



La memoria dell'apparenza

Giuseppe Di Liberti

► To cite this version:

Giuseppe Di Liberti. La memoria dell'apparenza. Discipline Filosofiche, 2003, 2/2003, pp.95-117.
hal-01394046

HAL Id: hal-01394046

<https://hal.science/hal-01394046>

Submitted on 8 Nov 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La memoria dell'apparenza

di Giuseppe Di Liberti

Rendere il tempo sensibile in se stesso è il compito comune al pittore, al musicista, talora anche allo scrittore. È un compito smisurato, fuori da ogni tempo o cadenza.

Gilles Deleuze¹

Ogni quadro, ogni azione, ogni impresa umana è dunque una cristallizzazione del tempo, una cifra della trascendenza – Se per lo meno li si intende come un certo scarto dell'essere e del nulla, una certa proposizione di bianco e di nero, un certo prelevamento dall'Essere d'indivisione, un certo modo di modulare il tempo e lo spazio.

Maurice Merleau-Ponty²

Immagini delle cose, figure leggere, sono emesse dalla superficie delle cose.

Lucrezio³

1. Premessa. Memoria e apparenza

Quasi in contrasto i due termini del titolo. Memoria ed apparenza, disgiunti, sembrerebbero spingere in due direzioni differenti: la memoria verso una profondità talora insondabile, l'apparenza ad una superficialità in cui tutto è evidente ed acquietato. A questo almeno ci spinge il nostro linguaggio comune e, come spesso accade, in esso ci sono già dei punti di partenza, mentre altri elementi, appena applicati ad un oggetto specifico qualunque, devono essere verificati. Quel che qui proveremo a fare

¹ Francis Bacon. *Logique de la sensation*, La Différence, Paris, 1981, trad. it. di S. Verdicchio, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, p. 125.

² *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris, 1964, trad. it. di A. Bonomi, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1999, p. 223.

³ *De rerum natura*, IV 42-43, trad. it. di G. Milanese, *La natura delle cose*, Mondadori, Milano, 1992.

non è altro che questo: sostituire alla superficialità la superficie, una superficie nient'affatto "superficiale", priva di negativa vaghezza; osservare come le due direzioni opposte sussistano in quegli oggetti che chiamiamo quadri senza contrasto, in una particolare forma di opposizione priva di scontro; verificare attraverso quale sintomatologia questa duplice sussistenza emerga, e come questa duplicità costituisca uno specifico elemento dinamico nell'ingranaggio della rappresentazione pittorica. In altre parole, cercheremo di vedere come la congiunzione di due termini a prima vista divergenti sia capace di caratterizzare fortemente un processo (la rappresentazione) e un oggetto (il quadro).

Per approssimarci a questi nostri scopi dobbiamo però chiarire l'uso che faremo di alcuni termini. In particolare in che modo intendiamo la *rappresentazione* e come questa *macchina* svolga un ruolo centrale nella determinazione, o meglio nell'identificazione, di uno statuto autonomo dell'oggetto-quadro. Questo implica il riconoscimento di un *discorso* di cui l'oggetto-quadro è portatore, e non possiamo fare a meno di indicare alcune caratteristiche proprie di questa particolare forma di discorso. Ma riconoscendo nel quadro queste due attività, si cede inevitabilmente ad un'altra questione ancora più complessa che in questa sede possiamo soltanto provare a delineare: che oggetto è un oggetto che compie delle operazioni e si fa portatore di un discorso? In che modo rispecchia una soggettività? E in che modo caratterizza la propria identità in una linea di confine tra soggetto e oggetto? Dovremo in qualche maniera costatare come l'analisi dell'oggetto-quadro possa avvenire anche attraverso una *simulazione* – più che una metafora – in cui esso svolge delle funzioni e manifesta attributi di soggetto. Il quadro, nella nostra ipotesi, si colloca tra soggetto e oggetto, assumendo, a seconda dei casi, il volto dell'uno o dell'altro. All'opera talora siamo portati ad attribuire predicati propri di un oggetto, talora gli riconosciamo quasi lo statuto di soggetto (l'opera fa, agisce, pensa, guarda...). Questa possibile indeterminazione, o meglio questa oscillazione non costituisce forse una specificità dell'opera? Non si inserisce così, più in generale, nell'*intermezzo* tra soggetto e oggetto?

Tutto questo sarà il fondo in cui riconoscere l'intervento di diverse temporalità di cui l'opera pittorica è *ricettacolo*.

La memoria dell'apparenza

Prima di delineare questi elementi è però forse necessario chiarire il perché, tra gli oggetti artistici, la nostra scelta cada in particolare sull'oggetto pittorico e, in buona parte, sull'oggetto scultoreo. Tra i saperi artistici pittura e scultura sono forse quelli che pongono più che un diretto scarto, quasi un apparente conflitto tra tempo esterno e messa in opera del tempo. Assai banalmente, mentre in un film, in una foto o in una performance – giusto per rimanere nel gruppo delle arti cosiddette visive – una temporalità esterna entra immediatamente, direttamente e inevitabilmente in opera, essendone un elemento costitutivo, l'azione di una temporalità in pittura e scultura agisce in modo meno esplicito o almeno assai differente. Ma l'azione del tempo nella costruzione e nella manifestazione dell'oggetto è sempre presente. Anche rivolgendoci alla lunga tradizione che da Lessing in poi ha classificato pittura e scultura come arti dello spazio, ci accorgeremmo come, oltre l'utilità che il riconoscimento di una dominante spaziale o temporale ha potuto avere nel definire i limiti della rappresentazione nelle differenti pratiche artistiche, le due dimensioni non siano mai scisse e agiscano sempre all'interno delle opere⁴. E se Lessing poteva tenere evidentemente scissi corpi e azioni (i primi oggetto specifico della pittura, le seconde della poesia)⁵, quasi sicuramente il nostro sguardo, così come un qualunque sguardo contemporaneo, non potrebbe tenere separati questi due oggetti. Perché forse l'idea di corpo con cui maggiormente ci confrontiamo è sempre meno quella di un corpo-struttura-scheletro, di un corpo anatomico, e più quella di un corpo attivo e reattivo, espressivo, "di nervi". Se il "corpo anatomico"

⁴ Un'interessante critica della divisione tra arti dello spazio e arti del tempo si trova in B. Lamblin, *Peinture et temps*, Klincksieck, Paris, 1983, cap. I.

⁵ G. E. Lessing, *Laocoonte*, trad. it. di T. Zemella, Milano, Rizzoli, 1994, p. 240: «È vero che [pittura e poesia] sono entrambe arti imitative; e hanno in comune tutte le regole che derivano dal concetto di imitazione. Ma per la loro imitazione esse usano mezzi del tutto differenti, e da questa diversità derivano per ciascuna di esse regole particolari. La pittura adopera figure e colori nello spazio. La poesia suoni articolati nel tempo. I segni di quella sono naturali, di questa arbitrari. E queste sono le sorgenti da cui far scaturire le regole particolari per ciascuna. Segni imitativi uno accanto all'altro possono esprimere solo oggetti che esistono, essi o le loro parti, uno accanto all'altro. Tali oggetti si chiamano corpi. Dunque i corpi e le loro proprietà sensibili sono l'oggetto proprio della pittura. Segni imitativi successivi possono esprimere solo oggetti che, essi o le loro parti, si susseguono. Tali oggetti si chiamano in genere azioni. Quindi le azioni sono l'oggetto proprio della poesia».

ritorna, ritorna come corpo sezionato a vivo. E forse – ancora un’ipotesi generica, introduttiva, parallela – questo cambiamento di sguardo sul corpo coincide con un complessivo mutamento dell’idea d’immagine che incorpora il movimento, si fa anzi indissolubile immagine-movimento, finendo con l’occupare una centralità sempre maggiore nella nostra esperienza del mondo. Si offre, si potrebbe arrivare a dire, come unità stessa di tale esperienza. Commentando *Matière et Mémoire*, Deleuze rilevava come Bergson fosse riuscito a cogliere e radicalizzare l’apparizione dell’immagine-movimento⁶. Forse proprio a partire dall’esperienza dell’immagine-movimento ci è possibile pensare il quadro come un luogo costruito per esporre, anzi per fare apparire, immagini che agiscono e reagiscono ad altre immagini coesistenti nel quadro⁷. E se consideriamo queste presenze nel quadro, possiamo già scorgere due temporalità strettamente intrecciate: quella del movimento delle immagini e quella di una stratificazione d’immagini - in filigrana - nella tessitura della superficie del quadro.

Ancora a sostegno della nostra scelta dell’oggetto-quadro possiamo sottolineare il privilegiato legame tra apparenza e visivo, così come è stata esemplificato da Benjamin:

Connessione dell’apparenza con il mondo del visivo. – Esperimento eidetico: un tale attraversa la strada e dalle nuvole gli appare, inclinata verso di lui, una carrozza con quattro cavalli. In un’altra occasione ode invece risuonare dalle nuvole una voce che gli dice: “Hai dimenticato a casa il tuo portasigarette”. Se nell’analisi di entrambi i casi non è presa in considerazione la possibilità dell’allucinazione – dunque di un fondamento soggettivo per l’apparenza -, ne risulta che nel primo caso è pensabile che dietro al fenomeno stia il Nulla, mentre nel secondo caso ciò non è pensabile. L’apparenza in cui si manifesta il Nulla è

⁶ G. Deleuze, *Cours de Vincennes*, 05/01/1981, *Bergson, Matière et mémoire*, in www.webdeleuze.com. © Emile et Julien Deleuze: «L’immagine è ciò che appare. Si chiama immagine ciò che appare. La filosofia ha sempre detto “ciò che appare è il fenomeno”. Il fenomeno, l’immagine, è ciò che appare in quanto questo appare. Bergson ci dice dunque che ciò che appare è in movimento e, in un certo senso, è molto classico. Ciò che non è classico, è ciò che egli ne trae. Prende sul serio questa idea. Se ciò che appare è in movimento, non esistono che immagini-movimento».

⁷ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, cit., p. 112: «La pittura si propone direttamente di liberare le presenze che stanno sotto la rappresentazione, di là dalla rappresentazione».

La memoria dell'apparenza

l'apparenza più possente, la propria. Questa è dunque pensabile soltanto nel visivo⁸.

Ma nel quadro emerge una specifica complessità delle superficie come piano della rappresentazione, o meglio, come piano coestensivo degli elementi messi in gioco dalla rappresentazione. Nel quadro l'apparizione dell'immagine coincide con l'atto dell'immagine, con l'atto rappresentativo, col processo attivo nella costruzione dell'immagine. Automa di cui, se guardiamo con attenzione, scorgiamo gli ingranaggi. E questa macchina rappresentativa è elemento specifico, anzi identificativo, dell'oggetto quadro.

Inoltre è forse opportuno tenere presente una distinzione tra ciò che appare e ciò che si mostra nella superficie del quadro, come distinzione propria di una dialettica dell'immagine dipinta, come se il quadro ci mostrasse la differenza – e insieme la relazione dialettica – tra immagini esistenti e immagini *coesistenti*. Si tratta di individuare nella rappresentazione la presenza di due differenti direzioni di movimento dell'immagine: una verso la profondità, l'altra verso la superficie. Il tempo delle stratificazioni e il tempo delle azioni; intensivo/estensivo; invisibile/visibile. Diverse dicotomie, tutte segnate dalla presenza contemporanea e paradossale di due direzioni di movimento. Proprio volendo cercare di comprendere il ruolo che queste dicotomie svolgono nel quadro ci serviremo molto del lessico e delle riflessioni di Gilles Deleuze e della sua lettura del bergsonismo, in quanto pare offrirci una “cassetta degli attrezzi” adeguata al nostro oggetto e ai nostri scopi.

Il cercare una memoria del quadro, in fondo, non è altro che cercare le modalità di condensazione del tempo che il quadro opera e rinnova nel presente. Può essere vista come la manipolazione del tempo – dei tempi – compiuta dalla rappresentazione pittorica. Come il meccanismo attraverso cui la rappresentazione seleziona delle immagini soggiacenti nella tela e li combina, li mette in opera.

⁸ W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (Hg.), Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1972-1989, trad. it. di A. Moscati, *Sull' "apparenza"*, in W. Benjamin, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*, Einaudi, Torino, 1982, p. 261.

Vedere, in altri termini, la funzione dinamica che la memoria gioca nel quadro⁹.

2. *Rappresentazione e discorso*

Questo insistere sulla rappresentazione potrebbe forse apparire piuttosto superfluo. È ben evidente la sua centralità tanto nello studio dell'oggetto artistico ed estetico quanto per molte altre discipline rispetto ad una costellazione davvero assai eterogenea di oggetti. Il problema è semmai quello di rendere la rappresentazione uno strumento, un *concetto operativo* sufficientemente determinato da permetterci un'analisi puntuale dell'oggetto.

Rispetto al nostro ambito quel che qui ci interessa della rappresentazione è che essa sintetizza il processo in atto nel quadro e, soprattutto, rivela il funzionamento del quadro, o forse meglio, rivela se stessa in quanto processo. Ciò che anche in precedenti ricerche abbiamo cercato di esplorare è il carattere doppio della rappresentazione, il suo essere nello stesso tempo, rappresentazione di qualcosa e ri-presentazione di se stessa, vedendo come una preponderanza di questo secondo aspetto sia una specificità dell'oggetto artistico. Ma questa duplicità, dalla logica di Port-Royal ad oggi, è sempre stata considerata in generale come una caratteristica intrinseca del segno in quanto tale: «Il segno possiede un doppio carattere, è opaco e trasparente, allo stesso tempo scopre e nasconde la cosa significata; è la nozione di segno ad essere intrinsecamente paradossale»¹⁰. Ancora François Récanati, che a questa duplicità ha dedicato uno studio assai interessante, sottolinea come trasparenza e opacità – o potremmo dire anche transattività e riflessività – riguardino tutto ciò che presenta una natura segnica: «Oscillando, come ogni segno, tra la trasparenza e l'opacità, il pensiero è allo stesso tempo trasparente e opaco. Il pensiero si opacizza quando, nella riflessione, ciò che è pensato si trova eclissato dal *fatto di pensare*»¹¹. Questo piano riflessivo può essere visto come *necessario* all'atto rappresentativo: per

⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Minuit, 2000, p. 19 e p. 110.

¹⁰ F. Récanati, *La transparence et l'énonciation. Pour introduire à la pragmatique*, Seuil, Paris, 1979, p. 18.

¹¹ *Ivi*, p. 19.

La memoria dell'apparenza

rappresentare qualcosa di diverso da sé il segno – o il pensiero o il soggetto o l'atto stesso – deve *individualizzarsi*, indicarsi in quanto tale, *rappresentarsi* per distinguersi dall'oggetto rappresentato. In questo senso la rappresentazione ci introduce allo statuto dell'oggetto, poiché è proprio attraverso un processo rappresentativo che esso *si presenta*. Ciò che nel quadro si espone è una *messa in opera* che addirittura può utilizzare l'oggetto rappresentato come espediente per la rappresentazione (basti seguire il corso storico di generi nati come "minori" – paesaggio, natura morta – per scorgere il valore attribuito all'esposizione di fatti esclusivamente pittorici da una rappresentazione concentrata su se stessa). Inoltre – ma qui è solo un accenno – è forse proprio questa direzione riflessiva della rappresentazione a condurci verso i valori espressivi di cui il quadro è portatore, a rivelare le forze interne della rappresentazione. Come scrive Louis Marin, la cui riflessione ha avuto come motivo costante proprio la duplicità della rappresentazione: «Dire che la pittura rappresentativa pone pittoricamente i problemi fondamentali della pittura, vuol dire che essa rappresenta, fa vedere la rappresentazione stessa, il processo che l'ha prodotta»¹². Ma la pittura rappresentativa non è un genere, piuttosto, potremmo dire, un aspetto specifico della macchina pittorica. È in tal senso che il concetto di rappresentazione – estremamente vasto e complesso nella molteplicità dei suoi usi disciplinari, tanto da rendere molto difficile anche una sola definizione univoca e omnicomprensiva – diviene concetto operativo: con esso individuiamo un processo che ci permette di riconoscere gli elementi specifici dell'oggetto in cui esso è in atto.

Ma tale processo implica anche un sistema rappresentativo, un piano di discorso in cui esso opera e a cui rimanda. Sempre Marin definisce con grande precisione le tre principali caratteristiche del discorso nei sistemi rappresentativi:

- 1) la loro auto-rappresentatività: il discorso di rappresentazione comporta una dimensione specifica attraverso la quale riflette su se stesso come rappresentazione: rappresentando il mondo, occupandosi dell'insieme dei referenti, rappresenta se stesso in questa operazione, cioè costituisce un soggetto di rappresentazione che è effetto del sistema e non la sua origine, lascia da porre o da simulare questo soggetto come

¹² L. Marin, *Détruire la peinture*, Flammarion, Paris, 1997 (1977¹), p. 130.

il suo fondamento trascendentale. 2) La loro auto-referenzialità : riferendosi al mondo, il discorso di rappresentazione non opera questa referenza che riferendosi a se stesso e ai suoi processi : attraverso questa operazione, l'essere e il discorso si scambiano in una equivalenza supposta perfetta, senza eccesso né difetto. 3) Di conseguenza il terzo carattere, il più sorprendente, ma che è in fin dei conti una conseguenza dei primi due: i sistemi rappresentativi sono dei sistemi chiusi e centrati; il loro centramento risulta dallo loro auto-rappresentatività, la loro chiusura dalla loro auto-referenzialità¹³.

È interessante rilevare come nel primo punto Marin sottolinei come l'auto-rappresentatività comporti la costituzione di un soggetto operativo all'interno del discorso e che esso sia un effetto del sistema più che la sua origine. In tale senso si sviluppa un uso funzionale del concetto di rappresentazione, in linea con una centrale indicazione di Foucault: «Non bisogna rimandare il discorso alla lontana presenza dell'origine; bisogna affrontarlo nel meccanismo della sua istanza»¹⁴. Nel discorso si delinea così un soggetto che nel quadro rivela uno statuto assai particolare. Bisogna però notare come tale soggetto possa anche essere *simulato* divenendo così una strategia per individuare un processo trascendentale, un processo attraverso il quale il quadro "dichiara" un "io penso" all'interno di un discorso autorappresentativo e riflessivo. Nel secondo punto Marin offre un altro presupposto fondamentale alla linea che cerchiamo di seguire: l'equivalenza di fatto tra l'essere – per noi l'oggetto-quadro – e il discorso. In effetti, quando parliamo dell'opera ci troviamo davanti alla difficoltà di comprendere se stiamo osservando un discorso o un oggetto. Il problema è proprio qui: guardiamo un oggetto discorsivo a sua volta oggetto del nostro discorso. In questo senso il problema del riconoscimento di un discorso si pone come centrale in quanto costituisce la mediazione di fatto tra l'oggetto e ciò che possiamo dire dell'oggetto. Riconoscere un discorso dell'oggetto – quindi anche simulare l'oggetto come soggetto – significa tentare di aderire quanto più possibile all'oggetto stesso. Per inciso possiamo notare come la pittura del Novecento, operando una scomposizione del sapere pittorico e riflettendo sui singoli aspetti della messa in

¹³ *Ivi*, p. 27.

¹⁴ M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969; trad. it. di G. Bogliolo, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971, p. 35.

La memoria dell'apparenza

opera – proponendo talora un passaggio dal figurativo al figurale, ad una figura priva di narrazione – offra la possibilità di analizzare così cosa viene *montato* nel quadro e soprattutto l'operazione stessa del *montaggio*. Storicamente, simili direzioni della ricerca pittorica costituiscono un esempio dell'aderenza possibile del nostro discorso – critico, conoscitivo, riflessivo – al discorso dell'opera. Infine il terzo punto ci indica come autorappresentatività e autoriflessività determinino il discorso (l'oggetto) come sistema chiuso. Tale conseguenza spinge a considerare l'oggetto come un organismo che trova le forze, gli elementi dinamici, al suo interno, un organismo in omeostasi.

La duplicità della rappresentazione e la forma di discorso a dominante riflessiva ovviamente coinvolgono la rappresentazione del tempo che il quadro presenta. Anzi il discorso in quanto tale si definisce ulteriormente grazie alle modalità di rappresentazione del tempo e in particolare attraverso il ruolo che in tale rappresentazione occupa il soggetto del discorso. In tal senso può essere utile tenere presente la distinzione che Émile Benveniste ha proposto tra storia e discorso, cercando di applicare questa teoria dell'enunciazione alla pittura.

La pittura che racconta una storia riesce a realizzare – o almeno prova – una sorta di trasparenza totale della rappresentazione dell'evento narrato. Ma per realizzare tale trasparenza, il quadro deve assumere una posizione assimilabile, nella distinzione di Benveniste, a quella del narratore del fatto storico ben distinta dalla posizione assunta dal soggetto dell'enunciazione discorsiva. Nel quadro caratterizzato dalla rappresentazione storica, quindi da una prevalenza – almeno apparente – del transitivo sul riflessivo «gli eventi sembrano raccontarsi da sé». «Si tratta della presentazione di fatti avvenuti ad un certo momento del tempo, senza alcun intervento del locutore nel racconto»¹⁵. Si tratta probabilmente di un'obiettività teorica, forse anche impossibile, ma che caratterizza un modello di ricerca rappresentativa rispetto all'evento narrato. L'enunciazione discorsiva invece prevede sempre una presenza determinante di un io, un io che non è solo sguardo testimone neutro, ma che interviene con la propria soggettività nella

¹⁵ È. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, Paris, 1966, p. 239.

testimonianza. È spettatore in scena e la sua presenza è nell'evento, e in buona parte lo costituisce. «Definiremo il racconto storico come il modo d'enunciazione che esclude ogni forma linguistica "autobiografica". Lo storico non dirà mai né *io* né *tu*, né *ora*, perché non prenderà mai l'apparato formale del discorso, che consiste in primo luogo nella relazione di persona *io:tu*»¹⁶ mentre «il discorso usa liberamente tutte le forme personali del verbo, tanto *io/tu* quanto *egli*. Esplicita o no, la relazione di persona è presente ovunque»¹⁷. Ciò che attraverso la modalità del discorso, il quadro cerca e impone è la propria *presenza*. Offrendosi come macchina riflessiva si presenta come identità e grazie a questo riesce ad articolare una rete di relazioni interna tra gli elementi messi in opera, una relazione esterna con lo spettatore nonché potenziali relazioni con altre immagini. Il quadro si concentra sul proprio atto e grazie a questo stabilisce la propria specificità¹⁸: definisce il campo in cui si delineano delle forme di coesistenza. Ma questa coesistenza talora assomiglia a quella che possono avere le tracce invisibili in un notes magico¹⁹, tracce presenti, *sottotracce*, nella superficie bianca del quadro: «È un errore credere che il pittore si trovi innanzi a una superficie bianca. All'origine della credenza nella figurazione c'è questo errore: se infatti il pittore fosse dinanzi a una superficie bianca, potrebbe riprodurvi un oggetto esterno, che quindi fungerebbe da modello. Ma non è così. Il pittore ha molte cose nella testa, attorno a sé o nell'atelier. E tutto ciò che egli ha nella testa, o attorno a sé, è già nella tela, più o meno virtualmente, più o meno attualmente, prima che il pittore cominci il suo lavoro. [...] Ciò che insomma occorre definire è l'insieme dei "dati"

¹⁶ *Ivi*.

¹⁷ *Ivi*, p. 242.

¹⁸ *Id.*, *Problèmes de linguistique générale*, vol. II, Gallimard, Paris, 1974, p. 80: «Bisogna stare attenti alla condizione specifica dell'enunciazione: il nostro oggetto è l'atto stesso di produrre un enunciato e non il testo dell'enunciato. [...] La relazione del locutore con la lingua [langue] determina i caratteri linguistici dell'enunciazione».

¹⁹ Riguardo alla metafora del notes magico cfr. S. Freud, «Notiz über den "Wunder-block"», in *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, vol. 11 (1), 1-5, 1925, trad. it. a cura di C. L. Musatti, *Nota sul "notes magico"*, (1924), in *Opere*, vol. 10, Boringhieri, Torino, 1978, pp. 63-68 e J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971, pp. 255-297.

La memoria dell'apparenza

presenti sulla tela prima che il lavoro del pittore cominci, e tra questi dati, quali rappresentino un ostacolo, quali un aiuto, o anche i risultati di un lavoro preparatorio»²⁰. Ciò "che ha in testa" il pittore può certo essere oggetto d'indagine psicologica. Rimanendo però negli stretti confini dell'oggetto davanti agli occhi, alla sua sola presenza, ci preme costatare come l'immagine-quadro sia in realtà l'effetto di superficie di immagini in dialogo e come proprio i dati figurativi, nel loro emergere e scomparire, costituiscano il motivo dell'attività rappresentativa del quadro. In questo senso, memoria e discorso del quadro si annodano. Guardando le quasi mille immagini dei 63 pannelli dell'*Atlante di Mnemosyne* di Aby Warburg la sopravvivenza degli engrammi continua ad interrogarci. Warburg ha messo in opera, ha esposto, una delle frontiere estreme del problema della memoria. A tutt'oggi, anche per le neuroscienze le modalità attraverso cui gli engrammi quali contrassegni di eventi nella codificazione neurale, fattori potenziali di ricordi, si manifestino nella coscienza rimane un problema aperto. Certo l'*Atlante* può essere esplorato, così come è stato fatto e si continua a fare, nella direzione dell'abbozzo di titolo che Warburg aveva pensato, *Denkraumschöpfung als Kulturfunktion. Versuch einer Psychologie menschlicher Orientierung auf universeller bildergeschichtlicher Grundlage* (Creazione di uno spazio mentale come funzione della cultura. Tentativo di fondare una psicologia dell'orientamento umano sulla base universale della storia delle immagini), scavando, in linea con le ricerche warburghiane, l'intreccio tra ricordo individuale e memoria culturale. Ma l'interrogativo che altresì ci pone l'*Atlante* rispetto alla pittura ha abbastanza a che vedere con quello degli engrammi per le neuroscienze. L'*Atlante* di Warburg ci mostra non solo come sia possibile un discorso per immagini, non solo che sia possibile montare *in discorso* immagini differenti, non solo che la storia di un'immagine lascia sedimenti che riemergono a contatto con altre immagini. Ci mostra anche il potere interno delle immagini di articolare un discorso. Ci mostra che la condizione di possibilità per la quale le immagini si montano tra loro è che all'interno di esse c'è già un principio di montaggio: il sistema in cui possono inserirsi

²⁰ G. Deleuze, Francis Bacon. *Logica della sensazione*, cit., p. 157.

rispecchia il loro sistema interno. Ma vedere come le stratificazioni si combinino ed emergano nella superficie del quadro è un problema assai complesso, nella misura in cui non è semplice pensare delle modalità di verifica di questo processo. Certo sono attive delle modalità di combinazione e di selezione. Ma anche se la combinazione è effettiva davanti ai nostri occhi, avviene *in praesentia*, in che modo nutre un'immagine-movimento? E la selezione, su quale serie mnemonica si opera? Non si tratta di un codice, o almeno, non si tratta solo di un codice. E ancora, chi opera tali processi?

Proprio quest'ultima questione è una vera e propria chiave per le altre, in quanto riconoscere una forma di soggettività significa individuare il centro dei processi in atto nel quadro. L'immagine-movimento agisce/reagisce in un meccanismo di stimolo-risposta. A questo livello d'azione non interviene una coscienza. La soggettività in atto nel quadro è priva di coscienza. Le sue scelte sono le differenti soglie di risposta agli stimoli provenienti dalle immagini soggiacenti, dalle forze sotto la superficie che la rappresentazione tende a rendere presenti. Ciò che l'immagine estrae è ciò che essa subisce con maggiore forza, ciò che la spinge ad un'azione rappresentativa ulteriore.

Da osservatori non è facile vedere come tale meccanismo operi all'interno del quadro, per il semplice fatto che le immagini soggiacenti sono, in buona parte, invisibili. Sperimentalmente possiamo soltanto vedere cosa accade quando ad un quadro affianchiamo un altro quadro che per qualche ragione può stimolare il primo. Può non accadere niente, in tal caso il quadro non ha ricevuto stimoli e non sceglie l'immagine che ha a fianco. Oppure può reagire su piani diversi, iconologico, strutturale... L'immagine opera le sue scelte sulla base dello stimolo ricevuto. La sua azione è sempre reazione. Facendo un simile banale esperimento possiamo ipotizzare che la relazione che l'immagine può instaurare con un'altra immagine esterna ad essa, corrisponda alla relazione che istaura con le immagini all'interno del quadro.

In questo senso possiamo parlare di un'immagine-soggettiva, ma, potremmo aggiungere, si tratta di una sorta di soggettività animale. «Il soggetto è un centro d'indeterminazione. Ecco che la

La memoria dell'apparenza

definizione spaziale corrisponde alla realtà temporale del soggetto»²¹. Il soggetto del quadro è il nodo tra le immagini che il quadro contiene e condensa anche nella loro realtà temporale. Possiamo chiamare soggetto proprio questo mettere in relazione ed esporre le diverse forze presenti nell'oggetto. È però un soggetto che non elabora le immagini, ma le stratifica e le monta nella sua reazione ad esse. È un centro d'indeterminazione in quanto non si offre come anello di passaggio di un processo lineare, ma tende, con la sua azione, a rendere *fluidi* gli scambi tra gli strati-immagini. Così il soggetto, in fondo sempre soggetto della rappresentazione, agente nella/della macchina rappresentativa, stabilisce l'identità dell'oggetto. È il paradosso contenuto già nell'espressione "centro d'indeterminazione", in cui si indica un centro che in sé sfuggirà al *centramento*, agendo in maniera fluida tra gli strati. Anche i diversi usi che in riferimento al quadro possiamo fare del termine "soggetto", sono sempre finalizzati al riconoscere una funzione o un elemento caratterizzante e unificante dell'oggetto. Non è poi così curioso, allora, che l'oggetto rappresentato sia il "soggetto del quadro". Ad esso infatti attribuiamo oltre l'eventuale possibilità di istaurare un rapporto tra un immagine e un oggetto del mondo, anche – e soprattutto – la capacità di mettere in rapporto le immagini soggiacenti del quadro, stratificate sotto l'emergere di una soggettività del quadro.

Le immagini soggiacenti nel quadro possono essere considerate come dati figurativi tra cui la rappresentazione istaura relazioni puramente *macchinali*. Nell'esempio dell'*Atlante* warburghiano o del nostro esperimento di *montaggio* di quadri, abbiamo detto che il quadro presenta al suo interno un processo equivalente a quello che gli permette di stabilire delle relazioni con immagini esterne, e che la presenza di tale processo interno può essere pensata come condizione per le relazioni. Ma bisogna specificare che, seppure i due processi – in un sistema interno o in un sistema esterno di immagini – funzionino grosso modo alla stessa maniera, gli oggetti messi in relazione mutano. Mentre il sistema esterno è principalmente *estensivo*, coinvolgendo anche gli oggetti rappresentati, le *narrazioni* e le idee (memorie private e memorie

²¹ G. Deleuze, *Cours de Vincennes*, 05/01/1981, Bergson, *Matière et mémoire*, cit.

culturali, percorsi iconologici, contenuti ideologici...), il sistema interno è fortemente *intensivo*, e mette in relazione esclusivamente *dati pittorici*. Tutto ciò che entra in questo sistema interno, entra in nel pittorico, non può non divenire pittorico. Non è difficile scorgere in questa differenza di oggetti ancora una volta la doppia direzionalità, transitiva/riflessiva, del quadro.

Il quadro si pone in un territorio non definito tra soggetto e oggetto. Ciò che cerca di esporre è la sensazione, e

la sensazione ha una faccia rivolta verso il soggetto (il sistema nervoso, il movimento vitale, "l'istinto", il "temperamento", tutto un vocabolario comune al Naturalismo e a Cézanne), e una faccia rivolta verso l'oggetto ("il fatto", il luogo, l'evento). O forse non ha alcuna faccia, perché è le due cose indissolubilmente, è, come dicono i fenomenologi, l'essere-nel-mondo: io *divengo* nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa accade attraverso la sensazione, l'uno per l'altro, l'uno nell'altro²².

La sensazione è ciò che stabilisce e mette in relazione i diversi strati del quadro.

3. *Fatto ed evento*

Il quadro, attraverso le forze da esso messe in opera – forze che a loro volta mettono in gioco il quadro – definisce un fatto. E ciò che avviene nello spazio delimitato dalla cornice è l'emergere di tali forze in questo spazio. Il quadro ci mostra che qualcosa ha luogo, e ciò che imprescindibilmente ha luogo è un'esplorazione sensibile nello spazio e nel tempo (o ancora, dello spazio e del tempo). Ciò che la rappresentazione contiene e sintetizza è il rapporto tra gli elementi visivi *in questione* nel quadro, tra le immagini e le forze. Tali relazioni non sono relazioni tra idee o storie o oggetti, ma, forse molto più semplicemente, relazioni tra immagini. E il fatto pittorico trova la propria densità nelle immagini che riesce a contenere. «Il quadro esiste rendendo presente un fatto particolarissimo, che chiameremo *fatto pittorico*. [...] Ciò che chiameremo "fatto" è, innanzitutto, l'effettiva riunione di parecchie forme in una sola e medesima Figura indissolubile»²³. Ma il fatto non è un'immobilizzazione del tempo o dell'evento né un istante bloccato

²² G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 85.

²³ *Ivi*, p. 231.

La memoria dell'apparenza

o chiuso. È forse un *arresto* di tempo, un istante fluido ed aperto, che tende contemporaneamente in due direzioni opposte, a un prima e a un dopo, ma anche alla profondità e alla superficie. «Non esistono *cose* fatte, ma solo cose che si fanno; non *stati* che si conservano, ma solo stati che mutano. La quiete non è mai che apparente o, piuttosto, relativa»²⁴. Il problema dell'effettuazione del tempo nel fatto pittorico, è forse nel cercare di comprendere la differenza tra fatto ed evento ed insieme la loro intima relazione. Infatti, per quanto si possa pensare l'evento come effetto di una *chimica* di corpi e azioni, di una chimica che avviene in una superficie visibile, in una determinata realtà spazio-temporale, esso rimane sempre al di qua o al di là del fatto. «L'evento risulta dai corpi, dalle loro mescolanze, dalle loro azioni e passioni. Ma differisce per natura da ciò da cui risulta. Si attribuisce così ai corpi, agli stati di cose, ma per nulla come qualità fisica: soltanto come *attributo* specialissimo, dialettico o, piuttosto, noematico, incorporeo»²⁵. L'evento è il senso stesso, continuerebbe Deleuze²⁶. E forse, in generale, tutto il problema della temporalità e della memoria dell'oggetto pittorico riguarda profondamente il problema del senso dell'opera. È una questione attualmente al di là delle nostre forze. Fissiamo almeno un punto: l'effettuazione spazio-temporale nel quadro dell'evento è il fatto pittorico: il fatto pittorico è esposizione dell'evento. Ma l'evento ha una struttura paradossale: non marcia in senso unico, ma diviene in due sensi simultaneamente²⁷. E se l'evento schiva il presente, il fatto pittorico

²⁴ H. Bergson, «Introduction à la métaphysique», in *Revue de métaphysique et de morale*, 1903, pp. 1-25, poi in *La pensée et le mouvant*, Alcan, Paris, 1934, trad. it. di V. Mathieu, *Introduzione alla Metafisica*, Laterza, Bari, 1987, p. 81.

²⁵ G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris, 1969, trad. it. di M. De Stefanis, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 1997, p. 162.

²⁶ *Ivi*, p. 27: «Inscindibilmente il senso è l'esprimibile o l'espresso della proposizione e l'attributo dello stato di cose. Tende una faccia verso le cose, l'altra verso le proposizioni. Ma non si confonde con la proposizione che lo esprime più che con lo stato di cose o la qualità che la proposizione designa: è esattamente la frontiera delle proposizioni e delle cose. È quell'aliquid, a un tempo extra-essere e insistenza, quel minimo di essere che conviene alle insistenze. Ed è in questo senso che è "evento": a condizione di non confondere l'evento con la sua effettuazione spazio-temporale in uno stato di cose. Non si chiederà dunque quale sia il senso di un evento: l'evento è il senso stesso».

²⁷ *Ivi*, p. 9: «Quando dico "Alice cresce," voglio dire che diventa più grande di quanto non fosse. Ma voglio anche dire che diventa più piccola di quanto non sia ora. Senza dubbio, non è nello stesso tempo che Alice sia più grande e più piccola.

- selezione/composizione di dati figurativi, emergenze di forze e immagini soggiacenti - rappresenta tale presente schivato. È una *presenza-tutta* in quanto sotto il fatto c'è l'azione incorporea dell'evento, c'è il paradosso della presenza.

È così che il quadro ha a che fare con l'evento. Mostra un divenire schivando il presente, ma lo fa nel modo del paradosso: schiva il presente istaurando una presenza, la sua stessa presenza. Perché il quadro è un oggetto rappresentativo. Cosa significa questo per l'evento? Innanzitutto che il quadro si costituisce come un luogo in cui tale evento può manifestarsi. In cui il paradosso del divenire ha diritto di abitare. La rappresentazione è una macchina capace di dettagliare e rendere presente un luogo in cui il presente sfugge e resta il divenire. Tale evento, nella misura in cui viene rappresentato, diviene un fatto pittorico. E ciò che questo fatto ricorda è ciò che si vede ma che sfugge alla narrazione o all'interpretazione. La memoria del quadro non si può dire, ma si espone in una superficie in cui traspaiono dei piani intensivi.

Il fatto pittorico si isola dalla narrazione o dall'illustrazione, per presentarsi come corpo arrestato nel movimento, come soglia visibile di un evento incorporeo. Tra fatto ed evento, tra questi due livelli, la sensazione opera come un taglio, come emergenza nell'evento che provoca un arresto e come emergenza nel fatto di un flusso sotterraneo. La sensazione non è una sintesi di questa dialettica quindi, ma piuttosto un piano di intersezione o forse una *porosità* tra fatto ed evento. «I livelli di sensazione sarebbero una sorta di arresti o di frazioni di movimento, che ricomporrebbero il movimento sinteticamente, nella sua continuità, velocità, violenza»²⁸. Non pensiamo la sensazione come un punto unico di intersezione tra due livelli, fatto ed evento, o come livello intermedio. Anzi, in generale, non possiamo pensare fatto, evento o

Ma è nello stesso tempo che lo diventa. È più grande ora, era più piccola prima. Ma è nello stesso tempo, in una sola volta che si diventa più grandi di quanto non lo si fosse prima, e che ci si fa più piccoli di quanto non si diventi. Tale è la simultaneità del divenire la cui peculiarità è schivare il presente. E, in quanto schiva il presente, il divenire non sopporta la separazione né la distinzione del prima e del dopo, del passato e del futuro. È proprio dell'essenza del divenire l'andare, lo spingere nei due sensi contemporaneamente: Alice non cresce senza rimpicciolire, e viceversa. Il buon senso è l'affermazione che, in ogni cosa, vi è un senso determinabile; ma il paradosso è l'affermazione dei due sensi nello stesso tempo».

²⁸ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit., p. 89.

La memoria dell'apparenza

sensazione come “piani”, bensì come livelli tra i quali sono possibili passaggi assai fluidi, tra i quali esiste una grande mobilità. E oltre tale mobilità, ogni livello può dividersi in ulteriori livelli per interagire con gli altri. Tra i livelli del quadro si crea una sorta di geodinamica in cui le stratificazioni oscillano e si riassessano costantemente, tanto che, oltre la frontiera tra visibile e invisibile, non è possibile porre un limite ben determinato tra sensazione, evento e fatto. Ed è importante sottolineare una peculiarità del fatto pittorico: esso non rappresenta soltanto la spazializzazione di una durata con gli attributi che lo spazio estensivo presenta, cioè la dimensionalità, la misurabilità, nonché, per utilizzare forse più Deleuze che Bergson, l'organicità e la gerarchizzazione. Il fatto non è la quantificazione dell'evento. Il fatto pittorico cerca l'evento sotto la superficie e rappresenta dialetticamente il rapporto tra intensivo ed estensivo. Cerca di tenere uno spazio d'affetti, cerca la direzionalità, cerca il corpo senza organi sotto il corpo visibile del quadro. È uno spazio chiuso che afferma la presenza di uno spazio aperto soggiacente. Il fatto pittorico è l'emergenza dell'evento che affiora in superficie attraverso la sensazione²⁹. Possiamo forse distinguere tra il corpo del quadro, di natura sostanzialmente organica e il corpo sotto il quadro di natura fondamentalmente inorganica – un dominio dell'organo sull'organismo, dell'intensivo sull'estensivo dell'organismo. E possiamo pensare a questa doppia presenza come ad uno scontro – scontro paradossale, senza vincitori e vinti, con una sorta di agonismo puro, senza risultato – indissolubile e necessario e come al principale motore dinamico del quadro, come l'origine del movimento che esso presenta. Il fatto pittorico si alimenta di questo scarto di livelli: ha una direzione rivolta all'intensivo e un'altra all'estensivo. L'emergere, o meglio, il farsi presente, dell'organo è l'introduzione di un tempo sensibile e indeterminato nella superficie del quadro. E in generale non si deve pensare alle dicotomie spazio/tempo, estensivo/intensivo, come contrapposizioni statiche e incomunicabili. Per l'appunto si tratta di dicotomie, di termini indissolubilmente legati, tra cui avviene uno

²⁹ *Ivi*, p. 117: «Il compito della pittura si definisce come il tentativo di rendere visibili delle forze che non lo sono. [...] La forza è in stretto rapporto con la sensazione: è sufficiente che una forza si eserciti su un corpo, cioè su un punto determinato dell'onda, perché vi sia sensazione».

scambio costante. Come sottolinea Deleuze nel suo saggio dedicato al bergsonismo:

Se le cose durano o, comunque, se nelle cose c'è una durata, la questione dello spazio dovrà essere ripresa su nuove basi. Lo spazio infatti non potrà più essere una forma dell'esteriorità, una specie di schermo che snatura la durata, un'impurità che intorbida ciò che è puro, un relativo che si oppone all'assoluto; dovrà esso stesso essere fondato sulle cose, nei rapporti fra le cose e fra le durate, dovrà lui stesso far parte dell'assoluto e avere una sua "purezza"³⁰.

Nel considerare il rapporto tra fatto ed evento nel quadro dobbiamo essere però consapevoli che ci stiamo occupando di un solo aspetto della temporalità dell'opera d'arte, cioè quella di un tempo dinamico interno al meccanismo rappresentativo. Ci sono altre linee temporali che si incrociano in un quadro e che solo parzialmente possono essere considerate all'interno di una dinamica tra fatto ed evento. Nel quadro infatti agiscono anche molti altri fattori esterni all'opera che bisogna necessariamente tenere presenti qualora si adotti un differente punto di osservazione per ricerche aventi altri scopi. Ad esempio, un'analisi del gesto pittorico e del tempo dell'atto formativo, che pure hanno un ruolo centrale nella comprensione del fatto pittorico, riguarda lo storico dell'arte che usa il concetto di autore come criterio classificatorio di un gruppo di opere oppure lo psicologo dell'arte che studia i meccanismi dell'atto creativo e formativo. O ancora le nostre osservazioni sulle immagini soggiacenti sotto la superficie del quadro, nei livelli di sensazione ed evento, possono essere oggetto di almeno tre storie diverse: una storia dell'oggetto rappresentato, una storia delle immagini in cui il quadro si inserisce e nei confronti della quale è allo stesso tempo debitore e donatore, e una storia dello sguardo che agisce nell'esperienza tanto dell'autore quanto dello spettatore. Ognuno di questi percorsi ha meritato e merita ricerche autonome di grande vastità. Quel che ci sorprende e ci affascina del nucleo fatto-sensazione-evento è che esso può

³⁰ G. Deleuze, *Le bergsonisme*, Puf, Paris, 1966, trad. it. a cura di P. A. Rovatti e D. Borca, *Il bergsonismo e altri saggi*, Einaudi, Torino, 2001, p. 39; e ancora oltre, p. 78: «La cosa essenziale è lo stabilire quanto siano relative, e relative fra loro, l'estensione e la contrazione. Che cos'è che si distende, se non ciò che è contratto – e che cos'è che si contrae, se non ciò che è esteso, disteso? Per questo c'è sempre estensione nella durata, e sempre durata nella materia».

La memoria dell'apparenza

arrivare a costituire una possibile risposta alla domanda sul come queste differenti storie – sempre presenti e attive nei quadri e nella loro storia – si incrocino nel singolo oggetto. Fatto-sensazione-evento sono, dal nostro punto di vista, l'incrocio in cui l'oggetto pittorico assume la propria identità e a partire dal quale è possibile districare i molti fili di cui esso mantiene traccia. Apparenza e memoria sono due direzioni che agiscono nell'incrocio di fatto-sensazione-evento, oppure due poli possibili delle diverse storie che attraversano il quadro.

«Deposizione del tempo nella rappresentazione in pittura, come si dice la deposizione del Cristo nel sepolcro»³¹, scrive Marin, e non a caso sceglie il corpo di Cristo, corpo che è traccia di un evento che dura anzi che, nella cristianità, è in un certo senso l'incarnazione della Durata. Il quadro si fa monumento, ma non nel senso in cui "monumentalizza" un avvenimento bensì nel senso in cui conserva delle tracce di un'azione della durata. Conserva depositi/deposizioni di tempo. Monumento che contiene l'invisibile e mantiene delle tracce del passaggio dell'invisibile nei livelli della sensazione.

La rappresentazione in pittura o il deposito del tempo dell'opera, dell'artefatto nello spazio – lo spazio disteso della tela e lo spazio denso e spesso degli strati di pittura – la rappresentazione dipinta è la guardiana di queste tracce, e il luogo del quadro, la raccolta di questi depositi. La rappresentazione in pittura tenta di strappare al tempo la sua sovrana potenza di distruzione conservandola nella sua superficie, in lei, nel suo spessore, *invisibile*: le tracce del tempo o i resti di un lavoro con i quali si compone un tutto compiuto. Il tempo, servitore (invisibile) del visibile (l'opera). Così la rappresentazione seppellisce o prova a seppellire il tempo nella tomba dell'opera. Così tenta di essere il corpo sensibile del tempo o la sua prova³².

Così la traccia ci riporta alla presenza del corpo sensibile e visibile dell'opera. Ma è anche la via d'accesso visibile per noi spettatori alla temporalità, al flusso che scorre oltre la superficie del quadro. La traccia ci impone una visione ravvicinata e questa ci fa scoprire quegli elementi attraverso cui la rappresentazione si rivela e si presenta in quanto tale. La traccia infatti rivela due cose: la macchina rappresentativa in quanto tale e insieme la temporalità

³¹ L. Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, Paris, 1994, p. 282.

³² *Ivi*, p. 282.

come elemento costitutivo della rappresentazione e della presentificazione. Ma la traccia vista da vicino impone anche una dimensione sensibile del quadro che non è soltanto quella visiva: diventa pelle tangibile e sensibile, materia in cui trovare gesti, strati, passaggi. E da vicino perdiamo le traiettorie per scoprire di tratto in tratto la presenza aporetica delle direzioni.

Avvicinandoci, operiamo sul quadro – sezionando e tagliando e arrestando – così come il quadro ha operato sull'evento.

4. Sintomatologia

Avvicinandoci al quadro cerchiamo di comprendere di cosa è fatto. Ne verifichiamo una presenza tangibile ma non vediamo più il suo corpo integro e organizzato, vediamo e tocchiamo la pelle e, sotto la pelle, l'organo. Mentre da lontano avevamo visto la macchina, da vicino esperiamo l'ingranaggio. La visione da lontano ci aveva posto davanti il corpo del quadro, mentre da vicino perdiamo questo corpo, non ne scorgiamo più i confini e si apre davanti a noi una densità della superficie con i suoi livelli di sensazione. Lo stesso Adolf von Hildebrand ne *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, per il quale la visione da lontano aveva certo una funzione preminente³³, rilevava un valore essenziale della visione da vicino:

Partendo invece dall'attività motoria dell'occhio, cioè toccando con l'occhio lo stesso oggetto da vicino, gli atti motori si trasformeranno involontariamente in rappresentazioni visive, rappresentazioni di linee e singole superfici, che però servono solo proprio come illustrazioni di ciascun movimento, astraendo da quelle rimanenti differenze per l'attività visiva presenti nelle superfici viste, come per esempio da colore, ombra e luce. Ma cogliamo anche la terza dimensione, cioè i reciproci rapporti locali delle superfici, pressappoco come una linea che illustra un movimento, mentre cambiamo il nostro punto di osservazione e perciò siamo in grado di produrci visioni di profilo di tutti i rapporti locali»³⁴.

³³ A. von Hildebrand, *Il problema della Forma nell'arte figurativa*, a cura di A. Pinotti e F. Scrivano, Aesthetica, Palermo, 2001, p. 43: «Abbiamo un'immagine unitaria del complesso tridimensionale solo nell'immagine lontana, rappresentando questa l'unica immagine unitaria della forma nel senso degli atti di percezione e rappresentazione».

³⁴ *Ivi*, p. 42 sg.

La memoria dell'apparenza

L'occhio diviene occhio tattile coinvolgendo tutta la nostra corporeità. Se da vicino cogliamo diversi livelli di sensazione lo facciamo anche grazie al fatto che il nostro corpo è chiamato interamente in causa da tale visione. Esperiamo l'opera col nostro corpo e col nostro movimento: occhio e tatto si fondono. Facciamo esperienza "motoria" dell'opera attraverso una visione ravvicinata in cui, perdendo la percezione dell'insieme, guarderemo solo «singole apparenze», che costituiranno «Il materiale della visione e della rappresentazione della forma»³⁵. E se Hildebrand sottolinea anche come la visione ravvicinata faccia allontanare dagli elementi della superficie che permetterebbero di cogliere la forma complessiva, è pur vero che attraverso essa cogliamo dei «rapporti locali delle superfici» in cui troviamo uno spazio direzionale e non misurabile, uno spazio in cui «dei materiali segnalano forze o servono loro da sintomi»³⁶. Da vicino, in una località assoluta e non misurabile, possiamo afferrare («Là dove la visione è vicina, lo spazio non è visivo o, piuttosto, l'occhio stesso ha una funzione prensiva e non visiva»³⁷) il fatto nella sua tensione all'evento. Ci confrontiamo col quadro alla stessa distanza a cui si era posto il pittore che nell'atto di dipingere, dopo l'organizzazione complessiva della tela, cerca le tensioni locali, guarda e dipinge frammenti minimi di superficie in cui trova appunto soltanto relazioni tra elementi fortemente locali. Da questa posizione possiamo cogliere l'irruzione di un sintomo. Chiamiamo sintomo ciò che appare - interrompendo, irrompendo - nella rappresentazione per manifestare la macchina rappresentativa in sé e le forze, le intensività, che la alimentano. «Il paradosso visivo è quello dell'apparizione: un sintomo appare, un sintomo, a questo titolo, interrompe il corso normale delle cose, secondo una legge - tanto sovrana quanto sotterranea - che resiste all'osservazione triviale. Ciò che *l'immagine-sintomo* interrompe non è altro che il corso della rappresentazione. Ma ciò che essa contrasta, essa la sostiene in un senso: sarebbe dunque da pensare dal punto di vista

³⁵ *Ivi*, p. 41.

³⁶ G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Minuit, Paris, 1980, trad. it. di G. Passerone, *Mille Piani*, Istituto delle Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1987, p. 699.

³⁷ *Ivi*, p. 721.

di un *incosciente della rappresentazione*»³⁸. Quando ci avviciniamo alla tela perdiamo la costruzione complessiva della rappresentazione che l'occhio da lontano aveva colto, ed esploriamo la superficie con lo stesso tempo con cui, lentamente, potremmo toccare la tela. Ed è con questo tempo che le emergenze del quadro appaiono. Non c'è più l'esposizione organica della rappresentazione né ciò che il quadro mostra o racconta: c'è semmai l'esplosione del sintomo che si apre ai livelli di sensazione che possono condurci al senso del quadro. Sembrerebbe quasi istaurarsi un conflitto tra l'organizzazione dell'insieme del quadro e le emergenze che appaiono nel dettaglio. Questo è in parte dovuto ad una necessità dell'esperienza conoscitiva. Scrive Bachelard: «Niente di più difficile da analizzare che dei fenomeni che si possono conoscere in due ordini di grandezza differenti»³⁹. Ma per Bachelard questo doppio piano di approccio alle cose riguarda, in generale, tutto il problema della conoscenza: la verità si presenta sempre sia con le vesti di un insieme rigorosamente e logicamente omogeneo, sia nell'anomalia, nel caotico, nell'irrazionale, nell'indeterminato⁴⁰. E se, per Bachelard, la razionalità è necessaria per tenere la nostra esperienza unita e non frantumata, il dettaglio «come una curvatura, manifesta la presenza dell'irrazionale, di una dimensione in cui la nostra ragione non può accedere, ma che indovina e che deve presentare esaminando le anomalie del suo campo»⁴¹.

Nel nostro rapporto col quadro, il dettaglio si rivela un'esperienza paradossale. Il guardare qualcosa "in dettaglio", minuziosamente, sembrerebbe condurci alla descrizione lineare e completa dell'oggetto (pensiamo al critico d'arte che analizza i dettagli di un'opera), e allo stesso tempo questa operazione, il dettagliare, comporta delle aperture ad emergenze che sfuggono alla razionalità descrittiva. In altri termini, mentre "entrando in

³⁸ G. Didi-Huberman, *Devant le temps*, cit., p. 40.

³⁹ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, Vrin, Paris, 1973, p. 95.

⁴⁰ *Ivi*, p. 254: «La verità si presenta sotto due aspetti. Può mirare alla coordinazione, allora è formale e logica o almeno è sinonimo dell'omogeneità e della coerenza. Un'altra verità può essere al contrario attaccata alla riduzione della nebbia d'indeterminazione che circonda la descrizione minuta. I bisogni di minuzia prevalgono allora sull'organizzazione dei riferimenti».

⁴¹ *Ivi*, pp. 275-276.

La memoria dell'apparenza

dettaglio" e mettendo in gioco la nostra corporeità verifichiamo con mano la presenza del corpo dell'opera, questa stessa presenza risulta fondarsi su un flusso, del quale il dettaglio è sintomo, che non riusciamo a controllare. È quasi un paradosso dell'intimità fisica con l'opera.

Nel senso comune filosofico, il dettaglio sembra ricoprire tre operazioni, più o meno evidenti. In primo luogo quella di avvicinarsi: si "entra nel dettaglio" come si penetra nell'area elettiva di un'intimità epistemica. Ma l'intimità comporta qui qualche violenza, perversa senza alcun dubbio: ci si avvicina per *tagliare*, dividere, fare a pezzi. [...] Infine, attraverso un'estensione non meno perversa, il dettaglio designa l'operazione esattamente simmetrica, o addirittura contraria, quella che consiste nel rincollare tutti i pezzi, o almeno a *farne il conto integrale*⁴².

La rappresentazione che si era data come un tutto, adesso appare fatta di pieghe e tagli. Il corpo si scompone a favore di un morso di corpo, un organo sensibile. E «cosa c'è di più intimo, di più essenziale al corpo di eventi come crescere, rimpicciolire, essere tagliati?»⁴³. Forse già l'idea di un corpo-macchina rappresentativa procede di pari passo ad un'esaltazione del pezzo di carne della materia⁴⁴. Sono le due vie di risposta ad una domanda che esordisce chiedendosi "come è fatto l'oggetto che ho innanzi" e che si trasforma in "di cosa è fatto questo oggetto". Avvicinandoci all'oggetto pensavamo di poterlo dominare mentre è lui adesso a prendere il sopravvento (la pennellata, il pigmento, lo spessore della superficie), istaurando una vera propria "tirannia della materia"⁴⁵.

La paradossalità del dettaglio è nel fatto di essere allo stesso tempo rivelatore della rappresentazione in sé e sintomo delle forze che nutrono la rappresentazione, ma che essa non riesce a contenere. In questo senso i sintomi si offrono come le tracce visibili

⁴² G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, Paris, 1990, p. 274.

⁴³ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 13.

⁴⁴ Cfr. W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, in *Gesammelte Schriften*, cit.; trad. it. a cura di E. Ganni, *I "Passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2002, vol. I, p. 408: «Volere scoprire gli aspetti meccanici dell'organismo è una tendenza persistente nel sadico. Si può dire che il sadico miri ad attribuire all'organismo umano surrappresentando l'immagine dell'ingranaggio. Sade è figlio di un'epoca che si entusiasmava per gli automi».

⁴⁵ Cfr. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, cit., pp. 280-281.

di una memoria del quadro di una temporalità che fluisce sotto la sua pelle.

5. *L'immagine dialettica, rimuginante e antropomorfa*

Quando nei *Passages* Benjamin parla di immagini dialettiche, lo fa in riferimento all'indice storico delle immagini che, nella sua complessità, apre a molte questioni ulteriori a quelle qui poste sulla costituzione delle immagini e sulla loro temporalità. Scrive Benjamin:

L'indice storico delle immagini dice [...] non solo che esse appartengono a un'epoca determinata, ma soprattutto 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 adesso è l'adesso di una determinata conoscibilità. In questo adesso la verità è carica di tempo fino a frantumarsi. (E questo frantumarsi, e nient'altro, è la morte dell'*intentio*, che quindi coincide con la nascita dell'autentico tempo storico, il tempo della verità). Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce fulmineamente con l'adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica dell'immobilità. Poiché mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, quella tra ciò che è stato e l'adesso è dialettica: non di natura temporale, ma immaginale. Solo le immagini dialettiche sono immagini autenticamente storiche, cioè non arcaiche. L'immagine letta, vale a dire l'immagine nell'adesso della leggibilità, porta in sommo grado l'impronta di questo momento critico e pericoloso che sta alla base di ogni lettura⁴⁶.

Evidentemente Benjamin scrive questo pensando al rapporto che l'immagine istaura con l'epoca in cui si manifesta⁴⁷. Ma ciò che delinea è forse una struttura profonda dell'immagine che le permette di *presentificarsi* – di affermare una sua presenza e un suo presente – nel trascorrere delle epoche. La dialetticità dell'immagine non è la risoluzione del contrasto tra presente e passato, ma una condensazione – o una fluidità – tra l'adesso e il ciò che è stato in un da-sempre-già-stato. L'immagine dialettica è la

⁴⁶ W. Benjamin, *I "Passages" di Parigi*, cit., vol. 1, pp. 517-518.

⁴⁷ *Ivi*, pp. 519-520: «Nell'immagine dialettica, ciò che è sempre stato in una determinata epoca è sempre, al tempo stesso, il "da-sempre-già-stato". Ma ogni volta esso si manifesta come tale solo agli occhi di un'epoca ben precisa».

La memoria dell'apparenza

paradossale riunione di direzioni divergenti, di presenza e rappresentazione, di movimento e di arresto. Ci permettiamo quindi di importare da Benjamin l'espressione *immagine dialettica*, in quanto probabilmente, anche al di là del suo indice storico, riesce ad individuare la strutturale capacità dell'immagine di mantenere *movimenti paradossali*, quali quelli che abbiamo tentato di delineare. L'immagine dialettica non misura, non dà né segue il tempo: è semmai esplosione di un tempo che provoca un arresto, un fatto nell'adesso.

Per parlare della presenza del quadro, della rappresentazione come atto, del discorso dell'opera, di scelta e combinazione del fatto pittorico, abbiamo, come in precedenza sottolineato, attribuito all'oggetto pittorico una forma di soggettività. Si potrebbe dire inoltre che ogni volta che interviene un'operatività, un fare – e al limite, un pensare – si introduce una dimensione antropologica. Siamo quindi portati all'antropomorfizzare l'oggetto, attribuendogli insieme una soggettività e un'attività. Riteniamo tale forma di simulazione – non di metafora – assai utile per l'analisi dell'oggetto nella sua autonomia e nella sua processualità. Ma oltre una necessità metodologica, l'antropomorfismo dell'oggetto quadro riesce anche a gettare luce su uno dei motivi centrali per la ricerca filosofica sulle opere d'arte o attraverso esse. Nel mondo degli oggetti materiali le opere d'arte si contraddistinguono proprio per il fatto di riflettere e ripercorrere, di ripresentare, proprio quell'atto fondante attraverso cui ci rapportiamo al mondo e attraverso cui, in buona misura, tanto il soggetto quanto l'opera si rendono autonomi. Ciò che in fin dei conti alimenta le opere è l'esposizione di un processo che esperiamo come profondamente nostro. Come scriveva Goodman: «Le arti devono essere prese in considerazione non meno seriamente delle scienze in quanto modalità di scoperta, di creazione, di ampliamento della conoscenza nel senso largo di progresso nel comprendere, e quindi che la filosofia dell'arte dovrebbe essere concepita come una parte integrante della metafisica e dell'epistemologia»⁴⁸. Antropomorfizzare l'oggetto significa forse vitalizzarlo e probabilmente credere letteralmente

⁴⁸ N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Company, Indianapolis-Cambridge, 1978, trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari, 1988, pp. 120-121.

alla frase “il quadro pensa” è un’assurdità. Ma simulare che il quadro pensa significa sia riconoscergli una presenza attiva nell’esperienza che con esso viviamo sia riconoscere in esso una forma di pensiero che è già modalità conoscitiva dei nostri processi. Ci sono forse passaggi della storia del pensiero che risultano più comprensibili e vissuti se proviamo a sostituire il soggetto umano col quadro. In quanto rappresentativo esso diviene esemplificativo delle modalità attraverso cui il nostro sguardo – e il nostro corpo – fa esperienza del mondo. Il problema è semmai riconoscere come questa forma di pensiero si articola, difficoltà che nasce dal fatto che tanto l’opera pittorica quanto la nostra esperienza del mondo si sviluppa attraverso un discorso non lineare, che gira intorno al paradosso della presenza. Cogliamo un’altra suggestione dei *Passages benjaminiani*:

Ciò che fondamentale distingue il rimuginatore dal pensatore è che il primo non riflette semplicemente su una cosa, ma piuttosto sulla sua riflessione su di questa cosa. Il caso del rimuginatore è quello di un uomo che, possedendo già la soluzione del grande problema, l’ha poi però dimenticata. E ora rimugina non tanto sulla cosa, quanto sulle sue riflessioni di un tempo. Il pensiero del rimuginatore si colloca sotto il segno del ricordo⁴⁹.

Il pensiero del quadro rassomiglia forse proprio a quello del rimuginatore. Un pensiero in cui la cosa posta come oggetto di riflessione è in fondo occasione per il pensiero di riflettere su se stesso. Un pensiero autoriflessivo non analitico. Un pensiero che ritorna su stesso, che si ripete, che si ricorda riflettente. Il pensiero del rimuginatore è un pensiero opaco. Rimugina forse senza scopo, forse al fine di affermarsi nel/col paradosso della propria presenza. L’oggetto pittorico ha valore conoscitivo anche per questo: ci rammenta che la scoperta e l’affermazione della soggettività e insieme l’esplorazione del mondo della nostra esperienza procedono spesso in modo non lineare, in un modo in cui la ripetizione agisce costantemente, senza essere abitudine, per affermare scarti minimi, sintomi di flussi, differenze e sensi. È chiaro che questo non è che un valore conoscitivo delle opere d’arte e che probabilmente Goodman tende ad esiti differenti. Ma l’opera d’arte – così come altri risultati dell’agire umano – è esemplificativa

⁴⁹ W. Benjamin, *I “Passages” di Parigi*, cit., vol. 1, p. 407.

La memoria dell'apparenza

di una complessità che può essere esplorata in direzioni diverse e proprio per questo si rivela come oggetto teorico con un denso valore conoscitivo.

Infine accenniamo ad una questione che in queste pagine è rimasta sullo sfondo e che non abbiamo osato porre al centro. Resta, infatti, da comprendere e approfondire quanto la temporalità dell'opera abbia a che vedere con il suo senso e, ancora di più, quanto la memoria, in quanto stratificazione delle diverse direzioni temporali sottese nell'opera sia legata alle intensità caratterizzanti il senso. Qui ci siamo occupati della spazializzazione delle direzioni temporali attraverso la macchina rappresentativa e del loro ruolo nella determinazione della presenza dell'opera o meglio nel processo di presentificazione dell'opera. Il senso, ancora una volta, sfugge. Ancora una volta, è andato a nascondersi nelle pieghe della superficie.