe supporre che questa potenza non sia ottenibile una volta per sempre, ma che la si possa raggiungere solo mantenendosi in una tensione, costante e irrisolvibile, di sottrazione rispetto alla logica dell'identificazione, in questo modo si definisce - o potrebbe definirsi - il tragitto della modernità.

Questa resistenza tesa - più dinamica e cangiante che statica o strutturale -, attraverso cui l'opera d'arte s'impone, aggiungerebbe alla proclamata purezza del mezzo artistico la capacità di permanere nella «durezza» del non lasciarsi diluire dall'intellezione che la condurrebbe a significazione (sia di ciò che essa significa, sia di ciò che in essa, o per mezzo di essa, acquista significato). Per dirlo in altro modo, l'opera moderna non può ignorare l'esigenza principale a garanzia della propria egemonia: quella di essere osservata. Quest'esigenza - questa nuova tirannia - cresce in modo proporzionale al grado di egemonia - sia della forma nella propria autonomia, sia dell'immagine nella propria resistenza alla significazione - raggiunto dall'opera. Attorno alla metà del XIX secolo, con enclavi fondamentali in Ingres e Goya, il quadro paga il prezzo della libertà formale; e questo prezzo, come ho detto, è il non potersi permettere di restare inosservato. Prima delle decadi romantiche, e soprattutto post-romantiche, la pittura era asservita a funzioni simboliche o di significazione «letteraria», ai più alti poteri o alla riproduzione di modelli esistenti (che tramite la pittura venivano rappresentati e resi comprensibili); tale «asservimento» le concedeva, tutto sommato, una densità ontologica ed ermeneutica che, da Manet, apparterrà al passato.

Concentrando le proprie forze sulla nuova eteronimia del dover essere osservata, l'opera d'arte sfoggia un ventaglio di risorse allo scopo di risultare «attraente». Jonathan Crary si è riferito di recente a tale contesto nel suo splendido libro sulle *Suspensions of Perception*, nel quale utilizza le nozioni di *attenzione* e *spettacolo* per definire lo spirito delle ultime decadi del XIX secolo; tuttavia, quello che vorrei suggerire qui è che, negli stessi anni in cui si assisteva all'intensificarsi della spettacolarizzazione (e sarebbe opportuno domandarsi se non ci trovassimo di fronte alla «continuazione» del paradigma estetizzante-formalista sorto nel XVIII secolo), diventava possibile trovare nella pittura *fin-de-siècle* indizi ermeneutici sufficienti a giustificare un'integrazione, nella disputa per l'egemonia dell'immagine moderna, di certi aspetti che non rimandavano all'ontologia spettacolarista, bensì alla potenza di estraniamento che fa della *irriconoscibilità* la sua maggior attrattiva.

La spettacolarità, da una parte e, dall'altra, l'irriconoscibilità (sulla quale Ortega scrisse dei passaggi fondamentali ne *La disumanizzazione dell'arte*⁴) sarebbero stati i rispettivi mezzi dei due diversi vettori di attrazione dello sguardo. Non solo. Poiché entrambi i domini *poietici* si affermano in contrasto con la logica dei segni identificativi. Lo spettacolo deve trasformarsi in visività immediata e assoluta, mettendo da parte tutto ciò che potrebbe configurarsi come segno leggibile. In questo modo, le poetiche formaliste dell'Astrattismo,

⁴ Com'è noto, è questo fattore di irriconoscibilità a dotare l'arte moderna della sua capacità di *disumanizzazione*: «[...] l'arte di cui parliamo non è soltanto "inumana" per [il fatto di] non contenere cose umane, ma perché consiste principalmente in questa attività "disumanizzante". [...] Non si tratta di dipingere qualcosa che sia completamente diverso da un uomo, o da una casa o [da una] montagna, ma di rappresentare un uomo che somigli il meno possibile all'uomo, una casa che conservi l'elemento strettamente necessario perché si possa assistere alla sua metamorfosi, un cono uscito miracolosamente da ciò che era prima una montagna, come la serpe esce da suo involucro» (JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *La disumanizzazione dell'arte*, tr. it. di Salvatore Battaglia, Forlì, Edizioni di Ethica, 1964, p. 24).

prese nella loro radicalità, avrebbero reclamato, ai fini di una contemplazione disinteressata, rigorosamente «visualista», l'espulsione dei segni.

Ad ogni modo, saranno poi le poetiche dell'irricoscibilità ad affermare la propria egemonia in una disputa con i segni che non culminerà nella soppressione o espulsione di questi, bensì nel minarli di *equivoco*. Non si tratterebbe dunque di evitare la presenza del segno, ma di provocarne la parodia, l'avaria, l'intorpidimento, facendo in modo che sia l'immagine a dominare il segno (diventando perciò apparizione e non mera apparenza o copia), vendicandosi del segno, invalidandolo e, soprattutto, mettendo in evidenza quanto vi sia in esso di corpo negato (dal platonismo e dal classicismo: i due grandi momenti di sottomissione delle immagini alle Idee). Lasciamo per ora questa *querelle* solamente accennata -nell'attesa di riprenderla più avanti- e soffermiamoci ancora un po' sulla differenza tra le forme pure e le immagini irriducibili. Per fare ciò, riprenderemo alcuni passaggi appartenenti alla *Critica del giudizio*.

È noto quanto spesso quest'opera di Kant sia indicata come preludio delle estetiche formaliste, ma mi sembra si faccia meno riferimento - se mai esistesse qualcosa di Kant a cui si faccia meno riferimento - al fatto che in essa vi sia anche un germoglio di quest'altra tradizione a cui ci stiamo riferendo, quella dell'immagine resistente. Assieme all'attitudine estetica insita nella contemplazione della rappresentazione, interessata solo alle qualità delle forme e non ai relativi significati o alla veridicità in termini di esistenza empirica, nella terza Critica kantiana troviamo una concezione della funzione immaginativa - e pertanto una teoria dell'immagine «creata» - che non dobbiamo trascurare se il nostro intento è quello di elaborare un'ermeneutica di cosa sia l'immagine artistica moderna. Poiché, sebbene il testo del 1790 porti al culmine molti degli argomenti nati tra il XVII e XVIII secolo (la stessa teoria del disinteresse, risalente al platonismo di Shaftesbury; o si pensi a quanto, in termini generali, il concetto kantiano di bellezza deve alla tradizione artistica neoclassica a lui contemporanea), a partire dai quali si erge il monumento alla rappresentazione pura che è la *Critica del giudizio*, mi sembra che nelle sue pagine si possa trovare anche un'estetica *spettralista* -dell'immagine come apparizione- che aprirà la strada al Romanticismo (e che visiteremo sotto la guida dei proclami di Baudelaire sull'immagine).

[...] se nel giudizio di gusto l'immaginazione deve essere considerata nella sua libertà, essa s'intenderà in primo luogo non come riproduttiva, in quanto è sottomessa alle leggi dell'associazione, ma come produttiva e spontanea (come produttiva di forme arbitrarie di possibili intuizioni);⁵

Più avanti, al paragrafo § 49, dedicato alle facoltà del genio, si legge:

L'immaginazione (come facoltà di conoscere produttiva) ha una grande potenza nella creazione di un'altra natura tratta dalla materia che le fornisce la natura reale. [...] e così facendo noi sentiamo la nostra indipendenza dalla legge dell'associazione (la quale è inerente all'uso empirico dell'immaginazione),

⁵ IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, Bari, Laterza, 1970, p. 87.

perché se, secondo essa, caviamo la materia dalla natura, la elaboriamo però in vista di qualcos'altro, vale a dire di ciò che trascende la natura⁶.

L'immaginazione potrà essere, dunque, produttrice del nuovo (e non più soltanto, come si sosteneva nella prima Critica, *synthesi* di quanto apportato dalla percezione): è un punto d'inizio, un preludio a una nuova esistenza la cui natura è quella di essere un'immagine *insolita o impreveduta*⁷. Immagini che nascono dalla libertà di un'attività dotata di autonomia creativa che sappia comporre quanto fino ad allora era inesistente e, soprattutto, sconosciuto alla vista.

È necessario soffermarci ancora sullo stesso paragrafo («Delle facoltà dell'animo che costituiscono il genio») per trovare la nozione kantiana di *idea estetica*:

Per idee estetiche intendo quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione a pensare molto, senza che però un qualunque pensiero o un *concetto* possa esser loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili.⁸

L'immagine che soddisfa le condizioni che la rendono «idea estetica», la quale ci porterà alla caratterizzazione dell'immagine capace di *estranarci*, trova la sua forza nel *restare da significare*: nel rimanere inaccessibile alla comprensione. Solo allora ci appare l'immagine nella sua presenza, quando questa si impone senza dover essere abilitata come rappresentazione significante.

Facciamo astrazione dei quasi settant'anni trascorsi tra la pubblicazione della *Critica del giudizio* e il *Salon del 1859* di Baudelaire, oltre mezzo secolo in cui la «facoltà di Prometeo» ha goduto di grande considerazione tra i poeti romantici inglesi, per soffermarci su alcuni apprezzamenti specialmente eloquenti riguardo quella che avrà l'onore di essere eletta a «regina delle facoltà». Baudelaire enfatizza quest'espansività dell'immaginazione impregnando con essa ogni altra facoltà: «Essa partecipa di tutte le altre; le eccita, le spinge a combattere. Somiglia loro al punto, talvolta, di confondersi con esse, e nondimeno è sempre sé stessa».⁹

Inoltre le attribuisce la capacità di *scomporre* ciò che riceve e di creare, mediante la disgregazione di quanto ci era dato come unito, un mondo nuovo: «[Essa] scompone tutta la creazione e, con i materiali raggruppati e disposti secondo le regole delle quali non si può trovare l'origine che nel più profondo dell'animo, crea un mondo nuovo [...]».¹⁰ Tale potenza di disobbedienza rispetto alle rappresentazioni regolate dai criteri metafisici o estetici di ordine, armonia, unità, sostenuti durante il classicismo e il neoclassicismo, chiama l'artista a

⁶ *Ivi*, p. 173.

⁷ Nel § 28 del suo *Antropologia pragmatica* (Bari, Laterza, 1969, p. 52) si legge allo stesso proposito: «L'immaginazione (*facultas imaginandis*), come facoltà delle intuizioni anche senza la presenza dell'oggetto, è o produttiva, cioè facoltà di presentazione originaria dell'oggetto (*exhibito originaria*), ed è precedente all'esperienza, o riproduttiva, cioè facoltà di presentazione derivata, e allora riconduce nell'animo una intuizione empirica prima avuta».

⁸ IMMANUEL KANT, *Critica del giudizio*, op. cit., p. 173.

⁹ CHARLES BAUDELAIRE, *Poesie e prose*, Milano, Mondadori, 1973, p. 819. E già nei suoi scritti su Poe, dichiarava: «L'Immaginazione è una facoltà quasi divina che percepisce d'immediato, al di fuori dei metodi filosofici, i rapporti intimi e segreti delle cose, le corrispondenze e le analogie» (CHARLES BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Vol. II, Parigi, Gallimard, 1975, p. 329).

¹⁰ CHARLES BAUDELAIRE, *Poesie e prose*, op. cit., p. 820.

ricomporre, in maniera originale e fortemente soggettiva, un mondo inaugurale; a consegnarsi al compito prometeico di alterare le significazioni uniformate all'instabilità del già dato come identico a sé stesso. A questo punto, vale la pena leggere quanto lo stesso Baudelaire ci presenta come «formula principale» della vera estetica:

[...] tutto l'universo visibile non è che un magazzino d'immagini e di simboli ai quali l'immaginazione darà un posto e un valore relativo; è una sorta di pastura che l'immaginazione deve digerire e trasformare. Tutte le facoltà dell'animo umano devono essere subordinate all'immaginazione che le mette a partito tutte insieme.¹¹

Compete alla libertà della funzione immaginativa disporre dell'ordine ricevuto, giocando all'equivoco e all'arbitrarietà, alla sospensione della verosimiglianza e all'ostruzione della riconoscibilità. In senso stretto, potremmo supporre che questa superiorità dell'immaginazione porterà al definitivo annichilimento di ogni realismo «copista». L'immaginazione ottiene con tutti gli onori la potenza di insorgenza rispetto all'equazione che dà un maggior credito ontologico al reale percepito rispetto al possibile suggerito. Le immagini godranno infine della più grande libertà.¹² In cambio, dovranno concentrare tutte le proprie forze nel sedurre lo spettatore.

Potendo scomporre l'identità di quanto è già dotato di significato, ed essendo anche in condizioni di creare *l'altro*, l'immaginazione si afferma come mezzo prometeico attraverso cui l'opera d'arte è ora determinata, in termini ontologici, a *produrre* immagini e non soltanto a riprodurle; vale a dire: a crearle e non solo ricrearle per pura compiacenza estetica.

Il terzo nome in questo tragitto verso la sovranità dell'immaginazione è Lautréamont, del quale riprenderemo un motivo abbastanza conosciuto: quello del tavolo di dissezione su cui avviene l'incontro tra un ombrello e una macchina da cucire. Vale la pena riandare al Canto VI dei *Canti di Maldoror* (1869), dove, nel contesto di definizione della bellezza, ci imbattiamo in una «immagine» il cui effetto stupefacente è difficile da attenuare:

Se voi guardate dalla parte dove via Colbert entra in via Vivienne, vedrete, all'angolo formato dall'incrocio di queste due strade, un personaggio mostrare la sua figura, e dirigere la sua marcia leggera verso i *boulevards*. Ma, se uno si avvicina di più, in maniera da non attirare su di sé l'attenzione di quel passante, si accorgerà, con piacevole stupore, ch'egli è giovane! Di lontano si sarebbe preso infatti per un uomo maturo. [...] È bello come la retrattilità degli artigli

¹¹ *Ivi*, p. 827.

¹² Clement Rosset definisce l'immaginazione in chiave moderna dotandola del fattore di *suggestione*, differenziandola dall'immaginazione asservita alla percezione e ausiliare della memoria alla quale attribuisce la capacità di *evocazione*: «Tale è essenzialmente la concezione dell'immaginazione che si può definire classica: l'immaginazione è una sensazione non solo sminuita (come suggeriscono tutte le analisi dell'immaginazione che oppongono la pallidezza della copia ai vividi colori dell'originale), ma soprattutto una sensazione repressa [...]. Se si considera al contrario l'immaginazione come potere di suggestione di immagini libere ed emancipate dal rapporto col reale, estranee al lotto di immagini offerte alla percezione ordinaria, la funzione dell'immaginazione non sarebbe più quella di evocare le percezioni, ma quella di distrarsi per la produzione di 'rappresentazioni' talmente preziose da non rappresentare nulla di già conosciuto, il che equivale a dire che non rappresentano nulla» (CLEMENT ROSSET, *Fantasmagories: Suivi de Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Parigi, Éditions de Minuit, 2006, pp. 94-5).

negli uccelli rapaci; od anche, come l'incertezza dei movimenti muscolari nelle pieghe delle parti molli della regione cervicale posteriore; o piuttosto, come quella perpetua trappola da topi, ogni volta riteva all'animale catturato, che da sola può prender roditori indefinitamente, e funzionare anche nascosta sotto la paglia; e soprattutto, come il fortuito incontro sopra un tavolo di dissezione d'una macchina da cucire e d'un ombrello!¹³

Al di là dell'evidente stravaganza di una riunione tra una macchina da cucire e un ombrello su un tavolo di dissezione, vorrei soffermarmi sull'aggettivo impiegato nella frase in cui l'immagine ci appare: quell'incontro (*la rencontre*) è *fortuito* (*fortuite*). La parola latina di provenienza è *fortuitus* («casuale»), che avrebbe poi preso a significare ciò che è inaspettato, che ci giunge senza una determinazione causale identificabile, in maniera accidentale. La casualità di quell'incontro non partecipa della logica della verosimiglianza: è estranea al credibile. È esattamente quest'indifferenza alle leggi illusionistiche della verosimiglianza che soggiace all'attrazione dei surrealisti per il caso, mentre si *aprono* all'insolito una serie di possibilità conoscitive che in altro modo non ci sarebbero propizie. L'imprevisto è, per Breton e i suoi, un ingresso privilegiato per rivelazioni dal grande valore trasformatore. L'artista è colui che vede nelle immagini «conosciute» quello che è ancora *da significare* (quei «nessi segreti», quelle *corrispondenze* di Baudelaire che ci condurranno fino al primo De Chirico).

Contro il già noto e le sue abitudini, la macchina da cucire e l'ombrello *sono lì*: ci appare l'immagine che li accoglie sul tavolo, l'immagine mediante la quale si crea questa possibilità (strettamente immaginaria) del tutto indifferente al prevedibile. Quest'immagine «surreale» possiede la potenza di quanto permane ai margini della significazione: immagini perturbanti, che provocano perplessità e riescono a disorientarci fintantoché *sono ancora da significare*. Solo allora ci appare l'immagine nella sua presenza: quando s'impone e non è ridotta - relegata - al suo utilizzo come rappresentazione significante. È allora che l'immagine si compie come avvenimento o apparizione.

Come ho detto, l'immagine appare con la rottura del segno, ed è per questo che, da Nietzsche ai surrealisti, il lavoro creativo necessita della fase distruttiva. Lautréamont, provocando l'«imprevisione» delle immagini, e Nietzsche, rivelandoci in *Verità e menzogna in senso extramurale* (del 1873) che il linguaggio denotativo non è che una costruzione «umana» di segni, propiziano l'apertura di nuove possibilità onto-conoscitive per quella che è, né più né meno, creazione immaginaria, fondazione dell'estraneo, immagine aliena alle esigenze del reale: *indifferente* ad esse e perciò dotata di potenza liberatrice (dalle tirannie del già dato, verso la creazione di possibilità imprevedute). L'immagine estraniante saprà liberarci a condizione di *alterarci*, di portarci, lei sola, alla partecipazione salvifica - e non alla contemplazione teoretica, estetica - di ciò che è sconosciuto.

Dalle certezze della significazione «saltiamo» - più che passare - alle apparizioni delle immagini che mostrano sé stesse. Dalle *omotopie* dell'identificazione, ci caliamo nelle alterazioni dell'identità e nelle strategie di ostruzione dei segni. Il tavolo immaginato da Lautréamont, con priorità sulla concitazione di oggetti eteroclitici che «accade» su di sé, macchina creatrice di estraneazioni.

A questo punto, credo si possa affermare che questo vettore dell'immagine sovrana, che affronta il segno tacciandolo di equivocità, il quale avanza

¹³ Lautréamont, *I canti di Maldoror*, a cura di Fabrizio Onofri, Torino, Einaudi, 1944, p. 188-9.

confondendoci, ha nella formulazione dell'immagine-fantasma, o simulacrale, così com'è presentata nel *Sofista*, e alla quale lo stesso Deleuze si è riferito in maniera fondamentale, la propria definizione ermeneutica più completa. Estraiamo dalle pagine di Deleuze quanto può aiutarci a far luce sulla sovranità dell'immagine e sull'indole simulacrale e usurpatoria del reale che sembra esserle propria.

Deleuze si interroga, al modo di Nietzsche, sul *rovesciamento del platonismo* recuperando una certa scissione originaria, determinante per l'avvenire occidentale delle immagini, fissata nel *Sofista* (235 d), tra le immagini prodotte mediante la tecnica figurativa (*tékhne eikastiké*), vale a dire, copie senza altro scopo se non quello di riprodurre i propri modelli con obbediente e inequivoca fedeltà, e le altre, le immagini-simulacri, che già simulano la copia (236 b); tra le immagini prestate al raggiungimento del modello, e le apparenze affannate a restare «davanti», a imporsi come presenze ingannevoli.

È chiaro che, dal momento in cui si accoglie questa differenziazione iniziale, i due termini si fanno confusi, opachi, indefiniti, e la ragione della frustrazione della suddetta divisione, per la quale si è voluta proteggere l'immagine-copia, separandola dal falso pretendente dell'immagine-fantasma, risiede nel fatto che il simulacro non ha altra identità se non quella di essere *potenza* capace di produrre equivoci e illusioni. Il suo più grande potere risiede nella capacità di invalidare il vincolo, rispettoso del reale, tra il modello e la copia. L'immagine-simulacro «non è soltanto una falsa copia, [ma] mette in questione le nozioni stesse di copia... e di modello».¹⁴

Di fronte alla minaccia che la «legittima» relazione di subordinazione tra la riproduzione e il modello o l'originale (di entrambi i quali si può verificare l'esistenza) potesse subire il sabotaggio del simulacro, che sa fingere di sembrare ciò che invece non esiste, Deleuze ci illustra l'intenzione di Platone: «Si tratta di assicurare il trionfo delle copie sui simulacri, di rimuovere i simulacri, di mantenerli incatenati proprio in fondo, impedire ad essi di risalire alla superficie e di “insinuarsi” ovunque».¹⁵ Nello stesso senso si possono leggere queste altre parole, tratte da *Differenza e ripetizione* (1968):

Tutto il platonismo è costruito su questa volontà di scacciare i fantasmi o simulacri [...]. Per questo ci sembra che con Platone si sia presa una decisione filosofica della massima importanza: quella di subordinare la differenza alle potenze dello Stesso e del Simile supposte iniziali, quella di dichiarare la differenza impensabile in sé e di rinviarla con i suoi simulacri all'oceano senza fondo.¹⁶

Prendiamo, dalla lettura di questi passaggi, i riferimenti al luogo e alla posizione a cui sono condannati i simulacri: «incatenati [...] in fondo», «all'oceano senza fondo»; e soffermiamoci su una semplice considerazione, utile ai nostri propositi: il rovesciamento del platonismo dovrebbe consistere nell'emergenza dei fantasmi che si conquistano lo spazio immaginario della superficie insondabile.

È esattamente questo, mostrare, far apparire, imporre la presenza, che si realizza nell'arte moderna, dedicata in tal modo allo sviluppo di operazioni di emergenza dei simulacri allo scopo di liberarli dalle idee, dall'esigenza di

¹⁴ GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 225.

¹⁵ *Ivi*, p. 226.

¹⁶ GILLES DELEUZE, *Differenza e ripetizione*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1997, p. 165.

rispondere al vero, e con esse, dal vincolo di validità conoscitiva tra l'originale e la copia, tra il modello e la sua riproduzione.¹⁷

«Con la potenza del simulacro si definisce la modernità»,¹⁸ scrive Deleuze. Il saggio d'interpretazione che abbiamo qui condiviso prende la forma di questa domanda: com'è «implicata» la storia dell'arte moderna nella storia moderna del simulacro? Si potrebbe rispondere che la sua implicazione è *radicale*, al punto che i domini del sapere e della cultura che designiamo come «arte moderna» sono costituiti -o configurati...- dall'insorgenza dei simulacri. L'arte moderna trascorre in tal caso come *destino* nel quale l'immagina-fantasma si vendica contro l'inibizione a cui l'avevano costretta le esigenze di verità imposte dal platonismo e dal classicismo. L'arte moderna trascorre nella conoscenza di «questa tecnica che non produce immagini, ma apparenze»; il suo sapere è quello della tecnica simulatoria (*tékhnéphantastiké*).

In tal senso, è opportuno riferire ad alcune pratiche artistiche del XIX secolo - certo Goya, certo Cézanne, Odilon Redon - le parole che Ortega dirigeva, ne *La disumanizzazione dell'arte*, alla pittura della sua epoca:

Lungi dall'accostarsi il pittore più o meno stentatamente verso la realtà, si vede anzi che va contro di essa. [...] Con le cose rappresentate nella nuova pittura è impossibile la convivenza: nell'estirpare ad esse il loro aspetto di realtà vissuta, il pittore ha tagliato il ponte e bruciato le navi che avrebbero potuto ricondurci nel nostro mondo abituale. Ci lascia chiusi in un universo astruso, ci forza a trattare con oggetti con cui non è dato di comunicare umanamente.¹⁹

Dove credevamo di trovare, nel segno, trasparenza e transitività, oltre a un funzionamento impeccabile -vale a dire, impercettibile- e all'affannosa volontà di negare la propria contingenza, ci scontriamo bruscamente con disordine, scompiglio, con presenze immanenti laddove credevamo ci fossero mosaici pronti a illuderci con qualche senso ben fissato: stabile e statico. Abitabile dal discernimento e dai suoi ordini.

Nel suo libro su Francis Bacon, in cui utilizza la categoria ermeneutica del *figurale* formulata da Lyotard, Deleuze, riferendosi ai modi caratteristici della pittura del dublinese, apprezza molto bene questa doppia via di resistenza alla *figurazione* di cui stiamo trattando:

Non solo il quadro è una realtà isolata (un fatto), non solo il trittico è costituito da tre pannelli isolati, che non dobbiamo assolutamente riunire in un'unica cornice, ma è la Figura stessa che si trova isolata nel quadro, dal tondo o dal parallelepipedo. Perché? Bacon lo dice spesso: per esorcizzare il carattere *figurativo, illustrativo, narrativo* che la Figura necessariamente avrebbe se non fosse isolata. La pittura non ha né modelli da rappresentare, né storie da raccontare. È come se avesse due vie possibili per sfuggire al figurativo: verso la forma pura, per astrazione; oppure verso il puro figurale, per estrazione o

¹⁷ Vale la pena riportare le stesse parole di Deleuze: «Rovesciare il platonismo significa allora: far risalire i simulacri, affermare i loro diritti tra le icone o le copie. [...] Il simulacro non è una copia degradata, esso racchiude una potenza positiva che nega *sia l'originale sia la copia, sia il modello sia la riproduzione*» (GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, op. cit., pp. 230-1).

¹⁸ *Ivi*, p. 233.

¹⁹ JOSÉ ORTEGA Y GASSET, *op. cit.*, p. 23.

isolamento. Se il pittore ha cara la Figura, se prende la seconda via, sarà dunque per opporre il «figurale» al figurativo.²⁰

Ci sembra opportuno dedicare le nostre ultime pagine alla natura usurpatoria e falsificante dell'immagine-fantasma, per comprendere come questa volontà soppiantatrice del reale sia parte dell'identità dell'arte moderna. L'immagine simulacrale *de-realizza* il supposto «mondo reale» producendo *effetti* illusionistici contro ogni fondamento metafisico, causale o sostanziale:

La copia è immagine dotata di somiglianza, il simulacro un'immagine senza somiglianza. [...] Senza dubbio esso produce ancora un *effetto di somiglianza*; ma è un effetto d'insieme, affatto esteriore, prodotto da mezzi del tutto diversi da quelli che operano nel modello.²¹

Minando di contingenza e di equivoco l'ordine applicato al reale, *irrealizzandolo*, le immagini falsificatorie -apparizioni che si fanno passare per copie attestanti l'esistenza di uno stesso- si avvalgono per i propri fini di strategie volte a destabilizzare il soggetto rispetto alle distanze protettive ottenute tramite la cognizione e l'attitudine estetica, che trasforma il mondo in una sua rappresentazione.

Su questa pragmatica dell'usurpazione per cui il simulacro prende in mano il destino dell'arte moderna, ha scritto con inaspettata intransigenza Ortega nel suo «Saggio di estetica a mo' di prologo», del 1914:

L'arte è essenzialmente *IRREALIZZAZIONE*. Potrà esserci, all'interno dell'ambito estetico, occasione per classificare le diverse tendenze in idealiste o realiste, ma sempre sulla base del presupposto ineludibile che l'essenza dell'arte è creazione di una nuova oggettività nata da una precedente rottura e da un annichilimento degli oggetti reali. Di conseguenza, l'arte è doppiamente irreal; in primo luogo, perché non è reale, perché è una cosa diversa dal reale; in secondo luogo, perché questa cosa diversa e nuova che è l'oggetto estetico porta dentro di sé, come uno dei propri elementi, la triturazione della realtà.²²

Dove c'è arte «moderna», da quando questa esiste, il reale dev'essere attaccato -ha dovuto esserlo- dalla forza delle forme. Dall'imposizione delle immagini. Forse possiamo dirlo mediante una formula più semplificante: l'arte *si realizza* al tempo stesso in cui nega il reale.²³ In questo modo, il senso contenuto verso le ultime righe della citazione otterrebbe la sua più grande dimostrazione: ciò che l'arte persegue -circoscrivendolo, a mio avviso, alla propria storia dal

²⁰ GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 14. «Ci sono due modi di superare la figurazione (cioè, insieme, l'illustrativo e il narrativo): in direzione della forma astratta, oppure verso la Figura. Questa direzione verso la Figura, Cézanne la chiama molto semplicemente: la sensazione» (*Ivi*, p. 85).

²¹ GILLES DELEUZE, *Logica del senso*, op. cit., pp. 226-7. Corsivo nostro.

²² JOSÉ ORTEGA Y GASSET, «Saggio di estetica a mo' di prologo», in *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida Editori, 2000, p. 27.

²³ Il Prologo di Ortega non è molto lontano dal quadro di René Magritte *Tentativo dell'impossibile* (1928; la versione fotografica è specialmente rivelatrice di quanto proponiamo qui), nel quale il pittore raffigurato -è un autoritratto- sta «creando» la figura di una donna; tuttavia, sull'onda delle parole del filosofo, potremmo sostenere al tempo stesso e con la stessa veridicità -o meglio, con lo stesso grado di delirio ermeneutico- che il pennello sia lo strumento con cui poter *cancellare* una donna «reale» (e che tale evento sia qui riprodotto come un fatto realmente accaduto).

periodo rinascimentale e in modo particolare al dominio delle immagini- è di erigersi nel proprio *irrealismo*; vale a dire, nella disapprovazione di quanto già dato per reale. È l'«attitudine» alla ribellione, necessaria a ogni lotta per l'egemonia, ciò che Platone condanna del fantasma: la possibilità stessa di contare sulla capacità di affascinarci senza prestarsi alle esigenze «realiste» (essendo il *realismo* un'ideologia del credere in ciò che si dà per reale). Senza allentare le proprie forze illusionistiche, come invece fa l'immagine-copia, all'appiglio della verità (l'identità senza alterità, le idee senza i fantasmi...).

Usando l'affermazione di Ortega come esca, varrebbe la pena affrontare il compito di riunire le «prove» di questa propensione denegatrice intrinseca alla creazione artistica nel corso della modernità. Propensione che sarà elaborata in maniera crescente e con speciale enfasi tra le arti visive, le quali si servono - utilizzando la precisione di Lessing- di «segni naturali» e alle quali dobbiamo tutta una costellazione di ingegni diretti all'*usurpazione irrealizzante*; dal sistema rinascimentale della prospettiva fino alle diverse virtualità digitali. Mediante l'azione di processi assai diversi di *derealizzazione*, «le arti dell'immagine» hanno conquistato la propria egemonia *sostenendosi* sulla tensione di un duello con gli «oggetti reali»; facendo di questo confronto inconcluso la condizione principale del proprio percorso di affermazione.

Tra la copia e il fantasma, tra il *trompe-l'oeil* e la fotografia, tra gli inizi del genere delle *nature morte* e i dipinti di Tom Wesselmann o le fotografie di modelli 3D di Thomas Demand, tra le messe in scena del Tintoretto, i *tableaux vivants* del XVIII secolo e le scene composte da Jeff Walls, la vocazione di *irrealizzazione* si è mantenuta come una costante inerente all'itinerario delle arti visive. Si può dire che l'immagine sia destinata, prima di tutto, a relegare il reale per *anteporsi* essa stessa alla vista. Lévinas ci lascia a questo proposito alcune parole fondamentali:

La funzione elementare dell'arte, presente anche nelle sue manifestazioni primitive, consiste nel fornire al posto dell'oggetto un'immagine dello stesso [...]. L'effetto di questo interporre tra noi e la cosa l'immagine della cosa è quello di strappare la cosa stessa alla prospettiva del mondo.²⁴

Liberato dalle proprie significazioni e dagli asservimenti abituali, l'oggetto riceve gli onori estetizzanti di essere trasformato in immagine. Perché possa prodursi questa conversione, radicale, della cosa che si muta nella propria immagine, non basta «vedere»; bisogna, oltre a ciò, allontanare il mondo, saper mettere da parte il mondo che eccede le immagini. Restando privi, al tempo stesso, del mondo con cui difenderci da esse.

²⁴ EMMANUEL LÉVINAS, *Dall'esistenza all'esistente*, tr. it di Federica Sossi, Casale Monferrato, Marietti, 1986, p. 45. Nel suo scritto «La realtà e la sua ombra» (1948), si legge a questo proposito che «il procedimento più elementare dell'arte [è] quello di sostituire all'oggetto la sua *immagine*», la quale si contrappone al *concetto* (EMMANUEL LÉVINAS, in AUGUSTO PONZIO, *Responsabilità e alterità in Emmanuel Lévinas*, Milano, Jaca Book, p. 123).