

QUADERNI DI «AGON»

Giuseppe De Vita

NULLARTE

**PSICOANALISI, SIMBOLICITÀ ED EVENTO
NELL'UNIVERSO DELLE ARTI**

ARTLESSNESS

**PSYCHOANALYSIS, SYMBOLISM AND
EVENT IN THE UNIVERSE OF THE ARTS**

QUADERNO N. 23

INDICE
INDEX

Giuseppe De Vita
NULLARTE PSICOANALISI, SIMBOLICITÀ ED EVENTO NELL'UNIVERSO DELLE ARTI ARTLESSNESS PSYCHOANALYSIS, SYMBOLISM AND EVENT IN THE UNIVERSE OF THE ARTS (p. 3)
<i>§ 1. Premesse freudiane (p. 4)</i>
<i>§ 2. Dall'istinto alla pulsione (p. 5)</i>
<i>§ 3. Il «mito» della pulsione (p. 12)</i>
<i>§ 4. Simbolicità (p. 20)</i>
<i>§ 5. Angoscia e simbolicità (p. 24)</i>
<i>§ 6. L'inconscio: la negazione della negazione (p. 34)</i>
<i>§ 7. Arte interpretativa o codice? (p. 41)</i>
<i>§ 8. Scambi simbolici: Freud è Leonardo? (p. 46)</i>
<i>§ 9. Il decentramento simbolico all'origine della psicoanalisi (p. 49)</i>
<i>§ 10. Tracce cancellate (p. 53)</i>
<i>§ 11. Simbolo e vuoto (p. 57)</i>
<i>§ 12. La sterminata simbolicità (p. 62)</i>
<i>§ 13. Velame e simbolo (p. 71)</i>
<i>§ 14. Simboli neutralizzati (p. 76)</i>
<i>§ 15. Cinema, la nuova Musa (p. 91)</i>
<i>§ 16. Arte, altro modo del vero (p. 119)</i>
<i>§ 17. Domande e responsabilità (p. 133)</i>
<i>§ 18. L'ascolto oltre la poesia (p. 143)</i>
<i>§ 19. Mondo 2.0 (p. 158)</i>
<i>§ 20. La storia (e geografia) dell'Essere (p. 167)</i>
<i>§ 21. L'artista come medium (p. 179)</i>
<i>§ 22. Speranza (p. 194)</i>
<i>§ 23. Il pensiero e il vagito (p. 202)</i>
Bibliografia (p. 208)
Sommario (p. 215)
Indice delle figure (p. 218)
AGON (p. 219)

Giuseppe De Vita

NULLARTE

PSICOANALISI, SIMBOLICITÀ ED EVENTO

NELL'UNIVERSO DELLE ARTI

ARTLESSNESS

PSYCHOANALYSIS, SYMBOLISM AND EVENT

IN THE UNIVERSE OF THE ARTS

SINTESI. L'«istinto» dell'animale nell'uomo diventa «pulsione», una forza plastica che rende l'uomo eccentrico, angosciato e creativo. Il Sapiens è l'essere senza natura, il “nulla-piteco”, che compensa il vuoto inesprimibile con le manifestazioni simboliche. Il rapporto tra i significati dei prodotti artistici e del loro retroterra simbolico in questo saggio è letto con le grammatiche di Freud, Heidegger, Lacan e Derrida. Non si tratta di esplorare le correnti della Storia dell'Arte, orientati dalla stella della simbolicità, quanto di mettere in luce la corrente da cui proviene l'arte. L'artista nell'orizzonte della simbolicità è infatti tramite e luogo, poiché non è lui a pensare i suoi pensieri, ma sono i pensieri a sopraggiungergli, portandolo altrove. Il significato stesso dell'opera non si satura, poiché porta con sé il sigillo del nulla del suo artefice. La simbolicità si ritrae rispetto alla volontà di rappresentazione. La sua caratteristica è infatti quella di non essere ciò che si pensa, come il significato espresso, ma ciò in cui si pensa. PAROLE-CHIAVE: Arte. Angoscia. Evento. Freud. Heidegger. Nulla. Patografia. Psicoanalisi. Pulsione. Simbolicità.

ABSTRACT. The animal's “instinct” in man becomes “drive”, a plastic force that makes man eccentric, anguished and creative. Sapiens is the being without nature, the “nothing-pithecus”, who compensates for the inexpressible void with symbolic manifestations. The relationship between the meanings of artistic products and their symbolic background in this essay is read via the grammars of Freud, Heidegger, Lacan and Derrida. It is not a question of exploring the currents

of Art History , guided by the star of symbolicity , but rather of highlighting the current from which art comes. The artist in the horizon of symbolicity is in fact a medium and a place, since it is not him the one who thinks his thoughts, but it is the thoughts that come to him, taking him elsewhere. The very meaning of the work is not saturated, since it carries with it the seal of its creator's nothingness. Symbolicity retreats from the desire for representation. Its characteristic is in fact that of not being what is thought, like the expressed meaning, but (the frame) in which one thinks.

KEYWORDS: Art. Anxiety. Event. Freud. Heidegger. Nothingness. Pathography. Psychoanalysis. Drive. Symbolicity

§ 1. Premesse freudiane

La psicoanalisi sottrae l'arte alla metafisica e la iscrive nella concretezza della storia. Non coglie l'origine dell'arte nel travaglio di un'anima artistica, ispirata dalle essenze angeliche o soffiata dallo zolfo del demonio (artista maledetto), né nella forma trascendente del Bello, scrutato dall'occhio mentale di tipo platonico. Freud ribalta il quadro, dal platonico al plutonico, dal celeste al sotterraneo, dall'intemporale al calendario. Ciò che è osservato, dedotto ed elaborato dall'artista si tramuta per la psicoanalisi in un arazzo tessuto coi fili dei fatti concreti culturali, personali e addirittura organici.

L'ispirazione per la psicologia del profondo non discende dall'alto nell'anima, a guisa delle lingue di fuoco della Pentecoste, ma prende le mosse da un'unità di corpo e psiche, nell'ordito del divenire. Al posto della *Ragion Pura kantiana* e delle categorie trascendentali, Freud pone la carne e il sangue, le

nevrosi e le angosce, insomma la psiche con la sua bio-grafia specifica¹. L'inclinazione artistica ha nel suo sottosuolo le radici biologiche e i rami fatti con le sublimazioni culturali. Dal letame nasce il fiore, dal letamaio umano nasce la poesia. Le Muse sono derubricate da mitologia a storiografia.

Qui il discorso subito si complica, poiché si tratta di capire chi è il soggetto che fa *grafia* di questa *storia* e chi crea arte. È il problema della soggettività.

§ 2. Dall'istinto alla pulsione

Alle spalle della dottrina di Freud agisce il paradigma potente di Charles Darwin. Il Padre dell'evoluzionismo che, in un paio di anni, si rese artefice di una nuova rivoluzione copernicana con *L'origine dell'uomo* – testo del 1871² – e *L'espressione delle emozioni nell'uomo e negli animali*, pubblicato nel 1872.

I prodromi dell'evoluzionismo, a onor del vero, erano già contenuti nell'*Origine delle specie*, del 1859, con le seguenti parole nella penultima pagina dinamitarda: «Nel remoto futuro vedo campi aperti a ricerche di gran lunga più

¹ KAPLAN Abraham, *Freud e la filosofia moderna*, in NELSON Benjamin (1962), *Freud e il XX secolo*, Mondadori, Milano, p. 256.

² «L'origine dell'uomo vide la luce nel febbraio del 1871, non appena mi convinsi, nel 1837 o '38 che le specie erano mutabili, non potei fare a meno di credere che l'uomo dovesse essere regolato dalla stessa legge», in DARWIN Charles (1962), *Autobiografia*, Einaudi, Torino, p. 112.

importanti. La *psicologia* poggerà su nuove fondazioni»³. Le idee di Darwin ridisegnarono la remota antichità, come uno *tsunami* che sconvolse la costa del sapere. Assegnò un Adamo comune all'uomo e alla scimmia. L'inizio dell'uomo di Darwin non stava in un 'sia fatto l'uomo', pronunciato da un solenne Spirito Creatore, come le religioni avevano fino a quel momento affermato, ma in un arboricolo esploratore, con un'essenza ferina, che ne condizionava la psiche.

L'idea si diffuse rapidamente, formando legioni di intellettuali favorevoli e contrari in varie nazioni. L'Italia non fece eccezione. Francesco Barago, conferenziere all'università di Cagliari, già nel 1869, aveva colto il messaggio dell'*Origine delle specie*, titolando il suo intervento con piglio blasfemo: *L'uomo, fatto a immagine di Dio, fu fatto anche ad immagine delle scimmie*⁴.

L'aumento del cranio e delle dimensioni del cervello, lo sviluppo delle qualità mentali quali le sensazioni, le emozioni, gli affetti, la memoria, l'attenzione, l'immaginazione, il linguaggio e la ragione (aspetti non estranei agli altri organismi, specie ai mammiferi), nell'uomo hanno lavorato in sinergia,

³ DARWIN Charles (1994), *L'origine delle specie*, Newton, Roma, p. 511.

⁴ In MONTALENTI Giuseppe (1972), *Introduzione a DARWIN Charles, L'origine dell'uomo*, Newton, Roma, p. 10.

portando a un potenziamento dei vari elementi. Un progresso non numerico, ma geometrico che ha condotto all'esplosione della simbolicità⁵.

Istinto, cioè la risposta tipica di una specie a una situazione ambientale, è parola euristica per decifrare il linguaggio di Darwin e dei suoi nipoti etologici applicato a tutti gli animali, uomo compreso. Il retroterra di uomini e scimmie è comune, ma quel terreno ha cominciato a sfaldarsi quindici milioni di anni addietro, separando la linea evolutiva di uomini e oranghi; otto milioni di anni fa quella tra uomini e gorilla; sei milioni di anni fa uomini e scimpanzé. Jared Diamond definisce perciò l'uomo, nel 1991, *Il terzo scimpanzé*, rimarcando con questo titolo eponimo del suo saggio l'unicità di genere tra lo scimpanzé, il bonomo, e appunto l'uomo⁶. L'istinto è dunque in questo orizzonte il punto di congiunzione tra l'uomo e l'animale, e attraverso quella nozione gli studiosi hanno potuto decifrare condotte comuni alle due specie. Per Darwin l'istinto si rende visibile in quell'«azione che a noi richiederebbe una certa esperienza,

⁵ ODIFREDDI Piergiorgio (2012), *Sorella scimmia, fratello verme. Storie straordinarie di animali, scrittori e scienziati*, Rizzoli, Milano, p. 158: «Con le sue osservazioni Darwin smantellò dunque il mito della nostra supposta singolarità, e intuì che “è alquanto probabile che i nostri primi progenitori abitassero sul continente africano”, arrivando a immaginarseli “coperti di pelo con le orecchie a punta e la coda, i piedi prensili e i denti canini”. Oggi sappiamo che, effettivamente, circa dieci milioni di anni fa c'era in Africa una sola specie comune, che poi si divise e diede origine ai protogorilla a Occidente, ai protoscimpanzé nel Centrafrica e ai protoumani a Oriente. Ovvero, siamo tutti scimmie africane».

⁶ Ivi, p. 159.

mentre viene compiuta senza esperienza da un animale, soprattutto molto giovane e privo di esperienza, oppure viene compiuta nella stessa maniera da molti individui, senza sapere quale ne è lo scopo»⁷.

2.1. L'ambiente e l'eccedenza

Potente strumento per l'etologia, per la psicoanalisi *istinto* è invece risultato un concetto a efficacia limitata, o addirittura fuorviante. L'istinto infatti è tendenzialmente autoidentitario; ignora la flessibilità; è fuori dal tempo, tant'è che all'animale non è concesso passato e futuro, il tempo è esterno all'essere della specie, il cui destino è replicare sé stessa, fino a quando l'*habitat* le consente la lotta per la sopravvivenza, secondo i criteri di Darwin.

Il mondo per l'animale si contrae in nicchia ecologica dove il suo essere è irretito; l'*habitat* avvolge l'animale e lo trattiene a sé. Non ha parola e memoria simbolica. Fa quello che deve fare nel territorio dato. Il ghepardo non caccia la preda, quando il suo stomaco è sazio. La preda è preda finché c'è fame, quando si spegne l'istinto la preda è riassorbita dall'indifferenza dell'*habitat*. Bisogni e soddisfazioni sono annodati in una dinamica ciclica e identica.

⁷ DARWIN, *L'origine delle specie*, cit., p. 344.

L'uomo al contrario si rapporta all'ambiente per trascenderlo. Errori di trascrizione del DNA, circostanze climatiche ed ecologiche propizie hanno allargato le maglie della natura, la scimmia uomo non può che eccedere le necessità, avvertirne il buco per colmarlo oltrepassandosi.

Essere e dover essere, predicati insensati per l'animale, sono essenziali per descrivere l'uomo. 'Istinto' pertanto è una nozione che impallidisce, fino a dissolversi in un fuoco fatuo, quando se ne passino in rassegna le possibilità simboliche e plastiche. «L'uomo», scrive Sartre nella cornice della filosofia dell'esistenza, «non è altro che ciò che si fa»⁸.

Nietzsche definisce l'uomo, sulla scia di Leopardi, «animale non stabilizzato»⁹. Heidegger farà di ciò il *fulcrum* delle sue meditazioni: «Il corpo dell'uomo è qualcosa di essenzialmente altro da un organismo animale»¹⁰. L'uomo diventa uomo grazie alla sua eccentricità.

L'istruzione cromosomica fondamentale dell'uomo è antinomica: prevale l'assenza, il misconoscimento dell'ambiente naturale, con cui egli spezza le

⁸ SARTRE Jean-Paul (1970), *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia, p. 35.

⁹ NIETZSCHE Friedrich (1968), *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere*, Adelphi, Milano, vol. VI, p. 79.

¹⁰ HEIDEGGER Martin (1995), *Lettera sull'«umanismo»*, Adelphi, Milano, p. 47.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

catene e i lucchetti. Il mondo agli occhi umani assume una peculiare trasparenza, poiché tutto ciò-che-è non è la totalità. Gli si apre un margine in cui s'inserisce la fantasia, che si estende in un raggio infinito e veleggia tra ciò che è possibile e ciò che è nulla. È questa la scaturigine dello sgomento, della meraviglia e dell'ansia creativa, a cui l'uomo risponde fabbricando gli ambienti virtuali della società e della storia. La palafitta al posto della grotta, la villa al posto della palafitta, Palladio o Frank Lloyd Wright. L'amigdala sopravviene ai denti e alle unghie; il fuoco che scalda, cuoce il crudo, raduna attorno a sé e illumina il buio di un antro, dove sulla roccia l'uomo disegna una folla di animali, uomini e segni astratti come quelli di Lascaux, in Francia

Le pitture parietali d'Oltralpe, patrimonio dell'Umanità, sono la *Cappella Sistina* del paleolitico, monumento mozzafiato eseguito in tempi diversi. Frutto di accumuli, poiché la soddisfazione del bisogno creativo umano cresce su sé stessa diventando ipertrofica; l'eccedenza è una mancanza.



Figura 1 Particolare delle grotte di Lascaux, Francia

La vocazione artistica è nuova eccedenza sempre da eccedere. Per questo l'uomo è quell'essere che sa di sé, ma ha anche sentore fenomenologico del nulla che lo circonda. Sa di sapere e di non sapere: tragedia e incanto del vivere da quando l'uomo è uomo e ha smesso di obbedire agli istinti (*contradictio in adiecto*: 'obbedire' e 'istinti').

L'erezione di mondi è inscritta nella pendolarità dell'uomo, dove l'oscillazione apre la differenza tra sé e l'altro da sé e il bisogno non è solo soddisfazione istintiva, belluina, ma è soddisfazione inarrivabile, infiltrata da un nulla che la separa dal possesso definitivo.

§ 3. Il «mito» della pulsione

Un costrutto teorico è inservibile se chi lo usa non vi trova il fenomeno di cui dovrebbe dar conto. Freud non tardò ad accorgersi che la dizione *istinto* intralciava la sua ricerca. Così abbandonò il ‘vecchio arnese’ di “Istinkt”, ossia di schema ereditario con la sua fissità, a favore di quello plastico di “Trieb”¹¹. Salto epistemico grazie a un termine che l’italiano traduce in *pulsione*¹². La radice latina di pulsione è *premere*, definizione questa strategica, poiché indica ciò-che-preme «da fonti di stimolazioni interne al corpo»¹³. La pulsione è per Freud ciò che «agisce da forza costante e la persona non può sottrarsi con la fuga, come può fare di fronte a uno stimolo esterno»¹⁴. E la immagina come «un certo ammontare di energia»¹⁵, senza intendere con ciò un contenuto preciso, elettrico, del corpo. Il concetto freudiano è tanto euristico, quanto anguillare e sfuggente. Un simbolo

¹¹ Le traduzioni inglesi di questi termini difettano di sensibilità filologica e ciò ha portato confusione nelle scuole post-freudiane.

¹² FREUD Sigmund, *Seconda serie di lezioni*, in *Introduzione alla psicoanalisi* (1979), in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. XI, p. 205.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

dunque che sta «al limite tra lo psichico e il somatico»¹⁶; un limite tale da autorizzare Freud stesso a definire la sua teoria delle pulsioni (addirittura!) «la nostra mitologia»¹⁷.

In effetti, se diamo spessore etimologico alla parola mitologia, traducendola in razionalità – logos – applicata alla parola – mythos –, l'energia di cui parla Freud possiamo intenderla in senso ampio come un *quid*, inafferrabile, che libera l'uomo dalla sua condizione ferina. Una terra di confine, contesa tra l'essere umano e il suo negarsi, che apre alla simbolicità.

3.1. L'hybris

La potenza creativa dell'uomo trova la sua scaturigine tra la presenza del corpo e la mobilità della mente, che alla presenza si sottrae, allocando l'uomo in un altrove. L'*hybris* è l'inevitabile per l'uomo. La sfida della cupola di Brunelleschi, la più grande volta in muratura del mondo, che da sei secoli si arrampica sul cielo di Firenze, ne è il segno. L'*hybris* è l'arte che vince la gravità (non solo in senso metaforico); il moderno che gareggia sull'antico; l'erede metallico è la *Torre Eiffel*, laica, imponente, massiccia sui suoi quattro piloni e

¹⁶ FREUD Sigmund (1976) *Metapsicologia*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. VIII, p. 17.

¹⁷ FREUD, *Seconda serie di lezioni*, cit., p. 498.

nonostante ciò slanciata verso le nuvole nel suo esile apice, nella verticalità dell'*hybris* industriale. Primo caso di arte architettonica in cui le leggi della natura, reinterpretate dall'uomo – l'ingegnere Gustave-Auguste Eiffel – hanno determinato la forma stessa da realizzare¹⁸.

L'originario nell'uomo è la reazione al nulla. 'Monumento' deriva da 'monere', opera innalzata per *ammonire* non sulla potenza, ma sulla mancanza che richiama l'incontentabile risposta nell'eccedenza. La pulsione si apre nell'*hybris* sconfinata delle gratificazioni; l'appetito per la gloria; l'ascesa alle stelle, la paura dell'oblio, il terrore della polvere cineraria.

Il tratto strutturale della creatività è la sua oscillazione tra l'assenza della presenza e la presenza dell'assenza. *Poiesis* non significa liricità, secondo la traduzione maccheronica. Equivale invece a un gesto radicale, al «passa(re) dal non essere all'essere», come Platone puntualizza nel *Simposio* (205B)¹⁹.

Il «passa(re) dal non essere all'essere» della *poeticità* evacua la fissità dell'*animalitas* e fa essere l'*humanitas* nel suo dinamismo. Urano, il cielo avvolgente, opprime nella notte Gea, fino a quando Gea, dimora dell'uomo, non lo ferisce con la castrazione. L'*hybris*, la sfida al cielo, non è solo il momento

¹⁸ DI TEODORO Cricco (2012), *Itinerario nell'arte*, Zanichelli, Bologna, vol. 3, pp. 891.

¹⁹ PLATONE (2000), *Simposio*, in *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano, p. 513.

negativo della ferita e del grumo di sangue, è anche l'interstizio necessario da cui filtra la luce, che depotenzia il buio.

Il nostro apparire fenomenologico dunque è legato alla potenza del negativo. È proprio il senso della presenza sullo sfondo dell'assenza che fa esperire il mondo, trasladandolo dalla sua opaca fattualità al ventaglio di stati d'animo: dal gaudio all'ingratitude, dalla euforia alla mestizia, dall'indifferenza al sublime, dall'amore, all'odio. La capacità di «fare dal nulla» e la gamma emozionale stanno insieme in una ferita che compone il mondo specifico dell'uomo.

Il 'no' non è la mera presa di distanza del linguaggio; non è sbucato dalla testa dell'uomo, come Minerva armata dalla testa di Zeus. È una condizione ontologica della scimmia uomo.

Il Nulla-piteco.

3.2. La distanza dell'arte e il bimbo

Nell'animale gli istinti sessuali o aggressivi lo fanno collassare in una meta rigida e preformata; nell'uomo invece, la pulsione «è una quantità di forze a disposizione per il lavoro d'incivilimento»²⁰. A questa energia, tracimante e

²⁰ FREUD Sigmund (1972), *La morale sessuale «civile» e il nervosismo moderno*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. V, p. 416.

nobilitante, Freud ha dato il nome di *sublimazione*, definendola come «proprietà di scambiare la meta originaria sessuale con un'altra, non più sessuale ma psichicamente affine»²¹.

Per la psicoanalisi il bambino che gioca allena la poetività dell'uomo che sarà. La negazione è bifida, poiché l'artista come un bimbo perenne dice 'no' all'opacità del reale e apre la superficie delle forme, ma è insieme anche un adulto che si rinnega nelle sue forme codificate, sublimando.

La poetività secondo Freud derealizza, ma per realizzare: «l'attività poetica quanto la fantasticheria costituiscono una continuazione e un sostituto del primitivo gioco infantile»²². Ciò che più non è, nell'adulto è surrogato. Il passato è una sorta di matrice che ritorna nella trasfigurazione; l'immagine si fa più immagine.

3.3. *Re Mida*

Con la *sublimazione* Freud ha esteso a dismisura il raggio d'azione della sua dottrina. La psicoanalisi è nata sì come terapia, *ergo* con una valenza empirica, ma dichiara Freud nei panni di un facile profeta: «probabilmente il futuro stabilirà

²¹ *Ibidem*.

²² FREUD Sigmund (1972), *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. V, p. 382.

che l'importanza della psicoanalisi come scienza dell'inconscio, oltrepassa di gran lunga la sua importanza terapeutica»²³. Il futuro si è affrettato a confermare la profezia. Con Freud si sono stabilite inedite associazioni. I suoi concetti hanno istigato analogie e migrazioni, portando all'aperto ciò che prima non poteva essere esperito.

Freud ha offerto un mezzo potente per scandagliare la simbolicità umana, cogliendola non nel lato luminoso, mattutino, della cultura con le sue forme apollinee, ma nel mare nero, untuoso di petrolio della coscienza e dei suoi conflitti. La psicoanalisi ha scommesso sulla vitalità del negativo. Il suo *focus* si è allocato pertanto nel crinale tra l'Io, con le sue pretese di controllo, e ciò che a esso sfugge. Ha puntato a quella linea sottrattiva tra l'ordine cogente dei significati, su cui l'Io si arrocca, e la flessibilità della creatività. Ha osato tra la disponibilità della rappresentazione e ciò che essa precede e rende possibile, il titanico fondo simbolico con le radici nel nulla.

L'energia sublimata fa dell'uomo un *re Mida*, la cui virtù trasmuta in oro la materia rozza, ma anche l'oro in materia sozza, come ben sapeva Pico della

²³ FREUD Sigmund (1979), *Psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, vol. X, p. 225.

Mirandola, che esalta la drammatica libertà dell'uomo di innalzarsi e di degenerarsi: «Fingit, fabricat et trasformat se ipsum»²⁴.

Né celeste, né terrestre, l'uomo è nulla, dunque è artista *naturaliter*, genio del bene e del male in un mondo che non è creato una volta per sempre, ma è da farsi.

3.4. L'immaginario, magie sul negativo

La fenomenologia di Sartre sintetizza la potestà del negativo: «porre un'immagine significa costruire un oggetto in margine della totalità del reale, significa cioè tenere il reale a distanza, liberarsene, in una parola negarlo. Oppure se si preferisce, negare che un oggetto appartenga al reale significa negare il reale in quanto si pone l'oggetto. Le due negazioni sono complementari e questa è condizione di quella»²⁵. Con questo moto di sistole e diastole l'uomo si distanzia e il Nulla-piteco ricrea nella sfera simbolica, forgia le forme, manipola le essenze, in una dimensione che spazia dal registro magico, in cui l'immagine è considerata identica a ciò che mostra, intrisa di ieraticità, come le icone della chiesa orientale,

²⁴ PICO DELLA MIRANDOLA (1987), *Discorso sulla dignità dell'uomo*, La Scuola, Brescia, pp. 8-9.

²⁵ SARTRE Jean-Paul (2007), *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino, p. 274.

con cui i canoni acheropiti colmano il vuoto tra il fedele e l'Assoluto, sino a quel regime in cui l'immagine è una forma consapevole del vuoto, cosciente del ruolo surrogatorio, ma con effetti più cogenti di un atto magico. I pensieri di immagini dialogano con le immagini dei pensieri, ne discende l'immanentizzazione dell'immaginario che lavora su una perdita e su un repertorio.

Se l'uomo ha il potere di creare la civiltà e i mondi dell'arte, lo deve a questo privilegio tremendo del nulla, che affranca e fa trascinare dal concavo della fissità al convesso della simbolicità, nel margine mai colmo.

Nell'endemico limbo popolato dall'uomo, all'arte via via sono state attribuite funzioni e pesi differenti. È stata vissuta come espressione politica e mistica, testimone del *Bonum* e del *Pulchrum* (Rinascimento), rivelatrice del senso arcano del mondo, cibo dello spirito, mero diletto e ornamento, delirio di fantasia, testimone dei fatti, pungolo persuasivo, sorgente di responsabilità individuale e sociale, nemica del *Verum* (Platone), evasione dalla vita, riparo dal tumulto delle passioni o dell'operosità dell'uomo, godimento privato e individuale, fasto di corte, intimità della casa, oggetto museale, astrazione autoreferenziale, creazione di realtà nuove, indifferente e militante, «voce di genti o profeti dell'umanità»²⁶.

²⁶ PAREYSON Luigi (1988), *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano, p. 310.

§ 4. Simbolicità

Se c'è un tratto generale nella costellazione simbolica in cui il Nulla-piteco si produce e si riproduce, quello è l'incontenibilità. Il niente dell'uomo è un niente di confini.

Qual è il compito del simbolo? Non consiste nel significare, come appare di primo acchito. Né il suo compito si esaurisce nel rinviare al noto, su cui l'ordine del discorso s'innesta, esercitando il suo dominio. Essenzialmente la simbolicità si profila come eccentricità radicata e ciò è agli antipodi della presunta univocità della rappresentazione iconica o verbale.

La polivocità del simbolo è il suo soffio vitale e al suo alito l'uomo è consegnato. Solo il simbolo è capace di abbracciare le figure estreme dell'uomo, quali il trauma della nascita, la sessualità o il suo controcanto, la morte. Con la forza simbolica l'uomo, soprattutto l'uomo proclive all'espressione artistica, porta all'aperto le figure estreme con le immagini e le parole palpitando di terrore e di incanto.

La valenza del simbolo non è la fissità del contenuto, dunque, ma la mobilità, che con la spinta inesausta delle energie sublimite conduce fuori dall'ordine semantico della ragione. Sul bordo chiaroscurale in cui il soggetto è meno soggetto, quando in lui s'invola l'ispirazione artistica. L'arte è attrazione

erotizzante; passione traboccante e aerea. *Eros* ha le ali e da aquila artiglia l'anima e la porta al suo nido. *Eros pteros*. Per Platone, quando sopraggiunge *Eros*, la poieticità mitica, artistica o la profezia accadono come eventi alle spalle del soggetto.

L'io è disarcionato. Il *Fedro* platonico indica l'alterità dei fenomeni poietici come le potenze che conducono l'uomo all'autonegazione, *ergo* oltre sé stesso. I poli si ribaltano. Non è l'uomo, secondo Socrate (platonizzato), a scegliere in tali casi, ma è lui a essere scelto. L'artista è invasato dall'alterità simbolica che lo riempie e lo indirizza. Così il *Sileno ateniese* esprime il concetto: «i beni più grandi ci vengono mediante una mania [...] data per concessione divina» (*Fedro*, 244A)²⁷. Il soggetto si fa oggetto – vaso della mania – e l'oggetto si soggettivizza.

4.1. Il simbolo e i suoi scambi

È nella natura del simbolo, di fatto, sussistere di là dall'ordine dei significanti. Anzi l'azione del simbolo permane in questa zona liminare, fino a quando la concettualizzazione non l'assorbe in sé, cristallizzandola nella rappresentazione. Il discorso o la figura contraggono l'onnilateralità del simbolo nell'unità comunicativa che è.

²⁷ PLATONE (2000), *Fedro*, in *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano, p. 553.

Si assiste a un conflitto tra la *fluttuazione* del simbolo e la *significazione*, come tra la vita e la morte, la dinamica e la fissità, il darsi e il ritrarsi. Quanto più la rappresentazione, specie quella artistica, mira a ricomprendere il simbolo, aderendovi, tanto più fatica a starvi dentro nella maniera corretta.

Parole o immagini stabiliscono delle omogeneità dentro l'eterogeneità ubiquitaria del simbolo. Quest'operazione tuttavia non è unilaterale, ma si configura un flusso tra ordine concettuale e simbolico, tra ciò che è e ciò che è altro da sé. Questo è lo scambio tra *due modalità* differenti del pensare²⁸, tra le quali la prima modalità, la simbolica, è decisiva per le sorti dell'altra. Ciò è simile al rapporto tra la circolazione e il muscolo cardiaco, laddove non solo l'una non può funzionare senza l'altro, ma l'una ha anche la sua ragion d'essere nell'altro.

Tra queste due modalità del pensare non possono sussistere meccanici moti oppositivi di vicendevole esclusione. Se così non fosse, la reciproca tensione diventerebbe tombale e l'afonia celebrerebbe il suo trionfo, inghiottendo figure e parole. Si delineano invece curve concentriche che, nel flusso, portano dalla fonte (simbolo) sgorgante dal nulla, alla foce del concetto e da quest'ultimo risalgono. Anabasi e catabasi. Il tutto accade in una tensione ineludibile, che ne alimenta la corrente.

²⁸ GALIMBERTI Umberto (2004), *Il gioco delle opinioni*, Feltrinelli, Milano, pp. 44-49.

Quando il pensiero non raccoglie il suo oggetto in una rappresentazione coagulante, sotto l'egida della parola o della figura, il simbolo può tornare in auge irradiando la sua efficacia. Quando è inadeguato il meccanismo rappresentativo, verbale o iconico, l'opposto riemerge: la rel-azione pertanto si configura come *nastro di Möbius*.

4.2. Modus cogitandi

La cifra della simbolicità consiste nell'essere un *modus cogitandi* alternativo. Di tale *modus* si fa portatore il sogno, ma anche il sintomo, secondo Freud.

Il corpo parla, ma parla con l'idioma simbolico e la sintomatologia è ciò che interrompe la parola unilaterale dell'Io, aprendo il varco di nuovi significati.

La catena di significanti e l'Io che li governa si sostanziano in concetti, i quali, rimontando alla loro anima latina – *cum capere* –, esprimono il loro senso possessivo, avviluppante, onnipotente.

La modalità di pensare concettuale si arroga di *prendere* (capere) *insieme* (cum) e nell'atto di farlo lascia ineluttabilmente qualcosa fuori di sé. Illumina e proietta l'ombra.

L'ordine concettuale rivisto dalla psicoanalisi perde il suo universalismo, sta in una tensione tra latenza e illatenza. Ciò che può includere per ciò stesso genera

un lembo, un margine, e quest'ultimo si fa sintomo, onirico, o la loro controparte sublimata: l'arte!

§ 5. Angoscia e simbolicità

Se il simbolo corrisponde all'*identikit* che ne abbiamo tracciato, la sua costante è la relazione con l'altro da sé. Il campo è un'arena in cui la presenza e l'assenza duellano.

Per la psicoanalisi la simbolicità è quel fondo senza fondo che veicola. La *seduzione* simbolica conduce la psiche alla *sedizione*, poiché la sobilla oltre l'ordine della ragione, il cui cardine è l'insieme dei protocolli e dettami sociali.

L'Io è costretto dall'esistente ad adattarsi, poiché la comunità fissa i criteri di rendimento, i premi e le punizioni che ne misurano i compiti e le funzioni.

L'Io efficiente è di fatto quello che reagisce in modo più adeguato alle pretese del sistema. Ma proprio perché tale rendimento, remunerato, si compie solo nel valore deciso da ciò che non è Io, si produce il nemico dentro la rocca difensiva dell'Io.

Nell'anima tesi e antitesi tenzonano in una dialettica negativa. Io e l'Altro, Il familiare e il forestiero stanno spalla a spalla, non ci sono conciliazioni e trattati di pace.

La psyché dell'uomo, e con un sovrappiù di sensibilità, quella dell'artista, vive contemporaneamente da cittadina e da apolide, da accasata e da profuga. *Perturbante* è la condizione necessaria (nec cessare). Ed è pure la parola attorno a cui orbitano le riflessioni di Freud²⁹ e di Heidegger³⁰, distanti nei loro campi di competenza, eppure uniti dalla forza gravitazionale del *perturbante*.

5.1. Il perturbante

Il perturbante è il titolo di un saggio snello, scritto da Freud nel 1919³¹, con il quale egli fece un'incursione sul terreno dell'estetica³². Cedo la parola al Viennese. «Il perturbante è quella sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare [...]. La parola tedesca *unheimlich* – perturbante – è evidentemente l'antitesi di *heimlich* – confortevole, tranquillo, da

²⁹ Il concetto di perturbante «circolava già da tempo e Freud aveva trovato in un dizionario una definizione di Schelling per cui è perturbante qualcosa che avrebbe dovuto rimanere nascosto e invece è riaffiorato. Nel 1906 Ernst Jentsch aveva scritto una *Psicologia del perturbante* definendolo come qualcosa di *inconsueto*, che “provoca incertezza intellettuale” e di fronte a cui “non ci si raccapezza”» (ECO Umberto (2007), *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano, p. 311).

³⁰ Nelle traduzioni italiane del tedesco *unheimlich* il significato attribuito è «perturbante», mentre la traduzione di Pietro Chiodi di *Essere e tempo* preferisce «spaesamento».

³¹ Freud se ne occupa solo nel 1919, nel momento in cui sta rielaborando la sua teoria, da cui scaturì *Al di là del principio di piacere*. Heidegger ritornò diverse volte sul concetto di «spaesamento» tra gli anni Venti e Quaranta.

³² Cfr. *Lettera a Ferenczi* del 12/5/19.

Heim casa, *heimisch* patrio, nativo – e quindi abituale, familiare [...]. Non tutto ciò che è nuovo e inconsueto è spaventoso [...] bisogna aggiungere qualcosa al nuovo e all'inconsueto perché diventi perturbante»³³.

Possiamo intendere il simbolo come ciò a cui compete l'ufficio di intercettare questo estraneo, il proibito, i desideri censurati. È questo il senso enigmatico di ciò che precede e condiziona l'Io, un vertice che si immagina come un tutto e per questo l'Io è persuaso di avere le chiavi di casa.

L'Io s'illude di essere padrone con uno sguardo a cui nulla sfugge, mentre si riflette in un mondo di specchi deformanti. Abita l'illusione ottica. Il Padre della psicoanalisi è implacabile: «anche una porzione dell'Io, *una porzione Dio solo sa quanto importante dell'Io* [...] è inconscia»³⁴.

Freud rincara la dose: «L'estraneo, inquietante, soggiorna con noi. Uno straniero che non possiamo mettere alla porta, ma che non possiamo neppure fare diventare uno di casa, poiché nella casa (cioè, presso di noi) c'era già e da sempre»³⁵.

³³ FREUD Sigmund (1977), *Il perturbante*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, vol. IX, Torino, p. 312.

³⁴ FREUD Sigmund (1977), *L'Io e l'Es*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, vol. IX, Torino, p. 481 (il corsivo è mio).

³⁵ BERTO Graziella (1998), *Freud, Heidegger e lo spaesamento*, Bompiani, Milano, p. XIII.

Il dramma dell'uomo è anche il suo *alimento* artistico: l'estraneo è in simbiosi con l'Io, le cui radici non stanno nel terreno stesso dell'Io, ma in una zona 'limitrofa', parola questa che nell'antichità indicava le *vettovaglie* alle guarnigioni di confine: il *limes* latino (limitare) e il *tréphein* greco (nutrire). Il finitimo è un inquietante oscillazione di guerra e pasto, emorragia e rinvigorimento, forza di morte e di vita.

Freud mostra che il rapporto con lo "sconosciuto" è la maschera delle tensioni di fondo. È il prezzo da pagare per la vita. È quel tratto ineffabile e ricorsivo in cui è scritto il romanzo dell'uomo o l'uomo del romanzo, che l'abile scrittore sublima in inchiostro: fa *dal nulla*, rendendo piacevole persino l'acuto dolore, che svuota da ogni senso. Tanto che Dostoevskij, maestro delle meditazioni sul crinale tra finito e infinito, s'interroga in *Memorie dal sottosuolo* sull'inversione dei poli: «Non sarebbe possibile che all'uomo non piaccia solo lo star bene? Che gli piaccia anzi la sofferenza?»³⁶.

5.2. L'angoscia e l'urlo del singolo e della specie

La sofferenza è ai primordi della vita, accompagna l'uomo al primo respiro, fuori dal ventre. Il suo mantice è una lezione. Dopo il "pieno", fluido, amniotico,

³⁶ DOSTOEVSKIJ Fëdor Michailovic (2005), *Memorie dal sottosuolo*, Einaudi, Torino, p. 35.

il neonato è sbalzato nel vuoto. Con il parto è gettato in un mondo alieno, di luci, suoni e odori che smarriscono. Una tartaruga senza carapace, un vagito esposto, consegnato all'incerto, che nell'accezione radicale di Heidegger, non è solo la sofferenza di ciò che sfugge, ma è il nulla in cui l'uomo dimora³⁷. Il Nulla come cromosoma del Nulla-piteco.

L'uomo si illude di agire con istanze padronali, e di realizzare la sua biografia, ma in realtà la grafia è scritta da una mano nel buio, altrove. A volte la mano umbratile coincide con l'Io romanziere, burattinaio dei suoi personaggi. A volte invece confligge e l'inchiostro diventa sintomo o sublimazione.

L'arte per Freud è l'altra faccia dell'onirico e delle nevrosi. L'Io e le sue ideazioni traballano nella vastità del simbolico. Sono derivate alla ricerca dell'origine, di cui resta la traccia fossile, come una remota, unitaria, irraggiungibile Pangea, sebbene quel *prius* non sia ricomponibile. La tettonica è inevitabile.

³⁷ Cfr. HEIDEGGER Martin (2011), *Che cos'è metafisica?* Adelphi, Milano. Qui il niente legato all'angoscia va inteso nel senso radicale in cui lo presenta Heidegger a p. 58: «il Niente è l'origine della negazione, e non viceversa [...]. L'idea della logica si dissolve nel vortice di un domandare più originario» e ancora a p. 59, l'uomo «da parte a parte è percorso da comportamenti nientificanti, testimonia la costante, anche se oscura, manifestazione del Niente che, originariamente, l'angoscia rivela».

Nel grido inaugurale del neonato gorgogliano in tutt'uno vita e angoscia. La lacerazione attraversa sia il singolo individuo, sia la specie del Nulla-piteco. Il *Sapiens è non sapiens*. Sa di sé e sa di non sapere.

Il suo essere nell'aggregazione comunitaria tenta di medicare l'angoscia, senza potersi raggrumare in un punto solido, in un presente di basalto.

È endemica l'apertura angosciante al possibile e alle incognite future. Ansia e potenzialità creativa nell'incanto.

Kierkegaard, che all'angoscia ha dato rango speculativo, la coglie nel cerchio del possibile e dell'avvenire: «il possibile è l'avvenire, per il tempo l'avvenire è il possibile. Così all'uno come all'altro, nella vita individuale, corrisponde l'angoscia»³⁸.

In questa tonalità emotiva di fondo dell'angoscia l'uomo progetta. La società progetta. Si cercano sicurezze, si edificano villaggi e città, s'innalzano altari e templi, per mendicare al cielo il soccorso e si creano i mondi dell'arte per stabilizzarsi nelle forme. Colpi d'ala verso l'etere, ma il terremoto è in agguato.

La simbolicità riporta all'inestinguibile angoscia primordiale, laddove i significati si sgretolano e la ragione non può erigere le sue barriere rassicuranti. L'abisso dietro le catene discorsive e le ansie di governo.

³⁸ KIERKEGAARD Sören (1965), *Il concetto dell'angoscia*, Sansoni, Firenze, p. 113.

***Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)***

Incombe un'oppressione greve, che punteggia la vita del singolo e dell'umanità; angoscia nell'ontogenesi e nella filogenesi dell'esistenza che attraversa il ponte della vita, la cui prospettiva si perde nell'indefinito, come nell'iconico *L'urlo* di Edvard Munch.



Figura 2. L'urlo di Edvard Munch, 1893

L'uomo di Munch è fluttuante; esile fiamma disperata, simbolo dell'io gettato nella vita. L'urlante non ha consistenza, è invertebrato, fatto della stessa materia filamentosa del cielo igneo e del mare vischioso. Dalla sua bocca si leva

al cielo un'invocazione tremenda. È l'ossimoro di un urlo muto e inascoltabile, come sottolineano alle sue spalle due figure, allusione all'umanità altera, che incede nell'indifferenza sul ponte del dolore. C'è sgomento e incuranza, rappresentata dallo steccato, il quale non è solo il parapetto del ponte, ma è innanzitutto il confine tra il mondo e l'uomo di fronte a sé stesso. È una scena del nulla, l'urlo nasce dalla virulenza di un'oppressione invisibile, eppure presente. Le labbra che tuonano all'assenza sono nere e l'enorme cranio dal colore acido evoca il teschio. Qui non c'è un richiamo svolazzante alla minaccia estrema, i pigmenti sono assolutamente impastati di crisantemi e di morte³⁹.

Proprio perché l'uomo è morte che sa di vita e vita che sa di morte reagisce al mistero e ne avverte il tremendo e la magia, l'orrore e la meraviglia di esserci.

5.3. Dissidi e l'Eden impossibile

La psicoanalisi, in quanto scienza del conflitto, si condensa attorno alle tensioni simboliche che vibrano tra luogo di *erogazione* e quello di *condensazione*, dove assumono l'identità dei significati. Il discorso della psicoanalisi scorre tra l'impulso e il desiderio, il corpo e lo spirito, l'organico e la parola, nell'alveo della simbolicità.

³⁹ Cfr. DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, cit., pp. 1004-1007.

Il codice della ragione si innalza, pur gravando su un terreno bradisismico, dove fatica a tenere fermi i significati. Il simbolo si ritrae rispetto alla volontà di rappresentazione e di dominio. La sua caratteristica è infatti quella di non essere *ciò che si pensa*, come il significato. Esso è semmai *il sito in cui si pensa*, dentro la tensione della conversione dal simbolo ai significati e da questi al simbolo, in un'animazione cadenzata dal flusso e dal riflusso, dalla fuga in avanti e dal ritorno. È proprio per questo che la psicoanalisi ha inteso l'uomo non più secondo la scissura di Cartesio, da un lato la *res extensa* e dall'altro la *res cogitans*, ma come unità; corpo psichico o psiche incorporata.

L'immagine psicoanalitica dell'uomo, dunque, è bilaterale e aperta. L'*individuo* è *dividuo*, per un dissidio che non conosce tregua, a cui per contrapposizione, nella malia dell'arte si affaccia l'eterna primavera, il cielo sgombero di nubi e la concordia tra predatori e prede pennellati dalla mano di velluto di Peter Wenzel in *Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre*.



Figura 3 Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre di Peter Wenzel

Qual è lo scopo pratico della psicoanalisi clinica? È forse la dissoluzione postrema del conflitto dell'uomo? Il traguardo di un mondo irenico e pacificato, in cui il leone stia accanto alla gazzella? È l'Eden di Wenzel fatta psyché, che prende il posto della fatica quotidiana di esserci?

Lo scopo è più modesto: la psicoanalisi si propone un'empirica riduzione dell'attrito, senza poterlo obliterare. La saggezza dell'esperienza ci pone di fronte all'inaggirabilità dell'urto, il ruolo del quale può essere distruttivo e costruttivo.

Per questo Eraclito, oltre venticinque secoli fa, il *pólemos*⁴⁰ lo intese come necessità che innerva l'intero cosmo.

§ 6. L'inconscio: la negazione della negazione

Il paziente della psicoanalisi percorre la *via regia* dei sogni sul lettino, via selciata delle stesse pietre della *mania* e dell'arte. Se il compito della descrizione è riservato al discorso con i suoi anelli associativi, alla simbolicità spetta invece la *rivelazione*, che possiamo qualificare *dono divino* alla cattedra del *Fedro* e di Freud.

Sul fondo oscuro, di là dall'Io, da cui derivano i doni simboli onirici e artistici, hanno attinto esplicitamente il Surrealismo e il Dadaismo, movimenti partoriti direttamente dall'utero della psicoanalisi.

Se estendiamo lo sguardo, oltre il secolo marchiato a fuoco dalla scienza freudiana, scorgiamo nell'intera storia dell'arte la sottotraccia della simbolicità, quale polla creativa che da sempre abbevera l'uomo. Il retroscena della storia dell'arte è dunque in questo *primum movens* delle tensioni.

L'inconscio è forza d'urto. Ed è paradosso. Sì, perché in sé, nel suo scorrere polimorfo, l'inconscio *sic et simpliciter* "è". Non conosce in sé conflitti. Freud lo

⁴⁰ ERACLITO, 22 B 53 DK, in *I Presocratici* (2008), Bompiani, Milano.

descrive in tal modo: «Le leggi del pensiero logico non valgono [...] soprattutto non il principio di non-contraddizione. Impulsi contrari sussistono uno accanto all'altro, senza annullarsi o diminuirsi a vicenda [...] nessun riconoscimento di uno scorrimento temporale»⁴¹. Detto altrimenti, l'inconscio metabolizza nelle sue profondità la diacronia, triturandola in linee temporali impossibili; mescola la causa e l'effetto in un impasto disordinato; polverizza le forme e liquefa le relazioni identitarie. Ma se questo “è” l'inconscio, non è esso di per sé a determinare il conflitto, poiché – specifica Freud – nel suo lavoro onirico l'inconscio «non pensa, non calcola, non giudica»⁴², *non vuol dire nulla*, a differenza della ragione impositiva. È quest'ultima dunque, in relazione all'inconscio, la cagione della tensione. Da un lato, la presenza della ragione con i suoi codici, le sue distinzioni e analogie, dall'altro, l'indistinto, la negazione della negazione.

⁴¹ FREUD Sigmund (1979), *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. XI, p. 481.

⁴² FREUD Sigmund (1966), *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. III, p. 461.

6.1. Velásquez: cortocircuiti della soggettività

Al museo del Prado, a Madrid, è esposta l'opera *Las Meninas* (Le damigelle) di Velásquez, nella quale, con l'acuta lettura di Foucault, è reso plastico il gioco di affermazione e negazione.



Figura 4 Las Meninas di Diego Velásquez, 1656

A un primo sguardo, lo spettatore si trova di fronte all'autoritratto di Velásquez. Il pittore ha raffigurato sé stesso, dietro a una tela, mentre attende al suo lavoro. Accanto fanno epifania le damigelle. In fondo alla sala incede il

maresciallo di palazzo e, alle spalle dello stesso pittore, si para uno specchio, in cui si riflettono re Filippo IV e la sua regale consorte Marianna d'Austria. Foucault fa esplodere le antinomie nascoste. Il pittore si è raffigurato nell'atto di dipingere una tela, che però lo spettatore non può vedere, ma solo immaginare. La scena instilla una domanda orfana di risposta: Velásquez sta dipingendo le damigelle poste in primo piano o i sovrani che lo specchio sta riflettendo o, ancora, sono tutti gli elementi presenti l'oggetto della raffigurazione? Questione indecidibile. Velásquez stesso autoritraendosi è un soggetto che si afferma, negandosi. Egli si pone con gli altri soggetti della scena, eppure, essendo l'occhio di Velásquez quello che inquadra e realizza la composizione, non dovrebbe stare lì. La presenza è posta fuori gioco. Dallo specchio rimbalza l'immagine della coppia reale, la quale campeggia in un paradosso iconico, poiché è interna e insieme esterna alla scena. Lo specchio dunque, in ragione di ciò, si staglia nella sua impossibilità, tra essere e nulla, poiché vi si riflette ciò che non è. Dovrebbe figurare semmai, su quella superficie, il pittore di spalle o l'osservatore stesso del quadro. Ma se vi si specchiasse l'osservante, nel momento dell'osservazione, diventerebbe egli stesso parte integrante del tessuto pittorico in un cortocircuito di osservante osservato. Ecco, dunque, la messa in opera dell'assenza, ovvero, nel commento di Foucault: «Il quadro nella sua totalità guarda una scena per la quale

esso è a sua volta una scena»⁴³. Composizione come *quell'altra scena*⁴⁴ che Freud insegue, iniziando a scrivere l'abecedario della psicoanalisi.

6.2. L'arte della patografia

Quando Freud scrive la biografia psichica di Leonardo inaugura un nuovo genere, tentando di frugare l'*altra scena* del genio toscano. Freud s'insinua nell'intercapedine tra la scienza e l'arte del genio fiorentino, curvandola a *patografia*. Smargina i confini, con l'arte della penna, in una ricostruzione simbolica a cui lavora con l'entusiasmo del pioniere; esplora il territorio vergine di una sostanza biografica mai toccata prima con il codice nuovo della psicoanalisi.

Con *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci* Freud tenta il gesto prometeico di impossessarsi del sacro fuoco custodito dall'artista, per consegnarlo ai suoi lettori. Osa l'inosabile, perché il progetto di significare ciò che anticipa ogni significazione, ossia il lato notturno dell'artista, pone il suo Autore e i suoi lettori al rischio di confondere la maschera con il volto.

⁴³ FOUCAULT Michel (1998), *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, p. 27.

⁴⁴ Definizione coniata dal neurofisiologo Fechner e utilizzata da Freud in riferimento all'inconscio.

Freud scommette sul dialogo tra l'oggetto artistico e i frammenti biografici che la Storia ha custodito. Immagina di poter conciliare l'universalità della pulsione con la specificità del percorso esistenziale. Postula di poter tenere insieme il generale della nevrosi o della sublimazione con il particolare storico, sovrascrivendo con il suo codice su quell'apertura in cui consiste l'inconscio.

Mette le mani avanti, Freud, dichiarando con modestia che nella sua opera non potrà svelare il segreto del genio. Riconosce, difatti, che «l'essenza dell'esecuzione artistica ci è psicoanaliticamente inaccessibile»⁴⁵. Dell'uomo eccezionale, soggiunge Freud, «i contorni si possono solo intuire, ma mai sondare»⁴⁶. Eppure, nonostante il proclama, resta l'intero progetto patografico innervato da un'ambizione di fondo non meno alta: investigare, con i brani di vita dell'artista, scelte di contenuto e modalità espressive prodotte dall'artista stesso; usare catene associative congetturali idonee a proiettare una luce differente su quell'universo simbolico fatto di pigmenti, appunti e disegni monocolori. Se questa operazione ibrida, tra scienza e arte, autorizza il giudizio di lode per il coraggio e le suggestioni, altrettanto non vale per la coerenza. L'identità tra analisi

⁴⁵ FREUD Sigmund (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana, Brescia, p. 12.

⁴⁶ Ivi, p. 39.

condotta sul fantasma leonardiano e l'esito di un vivo tragitto psicoanalitico è un'apparenza ingannevole.

Le analisi si conducono a partire da quell'apertura, vibrante, fatta carne, che è l'uomo con i suoi crampi identitari, gli incidenti di percorso, le contorsioni, e le fughe. La patografia invece rinserra nel codice rassicurante, scrive e controlla, significa e modella, tanto che al termine, compiaciuto, l'Autore afferma che «questa analisi è talmente elegante e perfetta nella forma, che non trovo qualcosa cui poterla paragonare»⁴⁷.

Qui Freud si lascia prendere la mano dall'artista che lo abita. Si affaccia come un possente cosmopoieta che è in grado di dare ordine alla materia polimorfa. Ma, in questo gioco simbolico, quanto siamo sicuri che l'Artefice abbia derivato dalla materia caotica la forma geometrizzata e non il contrario? A quell'operazione medianica Leonardo non poteva rispondere con un colpo sotto il tavolo; ai morti la bara, non il canapè. La patografia accampa la sua pretesa rischiarante; sogna positivisticamente il possesso del fatto e la ricostruzione filologica. Il suo statuto è simile però più alla condensazione di un sogno che all'enunciazione di un dato di realtà.

⁴⁷ Così si esprime il sessantaduenne Freud in due lettere del febbraio 1919, la prima indirizzata a Lou Andreas-Salomé, l'altra a Sándor Ferenczi.

L'esplicazione psicoanalitica non può risalire la corrente alla sua fonte. Né nella sua forma originaria, né in quella modificata. Eppure, nonostante ciò, essa mostra una virtù, che è quella semmai di ordinare secondo una significazione altera, su cui resta sempre possibile ritornare con regimi interpretativi differenti. Spirali interrogative che montano su sé stesse, non come variazioni Goldberg di Bach, che si moltiplicano su uno stesso tema (uni-verso). Ma variazioni aperte (multi-verso) che operano su registri eterogenei, ognuno dei quali avrà la sua compiutezza e la sua logica interna, pur senza saturare il campo.

§ 7. Arte interpretativa o codice?

Ogni esegesi conduce a un'ambivalenza fondamentale, che la stessa parola indica nel suo etimo. In *ex-egesis* si riflette la parola *esodo*: ordine di significati e fluttuazioni di senso. In questo contesto lo scambio tra il surrealista Breton e Freud sul sogno è eloquente. Breton chiede al Viennese la stesura di un catalogo dei sogni: oggettivazione delle esegesi in un prontuario. Ma Freud replica: «non riesco a immaginare che cosa potrei dire sull'argomento a chicchessia»⁴⁸. Risposta tranciante. È vero che il sogno (e l'arte) è una lingua arcaica⁴⁹, con una

⁴⁸ GOMBRICH Ernest Hans Josef, *Freud e la psicologia dell'arte*, in NELSON, *Freud e il XX secolo*, cit., p. 228.

⁴⁹ FREUD, *Introduzione alla psicoanalisi*, cit., pp. 395-399.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

sua struttura, ma è altrettanto vero che, come accade alla lingua, il senso non è incapsulato nelle singole parole. Basta anche solo l'intonazione per convertire un enunciato nel contrario di ciò che alla lettera dice. Ecco, dunque, che la premessa della lettura onirica e artistica riporta dall'ambito controllabile, solido, della decifrabilità a quello gassoso della simbolicità, in cui il simbolo è oltre la disponibilità e anzi è ciò grazie a cui il significato può apparire. Freud lo sa, ma si lascia guidare dalla "mania" della Musa e ne fa ellissi con il suo testo su Leonardo. Autofagia di uno spirito che veleggia con le ali dell'entusiasmo. Eppure Freud è sensibile agli ambiti; da attento agrimensore distingue il suo campicello psicoanalitico da quello dell'arte. Difatti Freud concede a Wilhelm Jensen, scrittore della novella *Gradiva*, una capacità introspettiva paragonabile a quella di uno psicoanalista applicato su un caso vero. Ma non ammette sconfinamenti di campo. *Ne supra crepidam sutor iudicaret*⁵⁰ (il ciabattino non giudichi oltre la scarpa): lasciare ai medici e solo ai medici il compito di descrivere gli stati mentali patologici, il resto è *ultracrepidario*. Non di meno ammette che la *poiesis*, nella sua dilatazione, possa precorrere la scienza, quasi subodorandola. Quella del

⁵⁰ PLINIO il Vecchio (1988), *Storia naturale*, Einaudi, vol. 5.

profondo non fa eccezione⁵¹. Per questo, leggendo le pagine di Schnitzler, per Freud è flagrante il fatto che lo scrittore «sapesse per intuizione [...] tutto ciò che [...] con un lavoro ho scoperto negli altri uomini»⁵². Per questa virtù creativa, Freud lo aggettiva «esploratore degli abissi psicologici»⁵³.

L'arte è una risorsa simbolica più affidabile della psicologia, nella versione freudiana.

7.1. Artisti malati o termometri?

Freud è un “Colombo” sull’oceano ignoto dell’inconscio biografico. Apre la rotta “oltre Gilbilterra”. Lo seguiranno i “conquistadores”, che al suo modello psicobiografico si ispireranno per approdare al nuovo continente narrativo alla ricerca dell’oro. L’inesplorato appare grazie a quella prima rotta praticata e il praticato fa apparire quella rotta. Gli epigoni di Freud comporranno una tradizione

⁵¹ FREUD Sigmund (1972), *Il delirio e i sogni della «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. V, p. 291: l’artista è definito «precursore della scienza e anche della psicologia scientifica».

⁵² FREUD Sigmund (1969), *Lettere ad Arthur Schnitzler*, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. I, p. 309, cit. in EUSEBIO Massimo Giuseppe (2017), *Lo sguardo dello schermo. Teorie del cinema e della psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano, p. 186.

⁵³ *Ibidem*.

letteraria, con la progressiva certezza di chi sa il tragitto, ha in mano il sestante e si sente padrone delle acque e degli alisei.

Il dominio scientifico dei patografi darà a volte esiti parziali, a volte fuorvianti. Nelle loro ricostruzioni retoriche gli studiosi sono passati dal crogiuolo biografico del materiale fuso, alla forma definitiva, forgiando con il loro modello le esistenze oggetto dei loro trattati. Non pochi emuli psicoanalitici di Freud e del suo *Leonardo* hanno connesso con rigidità e sicumera il vissuto-causa e il presunto affetto-effetto. Ne è sortita una parvenza di decifrazione, eretta su alcune variabili prefabbricate.

Altri patografi, meno rigidi, hanno differenziato la vita e l'opera dell'autore trattato. Hanno proceduto con modalità diverse dentro l'apertura assicurata dal loro Maestro viennese. Un conto è il maestro, altro è la maestria di tenere concettualmente distinti due piani, quello delle *origini*, ovvero la trama delle differenze, e quello della *causa* – la sua interna articolazione –. Al primo appartiene la consapevolezza della parzialità dentro l'apertura, ovvero l'ambito in cui accade l'universo del discorso, nel quale si decidono il vero e il falso. Ma l'apertura stessa non è il discorso, essendo essa ciò che a ogni discorso dà adito. In tal senso la nozione di riferimento non è il sapere, ma il comprendere, parola che nella sua pulsione etimologica dà enfasi al prendere insieme (*cum*), ergo all'intrinseca relazionalità. Questi patografi non hanno trattato gli autori e le loro

opere appiattendoli sui dati biografici. Né hanno sussunto gli aspetti materiali dei soggetti patografati al pari del colloquio clinico del paziente sul canapè. Con modestia hanno saputo interrogare le opere, oggetto delle loro trattazioni, e hanno saputo illuminarne, con cauta analisi, le sfumature psicologiche. Hanno auscultato i dati e hanno saputo procedere sul crinale interpretativo, dove la significazione invoca l'alterità ed essa retrocede sulle *de-terminazioni*, il ruolo delle quali consiste nel porre dei *termini* all'ineffabile.

Su questa onda revisionista, negli anni Sessanta, Gilles Deleuze caldeggerà una svolta, che avrà il senso della dimissione clinica. Libererà gli artisti dal ruolo di malati. Scioglierà l'equazione: arte come patologia, opera come sintomo. Considererà l'opera come organismo autonomo, distinta dal suo artefice e dal suo fruitore. L'opera respira, si muove sulle sue gambe e porta nel suo corpo le cicatrici del suo tempo.

Si è aperto così il campo a una nuova chiave di lettura. L'artista ha perso la sua autorialità personale. La biografia individuale rimanda a una biografia collettiva e l'artista è non solo il paziente da scandagliare, ma è insieme «malato e medico della civiltà»⁵⁴. Il suo prodotto denuncia il male e funge insieme da

⁵⁴ DELEUZE Gilles (2009) *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, pp. 208-209, cit. in EUSEBIO, *Lo sguardo dello schermo, teorie del cinema e della psicoanalisi*, cit., p. 186.

infermeria per l'anima. L'opera d'arte si propone di richiamare a sé l'attenzione e simultaneamente esorta alla presa d'atto. È il luogo in cui si cristallizza la coscienza dell'artista e si fluidifica quella sclerotizzata dei suoi fruitori.

§ 8. Scambi simbolici: Freud è Leonardo?

Freud in *Ricordo infantile di Leonardo* mette in filigrana le ambiguità dei volti ritratti dall'artista toscano, che fluttuano tra il maschile e il femminile. Stima quei visi androgini come indizio di omofilia del loro autore. Legge il sogno di Leonardo, quello del rapace che gli picchietta le labbra quando Leonardo è in culla, in osmosi simbolica con l'oralità del capezzolo materno. Connette l'affidamento del giovane Leonardo, quindi il presunto strappo traumatico dalla madre biologica, con i sorrisi arcani dei suoi ritratti⁵⁵. Dietro il loro mistero, allignerebbe la nostalgia.

Freud, issandosi su un'esile corda, intrecciata di informazioni sparse e rapsodiche, tenta di attraversare l'abisso dei secoli, con un risultato al contempo spettacolare e ludico, in cui primeggia alla fin fine più l'*esprit de géometrie* che calcola a ritroso e applica algoritmi, piuttosto che lo strategico *esprit de finesse*, sebbene non sia mancato nel suo lavoro lo zelo epistemico.

⁵⁵ Cfr. FREUD, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 151.

8.1. Entusiasmi allo specchio

È significativo che l'ispirazione al suo *Leonardo*, a Freud fosse stata insufflata non da un saggio accademico. Fu il romanzo *Leonardo da Vinci* del russo Dmitrij Mereskovskij⁵⁶ ad accendergli le polveri, detonate in «una passione che divampa inarrestabile, trapassa la soglia dell'ossessione»⁵⁷. Il demone dell'arte lo pervase, malgrado le tante scadenze, specie in quel tempo in cui incombeva sulla sua testa la spada di Damocle delle conferenze americane, su cui si giocava la reputazione delle sue scoperte oltreoceano.

L'entusiasmo fu tale però da renderlo disinvolto rispetto ai suoi stessi severi presupposti clinici. Scrisse per assomigliare, insomma, più a quell'*avatar* artistico che gli batteva dentro, piuttosto che obbedire a esigenze prettamente epistemiche.

Agendo da freudiani, più di Freud stesso, potremmo considerare l'errore di traduzione del rapace. Per Freud era un "avvoltoio", mentre per dirla alla Leonardo, la sua *ricordatione*⁵⁸ infantile riguardava un altro genere di uccello. Forse l'errore non è innocente. Forse è un sintomo, che rivela l'esaltazione

⁵⁶ Cfr. CICERO Vincenzo, *Introduzione a FREUD, Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 10.

⁵⁷ Ivi, p. 12.

⁵⁸ Cfr. FREUD, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 86.

artistica con cui Freud si lancia nell'impresa. L'intento scientifico è rigoroso, ma la forza sottostante fa esorbitare Freud dai suoi intenti, esponendolo al suo stesso abisso interiore.

La *ricordatione* di Leonardo suonava così: «venissi a me e mi aprissi la bocca colla sua coda e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labbra»⁵⁹. Per Leonardo il volatile era un “nibbio”⁶⁰. Freud invece lo tradusse in tedesco come “avvoltoio”, dopo di che, con il codice della psicoanalisi, congetturò una sequela di significati, in cui inghirlandò dotte citazioni sulla civiltà egizia, per dare voce alla simbolicità del volatile. Il solecismo, nibbio-avvoltoio, principiò un dibattito sia sul merito dell'uccello oggetto di ambiguità, sia in generale sulla credibilità delle interpretazioni psicoanalitiche.

Ultima, ma non ultima per acribia, nel dibattito sul *Leonardo* è l'Appendice alla traduzione italiana del testo freudiano, a firma di Vincenzo Cicero; Appendice nella quale il *lapsus* sul pennuto – come non mai *freudiano* – è assunto come chiave simbolica, seguendo la quale Cicero conduce il suo lettore a un ribaltamento dei ruoli: lo psicoanalista di Leonardo viene a sua

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Cfr. CICERO Vincenzo, *Note al testo* in FREUD, *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, cit., p. 235, n. 26.

volta psicoanalizzato. Ne deriva un intrico di specchi in cui Freud, alla luce radente della simbolicità, proietta la sua latente omofilia sul genio italiano oggetto del suo studio. Il Leonardo nella versione di Freud soggiace all'effetto Pigmalione; il desiderio inconfessabile dell'Autore, che vivifica il suo simulacro di carta – Leonardo –, rendendolo custode della sua latente e scabrosa parte femminile.

§ 9. Il decentramento simbolico all'origine della psicoanalisi

Facendo i realisti più del re (freudiani più di Freud stesso), possiamo valutare il *Ricordo infantile di Leonardo* come opera di razionalizzazione delle nevrosi di Freud stesso. In questa chiave decifratrice il *testo* è un *pre-testo*, il movente del quale è la tensione dell'inconscio di Freud con l'altro da sé, l'inconfessabile. Questa tensione di cui il simbolo si nutre, senza potersi prosciugare nei suoi significati è a ben vedere inscritto negli incunaboli stessi della psicoanalisi, quando la nascita della nuova scienza era contesa da due padri, il dottor Breuer e il dottor Freud.

9.1. Nuovo codice

Quando Freud indaga l'anima della prima paziente, l'isterica Anna O., prosegue il metodo catartico⁶¹ di Breuer, che in quella fase è la sua stella polare. Sennonché a un certo punto Anna O. affaccia il desiderio di baciare Freud e ciò crea un cortocircuito.

La paziente ripete con Freud la scena da Eva seduttrice prima riservata al dottor Breuer. Solo che Freud rispetto a quella confessione non arretra. Breuer invece vi si congeda. Teme di cogliere la mela offerta da Anna O. con la mano peccatrice di Adamo. Breuer va via. Parte in un secondo viaggio di nozze 'riparatore', con la sua legittima consorte. Replica simbolicamente la sua luna di miele, per sfuggire alla tentazione e smacchiare il suo senso di colpa coniugale. Così facendo Breuer, per dirla con l'idioma lacaniano, ribadisce il significante "professionale" a cui apparteneva: medico generico. Freud, al contrario, vi si sottrae, non sta sotto quel marchio, sfidando la situazione⁶². Tiene ferma la rappresentazione 'evitica' della paziente che cerca l'intimità e la oltrepassa. Subodora che ci sia dell'altro. Con questo presentimento tiene a battesimo un

⁶¹ La terapia catartica fu messa a punto da Breuer e Freud a cavallo tra il 1880 e 1885, l'*ubi consistam* del metodo prevedeva il rilassamento ipnotico e i ricordi dei fatti traumatici per riportare a galla emozioni incistate: era il preannuncio della psicoanalisi.

⁶² FORRESTER John (1993), *Le seduzioni della psicoanalisi. Freud, Lacan, Derrida*, Il Mulino, Bologna, pp. 331-332.

lessico altero, che nel *work in progress* era destinato ad accantonare le atrofie del codice psichiatrico. Un codice positivistico impiantato sulla grammatica organicistica e dischiude una simbolicità nuova, la psicoanalisi.

9.2. Supposto sapere

L'inizio della psicoanalisi è un gesto dadaistico, la ribellione all'ordine istituito. Ciò ha un che di artistico, nel suo rinvio di immagini. *Effetto Doppler*. Un fondatore possibile, Breuer, che si rintana nelle certezze dei significanti dati e placa così la sua angoscia. Mentre Freud occupa la scena liberata da Breuer. E in mezzo ai due protagonisti il bacio, desiderato e sospeso, che diventa *l'altra scena*: simbolo da sfidare con coraggio, attendendo con pazienza l'emersione di nuovi significati alle spalle dell'immediato.

Qui c'è il *trompe l'oeil* dell'analisi, l'immagine illusoria, che rinvia e nel rinvio assume effetto pratico, perché Freud non dissuade la sua paziente dal suo desiderio erotico. Vi sta al centro e lancia la sfida.

Freud manipola tra significato e significante, spostando il baricentro però su un altro codice. Finge. All'apparenza tiene ferma la promessa del bacio, lasciando credere alla donna che egli sia davvero il suo naturale referente. Nel contempo solca da analista 'in erba' le tensioni delle correnti simboliche, sempre in attesa di senso. La serietà trasgressiva di un necessario carnevale. L'analista mascherato

da detentore di una verità, tutt'altro che in suo possesso. Una concezione questa che Lacan definirà *supposto sapere*, ironizzando sulla funzione oracolare dell'analista⁶³. L'analisi sorge e si nutre di questa simbolica in cui accade uno scambio che è *topologico*, prima che *dialogico*.

Se la psicoanalisi è una nuova forma di religione, il suo Mosè è Freud. Questo indica il verbo della storiografia ufficiale. Eppure Freud non pone sé stesso all'inizio del movimento psicoanalitico, ma Breuer⁶⁴. Nella sua autobiografia Freud attesta di aver elaborato un nuovo codice, quello psicoanalitico, con il correlato del *transfert*, lavorando essenzialmente ai margini, come supervisore di Breuer. L'introspezione di Anna O. nasce come surroga a Breuer. Siamo dentro un meccanismo di spostamento. L'evento più simbolico, quello degli incunaboli della disciplina del profondo, non si presenta nella sua solidità. Non è perfettamente individuabile, non si manifesta a luce meridiana, ma resta in quella soffusa, crepuscolare, della tensione dei suoi attori; è l'evento originario di una

⁶³ LACAN Jacques (1982), *Radiofonia Televisione*, Einaudi, Torino, p. 68: «Io dico sempre la verità: non tutta, perché a dirla tutta non ci si riesce».

⁶⁴ FREUD Sigmund (1974), *Cinque conferenze sulla Psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol.VI, p. 129: «Se è un merito aver dato vita alla psicoanalisi, il merito non è mio. Non ho preso parte al suo primo avvio. Ero studente, impegnato nel dare gli ultimi esami, quando un altro medico viennese, il dottor Josef Breuer, applicò per le prime volte questo procedimento per curare una ragazza malata d'isteria».

topologia in cui le parti in scena vi si rappresentano solo grazie agli effetti postumi prodotti o glissati. Non c'è uno zoccolo duro archeologico.

§ 10. Tracce cancellate

L'*altra scena* freudiana è una figura di matrice teatrale. Metaforizza la vita come messa in scena e la soggettività come attoriale. L'uomo è un essere decentrato e l'inconscio è la sua forza gravitazionale.

Come esistenza – *ex sistere* –, l'uomo confida ingenuamente di potersi possedere, e di poter imporre le sue procedure razionali, imbrigliando la sua vita. Tale coincidenza è negata, concetto che Sartre rende in questi termini: «La presenza a sé presuppone che una fessura impalpabile si sia infiltrata nell'essere. Se è presente a sé significa che non è del tutto sé»⁶⁵.

L'uomo sta cronicamente in un'apertura periclitante. La stabilità dell'Io è la pena di Sisifo, un lavoro senza tregua. È anche una condanna paradossale. Più la volontà dell'uomo si impone e sorveglia, più si inganna sulla sua autodeterminazione. La soggettività, di fronte alla quale tutto pare dispiegarsi positivamente, dimora ai confini del nulla. La frontiera del suo regno è contesa.

⁶⁵ SARTRE Jean-Paul (1968), *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, p. 121.

La psicoanalisi è scienza delle tracce per Freud. Ma la traccia, su cui compie il suo gesto la psicoanalisi, è un mero significante, come ben metterà in evidenza Lacan.

La traccia non è presenza, ma viene all'essere tracciandola. L'origine a cui la psicoanalisi attinge, come pretesa scienza *archeo-logica*, è ciò che si nasconde, ma non scompare. Da qui rampollano significati. Questi elementi infracoscienti radunano il senso come effetto retroattivo, il quale non accede alla purezza dell'origine, alla totalità dello stato primordiale, ma si presta, nel suo compito catartico, a sostituto dell'origine.

La psicoanalisi, scienza che si muove sulle tracce, è allora in questa chiave di lettura la trama di una differenza, che slitta nel suo farsi. Facendo l'eco a Derrida, possiamo dire che, se così stanno le cose, quando retrocediamo per cogliere l'origine, siamo in realtà al cospetto di ciò che non è mai stato presente e che non lo sarà mai. Con l'alterità dell'inconscio abbiamo a che fare non con gli orizzonti di presenti modificati – passati o a venire – ma con un 'passato' il cui 'avvenire' non sarà mai la produzione o la riproduzione della forma della presenza. Il concetto di traccia è dunque incommensurabile con quello di ritenzione, di divenir-passato di ciò che è stato presente.

«Non si può pensare la traccia – e dunque la *différance* – a partire dal presente, o dalla presenza del presente»⁶⁶. Questa faglia, muovendo alla testa di tutte le altre differenze, è ciò grazie a cui *ad-viene* al linguaggio il senso come parola, ma anche come corpo nella sintomatologia. Allora il ‘prima’ non allude a un momento iniziale, né per la cronologia, né per l’ontologia. Evoca semmai, da un lato, la dia-cronia, dove il prefisso “dia” sta nell’accezione greca a indicare la massima distanza, come nella parola dia-metro, massima distanza dal centro; dall’altro lato, l’an-archia (alfa privativo), la negazione del primo. Spalleggiati da Lévinas potremmo dire che la traccia non è affine all’orma dell’assassino che mira a ripulire la scena dalle sue tracce, onde consumare il delitto perfetto. L’evento della traccia non voleva né dire, né fare niente; ha segnato la traccia, cancellandosi.

10.1. Vena artistica e simbolo

La psicoanalisi si muove su tracce, mimando il recupero dell’origine, con la mitizzazione del primo cronologico. La psicoanalisi giustifica con le sue premesse la possibilità di lettura del prodotto dell’arte psicologica, autocentrata, autoriale. L’impressione che ne deriva è quella di poter dragare in profondità, rendendo

⁶⁶ DERRIDA Jacques (1997). *La différance*, in *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino, p. 49.

oggettivo e decodificabile ciò che avendo un'indole simbolica, con le radici nel nulla, non può che offrire invece una base polivoca, ubiquitaria.

L'arte, come il sogno, è epifania simbolica. Il tema risente di un decentramento costante, in cui la riduzione a significato del simbolo nel contempo svela e nasconde, rivela e copre. In questo incoercibile scarto primigenio l'Io dell'artista pulsa di presenza e assenza, di protagonismo e antagonismo.

L'artista pensa di avere una storia, codificata, ordinata dal suo Io, in forza delle istanze governamentali, di cui l'Io si compiace, mentre in realtà il travaglio artistico accade in un'enclave, con una sovranità assediata dall'inconscio. Anzi, possiamo dire che l'artista è più compenetrato nella sua ispirazione, quanto più cede all'emersione simbolica sotterranea le sue quote di padronanza, sublimandole. E così notiamo che, mentre lo storico dell'arte pone in ordine gli anelli della catena evolutiva dell'artista, le aggiusta in una sintassi biografica, uniformandole a un ordine teleologico, l'ermeneutica psicoanalitica invece pensa alla dinamica sottostante, come ciò che sfugge a questa immagine lineare, centripeta e finale. A essa si confà piuttosto la curva, la forza centrifuga, per la quale l'artista riarticola il suo linguaggio in quel retroterra che sta tra i significati reperibili e il simbolico di cui si alimentano. In questo *humus* non alligna la quercia hegeliana in cui riconoscere la ghianda. V'è solo l'altra ghianda.

§ 11. Simbolo e vuoto

L'uomo non è; è pulsazione di presenza e di assenza, di pieno e di vuoto cagionato da una tensione desiderante. Questo fulcro inafferrabile fu già colto da Freud, sulla scia del quale Lacan rielabora il concetto di “Cosa” (*Ding*)⁶⁷.

La “Cosa” riporta all'esperienza del neonato, il cui destino è venire al mondo scisso dal mondo ovattato in cui si è formato nei nove mesi.

La realtà divisa⁶⁸, la scissura tra il partorito e la madre, è ciò che non è simbolizzabile. È terreno proibito; Eden perduto per sempre. La divisione non può passare nel sistema delle rappresentazioni (*Vorstellungen*) investite dal principio di piacere. Ciò che non è assorbito nel significante, resta pertanto come *cosa*. È il *noumeno* del desiderio; l'oggetto ultimo di una corrente attratta da un'incognita. La ‘X’ è il fantasma di quel soddisfacimento prenatale. Il prototipo di ogni desiderio che scorrerà nella vita e di cui ogni fenomeno sarà il surrogato. Prima del molteplice, l'Uno della vita: simbiosi tra il bimbo e la madre.

La separazione tra il piccolo e la sua mamma scava il buco dell'oggetto smarrito. L'uomo si impasta nella nostalgia – *nostos* “ritorno”, *algos* “dolore”. L'esistenza è un perenne ritorno alla terra natia, l'Itaca fantasticata. L'isola a

⁶⁷ LACAN Jacques (2014), *Il seminario Libro VII*, Einaudi, Torino, p. 64.

⁶⁸ FREUD Sigmund (1989), *Progetto di una psicologia*, Bollati Boringhieri, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. II, p. 203.

portata di viaggio eppure sempre distante. Il godimento arcaico l'uomo lo sconta con il trauma e con l'odissea del suo viaggio destinale.

Il padre deve scindere la diade madre e figlio, solo così alla nascita biologica seguirà quella psichica. L'incesto, metafora della commistione, è la negazione della soggettività.

L'uscita dal narcisismo primario ripete la sofferenza del travaglio. Si deve perdere la vita piena e unitaria con il corpo della madre, per averne in cambio una propria. La "Cosa" implode in una voragine. Su questo margine tesserà le sue trame la sublimazione. Tela di ragno della creatività sul niente. Il prodotto della fantasia è una catena di montaggio che parte da una fessura. Attorno a questo baratro si aggira l'uomo, viandante del desiderio. E di questa genia errabonda, l'artista – per vocazione – è l'uomo che lavora sull'assenza con l'anima e con il corpo, portando alla figura o alla parola il desiderio angoscioso.

11.1. Il vuoto e la padronanza

L'immagine prototipica del desiderio, come cavità, l'intuisce Freud assistendo a una scena banale, all'apparenza. Le mele sono sempre cadute, ma una sola è uscita dall'ovvio, quella che ha messo in moto le meningi di Newton. Analogamente, il nipotino di Freud che gioca con il rocchetto produce il fenomeno della mela colta dal genio di suo nonno.

Freud ipotizza che il gesto ripetitivo del lancio del rocchetto e la figura della madre siano implicate a vicenda. «*Fort!* “via”»⁶⁹ esclama il bimbo che spinge in avanti il rocchetto. «*Da!* “qui”. Questo era dunque il gioco completo – andata e ritorno –»⁷⁰. Il via vai del rocchetto simbolizza il pendolarismo della madre, divisa tra il pargolo e le faccende domestiche. La madre non può stare nella disponibilità costante del figlio. A quel luogo intermittente, di pieno e cavo, il bimbo risponde con la stabilità artificiale del gioco. Compensa la passività nelle assenze obbligate della madre, diventando attivo nell’immaginario. Insomma finge di avere padronanza nell’angoscia.

La “Cosa” è il fulcro dell’attività rappresentativa dell’uomo. Non è un cardine passivo, ma è un centro motore, che il linguaggio non può portare all’essere, se non per allusione. Quel vuoto, che la “Cosa” è, risulta irrepresentabile. È l’utero di ogni significato, ma non può essere il vuoto stesso un significato. Sarà la catena stessa di significati a istituire la “Cosa” retrospettivamente. È il *Fort* «*Da*» che gioca sull’assenza di una presenza. Attorno al gorgo del vuoto girano l’esperienza psicoanalitica e quella artistica.

⁶⁹ FREUD Sigmund (2018), *Al di là del principio di piacere*, Morcelliana, Brescia, Sez. II, p. 41.

⁷⁰ *Ibidem*.

La “Cosa” è la pulsione del nulla, altro modo per intendere la morte. Arte e psicoanalisi sono irradiate dalla pulsione di morte. Sul vuoto prendono corpo. E l’esempio di questo vuoto è l’arte del vasaio, poiché attorno al vuoto egli plasma la forma. La materia non precorre la forma. È il vuoto semmai la condizione della forma, come intuisce la saggezza taoista.

11.2. Rivelazioni

L’approccio all’inconscio con i suoi prodotti onirici e artistici esige una sua logica, la quale non è per intero sottoposta all’ordine della parola o della figura. La *significazione* implica che si lasci essere il fenomeno come *rivelazione*. Il senso dell’arte non si coglie in una forma cristallizzata di *interpretazione*. La sua *ratio essendi* è l’inesauribilità, che, nella sua ultima verità, non trova la verità ultima. Essa, in quanto figura della *rivelazione*, non si satura. Reca in sé la polarità tra rivelato e velato, tenendo uniti opera d’arte, artista e contesto.

Per Heidegger «l’essenza dell’arte sarebbe quindi questo: il mettersi-in-opera della verità»⁷¹. L’oggetto artistico è rilevante non tanto per questa o quella caratteristica, secondo l’alfabeto della decifrazione, ma in quanto *messa in opera*

⁷¹ HEIDEGGER Martin (2002), *L’origine dell’opera d’arte*, in *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano, p. 29.

*della verità*⁷², che si alimenta nel suo conflitto *dall'*origine e *con* l'origine. L'urto è inestirpabile, poiché un polo della tensione simbolica non può eliminare l'altro; una parte richiama l'altra come sua opposta e insieme si pongono come fondamento della significazione. Tale mutualità necessaria, resa con un'immagine, è assimilabile alla polarità del giorno e della notte, dove la negazione dell'uno corrisponde alla negazione della negazione dell'altro; un parallelo questo in cui però è arzigogolato determinare una regione assoluta di appartenenza. È icastica, nell'economia di questo discorso, *Impero della luce*, la tela di René di Magritte, dove sulla casa e sugli alberi, realizzati con minuzia fotografica, calano le tenebre, mentre un lampione contende lo spazio alla notte. Ma il cielo, che dovrebbe nereggiare, è smentito nella sua natura, colorandosi di uno sconcertante azzurro. La notte si ribalta nel giorno e il giorno nella notte: *coincidentia oppositorum* fatta tela; la dicotomica inseparabilità e commistione dei poli. E non a caso la *poiesis* sconcertante di Magritte senza il codice freudiano sarebbe stata impossibile.

⁷² Ivi, p. 28: «Noi diciamo «verità», e non pensiamo a sufficienza cosa implichi questa parola. Se ciò che accade è un'apertura inaugurale dell'essente in ciò che esso è e nel modo in cui è, allora nell'opera è all'opera un accadere della verità».



Figura 5 Impero della luce, René Magritte, 1949

§ 12. La sterminata simbolicità

La polarità nascosta è la vitalità stessa dell'opera d'arte. L'inesauribilità del senso attinge a quella polla, nella quale un significante non è riconducibile a un significato definitivo e sepolcrale. L'opera d'arte come palingenesi dell'interpretazione si presta a un parallelismo tra arte e pratica analitica, purché

si tenga ferma la bipolarità che sorregge l'orizzonte simbolico, dove non c'è termine nella *de-terminazione*.

Nell'inesauribilità simbolica incappa Freud. *Analisi terminabile e interminabile*, scritto nel 1937, è il libro testimoniale in cui il Padre della psicoanalisi prende atto dell'illusione, che all'origine ha dato linfa all'avventura della psicoanalisi.

L'Io era stato pensato all'inizio come un congegno fuori dal rinvio simbolico. Freud lo aveva immaginato ingenuamente come un alleato fisiologico della terapia e, di conseguenza, la guarigione egli l'aveva giudicata come un esito puro, totale, alla portata della pratica clinica. Freud aveva elucubrato di poter ottenere «un soggetto padrone di sé e della sua storia, reintegrato delle sue potenzialità da un processo che non lascia residui»⁷³. Era ancora il tempo in cui la metafora essenziale della psicoanalisi coincideva con quella dell'*archeologia*. Ma questa annunciata “arte da Schliemann”, che scava e porta alla luce la sua Troia, mostrò presto l'inadeguatezza della metafora. Fra la spiegazione dei brani psicologici del paziente e la comprensione dell'origine si constatava vieppiù una frattura, uno scarto inaggirabile. Non c'era *cosmo-gonia* della parola, generazione

⁷³ VEGETTI FINZI Silvia (1995), *Sigmund Freud e la nascita della psicoanalisi*, Mondadori, Milano, p. 76.

di un ordine di tempo e di spazio da ripristinare con piglio filologico, ma *a-gonia* della parola, che mirava a intercettare la purezza iniziale, depurata da ogni scoria fantasmatica; l'*agone* si consumava con l'urto nell'inafferrabile. Non si riproducevano sul divano della *Bergasse* eventi fattuali, né si riempivano le cavità dell'anima con iniezioni di Io, come gli studiosi di Pompei che inoculano cemento, per ottenere il calco del fuggitivo avvolto dalla lava pietrificata. La psicoanalisi perdeva insomma la sua verginità. Nella simbolicità la scienza del profondo urtava con il suo limite.

12. 1. La via regia

Il soggetto, ora è chiaro, non si lascia assoggettare dall'oggettività: non assurge a protagonista, resta un deuteragonista scisso tra il canovaccio della propria storia e quello della sovrascrittura del suo stesso Io romanziere. Abita lo scarto, il conflitto tra realtà passata e recupero alla memoria, tra l'essere e il venire a essere. E infatti Freud col tempo appura che il simbolismo, di cui è portatore il paziente quando s'incammina sulla «via regia»⁷⁴ dell'inconscio – vale a dire il sogno –, non è un evento privato, esclusivo, del paziente stesso. Il sogno è ciò

⁷⁴ Cfr. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 553: «[Il sogno è] la via regia che porta alla conoscenza dell'inconscio nella vita psichica».

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

che invoca sempre congiuntamente l'alterità. Ciò fa saltare i sigilli. Non ci sono sicurezze e ipoteche interpretative. I segni dell'onirico rimandano a diversi contesti e la ricorrenza delle immagini non implica l'identità. Un simbolico onirico può essere sempre identico, pur essendo diverso, e può essere diverso pur essendo identico. Identità e alterità sono dettate dal suo impiego.

La portata dell'esegesi si estende in un *continuum* che va dalla muta tautologia ai limiti dell'effrenata polisemia. La psicoanalisi oscilla tra scienza ed ermeneutica. Freud prova a guardare al sogno a 360°, stando su un'isola di certezza, ma è relativizzato dal *mare magnum* del suo oggetto. Si trova come lo spettatore della litografia di M. C. Escher, battezzata emblematicamente *Relatività*.



Figura 6 *Relatività*, Maurits Cornelis Escher, 1953

Le molteplici scale raffigurate dall'incisore olandese in *Relativity* sono singolarmente leggibili. Rimandano in sé al noto a tutta prima. Sennonché, presto, ci si rende conto, con smarrimento, che il noto è un'abitudine. Le scale salgono e scendono in prospettive innaturali. Percorrono mondi differenti, rotanti, architettonicamente impossibili. L'andirivieni è surreale. «Le scale sono le nostre isole di certezza, su cui basiamo la nostra interpretazione di tutto il quadro [...] tentiamo di estendere la nostra comprensione cercando di riconoscere in che rapporto esse stiano tra di loro. Qui capitano i guai. Ma se tentassimo di ritornare sui nostri passi, cioè di rimettere in discussione le nostre “isole di certezza”, avremmo guai di altro tipo»⁷⁵. Suggestioni di Hofstadter, che ben si adattano al senso del nostro discorso.

12.2. I sogni e l'orizzonte dei simboli

Freud nel suo *magnum opus* – *Die Traumdeutung* – allude alla tendenza oltrepassante del simbolismo come a una sorta di orizzonte. E l'orizzonte si dà nella sua sottrazione, poiché chi giunge a coincidere con ciò che vedeva prima del cammino con l'orizzonte, si ritrova dentro un altro orizzonte e così via, senza

⁷⁵ HOFSTADTER Douglas Richard (1990), *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano, pp. 106-107.

limiti. L'orizzonte non è afferrabile, giacché lascia essere le cose e simultaneamente le tiene insieme. Nell'orizzonte la rete significativa dell'analizzando avviluppa singolarità e generalità, individualità e universalità, giacché nel simbolo si rinviene la «rappresentazione inconscia, soprattutto del popolo»⁷⁶, tanto che Freud puntualizza che esso «si ritrova, più compiuto che nel sogno, nel folklore, nei miti, nelle leggende, nelle locuzioni, nella saggezza, nei proverbi e nelle battute popolari correnti»⁷⁷. Questo tesse la trama del sovraindividuale sull'individuale. E qui, per altro, s'innesterà la riflessione “eretica” di Jung sugli archetipi rifiutata da Freud.

12.3. Fine e fini

Detto questo, l'Io, con le sue pretese sovrane, si rivelò via via in questa trama involuta non un alleato soccorrevole del paziente, bensì di per sé sintomo che resisteva. E così la riducibilità del conflitto all'ordine e al controllo andò incontro al disincanto, obbligando Freud da bravo agrimensore a distinguere la linea di confine tra *la fine* della terapia e *il fine* della terapia⁷⁸.

⁷⁶ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 323.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ VEGETTI FINZI, *Sigmund Freud e la nascita della psicoanalisi*, cit., p. 77.

La fine corrisponde a un aspetto empirico, si iscrive nello spirito del contratto a termine con l'analista e nasce da una premessa asimmetrica: «il consenso assoluto dell'analizzato e una situazione da superiore a sottoposto»⁷⁹. La subordinazione dell'analizzando si protrae finché egli non ritiene di aver ottenuto l'efficienza. Il criterio è economico.

Il fine della terapia invece non risponde a tale criterio performativo; non conosce limiti, asimmetrie di ruoli, tassonomie e calendari. Il fine solleva la questione teorica. Freud vi constata l'irrisolubilità di quell'urto che tiene in tensione la simbolicità e le procedure ingabbianti della ragione secondo il ritmo dell'apertura e della chiusura. Uno schema, questo – quello della pulsazione simbolica rispetto all'Io –, su cui Lacan concentrerà la sua attenzione.

12.4. Le verità dei deliri

La *sovradeterminazione* dell'interpretazione, come già appurato da Freud – scrive Lacan – è «simbolo di un conflitto defunto al di là della sua funzione in un conflitto presente non meno simbolico»⁸⁰. E in effetti lo psicoanalista parigino,

⁷⁹ FREUD Sigmund (1975), *Per la storia del movimento psicoanalitico*, in *Opere*, vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino, p. 422.

⁸⁰ LACAN Jacques (1974), *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino, p. 262.

con il suo ambiguo *ritorno a Freud*⁸¹, rende giustizia al magistero del Padre Fondatore della psicoanalisi, pensando il sintomo *latu sensu* come linguaggio e, in quanto tale, valevole per la parola o per il gesto artistico.

Sintomo, parola, gesto nel codice analitico, riscritto da Lacan, sono conflittualità, scivolamenti di senso e sovrapposizioni. Sono questi i luoghi di tensioni cui la vita stessa è destinata. Fluttuazioni tra ‘sì’ e ‘no’, tra essere e nulla. L’esito ermeneutico è evento. La ricostruzione è provvisoria. Nuove esegesi si possono aggiungere a quella già tenuta ferma da significanti disposti in catene di coerenze. Per questo Freud al debutto della psicoanalisi⁸² non nasconde le sue ansie interpretative, sebbene tenti di fare con *Die Traumdeutung* non una duttile ermeneutica, ma una rigida scienza. Eppure non ci sono *vademecum*, né rappresentazioni ultime.

«Non si è *veramente* mai certi di aver interpretato fino in fondo un sogno; persino quando la soluzione appare soddisfacente e priva di lacune, rimane pur sempre possibile che nello stesso sogno si manifesti qualche altro significato»⁸³.

⁸¹ Ivi, p. 295.

⁸² *L’interpretazione dei sogni* è l’opera che nel 1899 segna la svolta freudiana. La simbolica dei sogni decentra lo sguardo di Freud dalla concezione organicistica delle malattie mentali, esposta nel testo *Progetto di una psicologia*, del 1895, a quella prettamente psicologica.

⁸³ FREUD, *L’interpretazione dei sogni*, cit., p. 259.

Freud stesso è costretto a riconoscere che, al di là dell'onirico, le ricostruzioni dei segmenti di vita sul canapè sono addirittura *deliranti* come i discorsi dello psicotico. Freud infatti con il seguente, spiazzante, parallelo rappresenta l'interpretazione analitica: se essa «è efficace in quanto restituisce un brano dell'esistenza andato perduto, così anche il delirio deve la propria forza di convinzione alla parte di verità storica che ha inserito al posto della realtà ripudiata»⁸⁴.

Il prodotto dell'analisi non è una vicenda fattuale, che possa venire a giorno, recuperando la realtà nuda e pura e questa è anche la connotazione dell'esito creativo, che ondeggia tra essere e negarsi.

Il disconoscimento attuale di ciò che è, e l'oggetto della rimozione, hanno dunque un punto in comune, sono legati alla relazione di disvelamento. Basculano tra l'essere e il niente, dunque. Il rivelato nella parola o nel gesto non sono infatti genuini recuperi del passato, ma sono invece inediti rapporti conoscitivi che il soggetto intraprende con il suo abisso. Non verità, ma riscrittura della verità, la cui ricaduta è una sorta di sollievo, percepita come guarigione o, fuori dalla

⁸⁴ FREUD Sigmund (1979), *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. XI, p. 552.

clinica, come l'incantesimo dell'arte, che al culmine della tensione sfocia in parapsicosi.

§ 13. Velame e simbolo

L'uomo non è mai un *nunc stans*. La sua essenza è diasporica. Ogni determinazione non si satura ovvero non è per intero il sigillo di sé stessa, salvo che per la decisione di colui che ve la rinchiude, decidendo la differenza tra conforme e disforme, prosaico e poetico.

La determinazione è piuttosto una provenienza, mai colma, e in quanto tale è implicata con l'altro da sé. Il suo destino è per questo il rimando. Le nuvole grigie sono foriere dell'acquazzone, il fumo segnala le fiamme, la margherita annuncia la primavera, la sofferenza è la spia della patologia. Ogni cosa è segno e ogni segno è cosa nell'orizzonte simbolico. Ogni ente non cessa di essere sé stesso, l'erba resta erba in sé e la stella *idem*. Ma nell'apertura dell'uomo compongono una mobile rete di significati, essendo l'apertura non una cosa tra le cose, come un sasso limaccioso nello stagno del mondo, ma ciò che conduce l'uomo costantemente oltre sé stesso, forgiandolo come individuo, uomo sociale ed eventualmente come artista.

Nel provenire conta l'andare in sé. È il viaggio aperto di Marco Polo. Non è prefissata la latitudine e la longitudine. La strada si va via via segnando sulla

mappa, percorrendola dal fondo simbolico ai significati, i quali sono attribuiti retrospettivamente nello svelamento.

Sul transito dell'uomo così si esprime Heidegger: «Lo svelamento [...] come tale è in sé ad un tempo il velamento dell'ente nella sua totalità. Nella contemporaneità dello svelamento e del velamento domina l'erranza. Il velamento del velato e l'erranza appartengono all'essenza iniziale della verità»⁸⁵. La verità preliminare, che apre, è ciò che precede e rende possibile la distinzione tra vero e falso al pensiero.

La verità nel pensiero ha un che di paradossale. Da un lato è ciò a cui il pensiero guarda, dall'altro è un tendersi del pensiero alla verità, ma senza poter guardare sé stesso nel suo sforzo. Essendo per sua natura ciò che lascia vedere il mondo, il pensiero vi è calato per intero, tutto intriso di quell'inchiostro. Si colma di sé, senza poter uscire; non può autoafferrarsi, balzando fuori di sé, come *Nelle avventure del barone di Münchhausen*, in cui l'omonimo protagonista si sollevava in aria tirandosi su per la collottola.

Il pensiero si esperisce solo nella sottrazione, per questo apre lo spazio del sim-bolico, parola che sta per 'mettere insieme' (alla lettera), nello sfondo del nulla. Lo è quanto mai quel pensiero che balugina sul canapè e con dinamiche non

⁸⁵ HEIDEGGER Martin (1987), *Dell'essenza della verità*, in *Segnavia*, Adelphi, Milano, p. 153.

uguali, ma accostabili nell'arte, laddove il pensiero non si risolve nell'enunciazione e men che meno nell'aderenza del pensiero alle cose o a sé, ma nella relazionalità dei segni e del loro effetto domino.

Verità e pensieri generativi fiottano in uno svelamento che vela, perché sono luoghi costituzionali di rimandi, analogie e metafore.

13.1 Il paziente e l'artista: fantasmi

Il canapè dell'analista e il prodotto d'arte sono siti della contraddizione; il paziente o l'artista che dicono la loro *verità*, nel momento in cui la esprimono scompaiono. Diventano ectoplasmi di sé stessi, perché non sono loro a raccontare, ma 'vi' sono raccontati. Si rendono sinapsi, voci e braccia della *mania* del *Fedro*, che è *ab extra adveniens* e invasiva. Per questo quella dimensione tematizzata da Platone è originaria, poiché non rileva quella della "realtà".

L'analista non è un giudice inquirente, chiamato a investigare sulla conformità tra dichiarazioni del paziente e il modo in cui si svolsero i fatti. Per l'analista è dirimente che l'analizzato 'vi' si dica in tutta la *sua* verità. D'altronde un ruolo analogo è quello del fruitore d'arte, rispetto all'oggetto contemplato.

Non solo la verità è distinta dalla realtà nei due regimi, psicoanalitico e artistico, ma addirittura essa può sorgere solo nel dissidio con la realtà. Ogni paziente, infatti, per parlare di sé all'analista deve negare il reale, quel reale

spersonalizzante, che sulle provenienze agisce da camicia di forza, allo stesso modo in cui nell'atto creativo l'artista nega il reale che lo avvolge, per conoscersi in un altrove.

Solo nullificando il reale che ghermisce, paziente e artista gettano la base per scommettere sull'emersione. La parola e il gesto del soggetto recondito e affiorante cambia così il suo statuto. Egli non *si* dice più, ma è detto nella sua autenticità. La passività dell'attore cede all'attività dell'agente. Le locuzioni, monotone, autistiche, paranoiche che l'uomo ripete nella vita quotidiana, inscenandosi, si trasformano in inter-locuzioni a tre con ciò che lui è, con il suo sé occulto e con l'analista o il suo prodotto artistico, che è il suo luogo di proiezione.

La monade è fessurata nel luogo liberatorio psicoanalitico e artistico. In questi sfondi, se teniamo ferma la verità come 'criterio', constatiamo che la verità si mostra come valore aggiunto nella sua intrinsechezza, cioè la verità è un di più rispetto alla realtà in sé.

Ai margini della realtà, simile alla corona di fuoco del sole eclissato, emerge congiuntamente alla realtà stessa il valore addizionale del rivelato. La verità chiaroscurale non appare che nei contorni, pertanto essa sigla la differenza tra il presunto reale e il discorso che quel reale palesa. Non si *presenta*, ma si *rap-*

presenta, giocandosi come supplemento; per antonomasia essa supplisce a un 'non'.

Decisiva non è la mancanza nella presenza nell'analizzando e nell'artista, quanto piuttosto la presenza nella mancanza. Su questo cielo brilla la stella polare di Derrida: «Il supplemento viene al posto di un cedimento, di un non-significato o di un non-rappresentato, di una non-presenza. Non c'è nessun presente prima di esso, è quindi preceduto solo da sé stesso, cioè da un altro supplemento»⁸⁶.

L'esposizione sintomatica, onirica, creativa e razionale dell'uomo in generale è una *ex*-posizione, che nel prefisso *ex* denuncia non uno *stare*, ma una *provenienza*. Pone in tensione con un'alterità: *iatus* tra ciò che è e ciò che è detto e fatto. La verità definita così ha un'erranza originaria, che precede il canone logico del vero e del falso. L'errore è co-originario e inestirpabile. Il linguaggio destina l'uomo a questa tensione ineliminabile tra verità ed errore. Non è incidentale, ma è strutturale l'errore, poiché il discorso per sua natura deve lasciarsi alle spalle il reale, semplificando e sovrapponendo la sua sintassi.

Non è dato l'ascolto della verità, se non dove c'è stato il riverbero dell'errore nella processualità. *Errore*, dunque, come un *errare* per le vie in cui il soggetto si smarrisce, non riconoscendosi più. Questa è la condizione strutturale che consente

⁸⁶ DERRIDA Jacques (1969), *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano, p. 172.

all'uomo in senso lato e, a maggior ragione, al paziente o al creativo di riorientarsi verso un altro orizzonte, forse più schietto (?), di riedificazione identitaria; in tale dinamica però nessuno esce da questo conflitto, ma *vi* si sta solo in modo diverso, con una dialettica che ne è il motore perpetuo.

§ 14. Simboli neutralizzati

Bisognerebbe distinguere gestalticamente la figura dallo sfondo, il prodotto artistico e l'arte, la singolarità e l'orizzonte. Freud incastona il prodotto artistico sull'anello della sublimazione. L'artista abita il conflitto tra *principio di piacere* e *principio di realtà*. Del primo, tende ad assumere la forma della ripetitività. L'artista misconosce le eterogeneità e si identifica con le omogeneità proprie del principio di piacere. Dal principio di realtà invece deriva la sua attitudine a tradurre l'ignoto nel noto, secondo le costanze dell'epoca storica.

Queste polarità di fondo sono Scilla e Cariddi, nelle cui strettoie l'artista è esposto al rischio di naufragio. Il conflitto, invece di esprimersi, si camuffa in formule stereotipiche e l'arte scade in manierismo. Le possibilità poetiche sono incanalate negli stilemi. Anziché levare oggettività anonima e spersonalizzante alla realtà, l'artista agisce in senso opposto. Si oscura la forza vitale del conflitto con l'*origine*, da cui trae linfa l'*originalità* e si contessono i drappi delle

tradizioni. Le modalità espressive sono precodificate e si ottendono le possibilità, sagomando la percezione dell'artista.

14.1. Manierismi

Nel carosello degli esempi che l'estetica occidentale mostra, la rappresentazione pittorica della campagna è un caso di scuola. Stuoli di mestieranti della pittura l'hanno riprodotta sulle loro tele con apparente fedeltà e ciascuno non ha mancato di renderla con il suo stigma. In realtà, la galleria enorme allineata da tali immagini rinvia al paesaggio *cliché* di Claude Lorrain⁸⁷.



Figura 7 Fuga in Egitto, Claude Lorrain, 1635-40

⁸⁷ NELSON Benjamin (1962), *Freud e il XX secolo*, Mondadori, Milano, p. 232.

Il pittore del Settecento amava filtrare le sue rappresentazioni della campagna, guardandole attraverso il vetrino del modello letterario classico. In particolare dialogava con i poeti Virgilio, Orazio e Ovidio, che esaltavano la vita agreste e bucolica. La stratificazione stereotipica produsse in serie l'arcadia felice, segnata dall'armonia degli uomini con la Natura, ormai irrimediabilmente perduta. In questo modo si monumentalizzarono noiosi paesaggi idilliaci, senza tempo.

“Manierismo” non è solo l'etichetta di una stagione artistica, ma è un atteggiamento ricorsivo nell'arte, che somministra l'etere alle tensioni, lasciandosi catturare dal significante sulla cresta dell'onda. La madre degli epigoni è sempre incinta.

La sublimazione che non attinge linfa vitale dalla sfera simbolica non è di per sé sufficiente per innovare. Commenta l'arguto Hauser: «la creazione artistica non può essere spiegata semplicemente col trasferimento di energie psichiche da un settore a un altro»⁸⁸. Tale idraulica psichica è l'*a-priori*, per cui «la sublimazione può essere un fattore del processo creativo, ma non è affatto identica all'atto creativo». È in questa accezione che l'arte rischia di scadere a 'prodotto':

⁸⁸ HAUSER Arnold (1969), *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi dell'arte moderna*, Einaudi, Torino, p. 46.

participio passato di produrre. Il gesto liberatorio dell'uomo, che degrada a scimmia ammaestrata.

Il presente dell'oggetto artistico 'scolastico' ripete nella sua forma il passato, scemando in stenografia. Il desiderio comunicativo dell'artista si traduce in un compiacimento del suo narcisismo e in quello dei fruitori del suo prodotto, che si raduneranno attorno al noto, in un rassicurante, riconoscibile, eterizzante alfabeto. È la minaccia del pres-ente, parola che in una torsione heideggeriana indica lo stare presso-l'ente, ovvero presso ciò che l'idioma della comunità e della storia rende visibile e comunicabile. Il noto può stendersi come una carta moschicida, è «tentatore»⁸⁹ e «tranquillizzante».⁹⁰ La formazione dell'artista vi si ingorga.

14.2. La terra di nessuno

Hauser, con l'ottica dialettica e sociologia del processo artistico, evidenzia il nodo gordiano tra originalità e tradizione, innovazione e replica. Il bordo dell'arte non coincide con l'estensione dell'arte, resta un imponderabile margine, una terra di nessuno, non investigabile dalla sociologia.

⁸⁹ HEIDEGGER Martin (1976), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, p. 223.

⁹⁰ *Ibidem*.

La stessa sorgente può abbeverare l'albero rigoglioso di novità contenutistiche e tecniche e quello senza linfa, dai cui rami pendono opere bolse e dozzinali. La sociologia ha il merito di riportare, in un travaglio sintetico, gli elementi comuni e alcune provenienze simboliche che traspaiono in una produzione. «Ma quando si tratta della *qualità* di una realizzazione artistica, tutto dipende dalla configurazione e dal rapporto reciproco di questi elementi»⁹¹. Giochi di analogie, trasmigrazioni, cambi di frequenze, lunghezze d'onda.

«L'individuo e la società sono pensabili solo in rapporto reciproco. Dove non c'è società non ci sono neppure individui, né dal punto di vista logico, né da quello psicologico o storico. Una personalità creativa che sente, pensa e agisce e realizza individualmente compare sempre da prima come fenomeno di reazione, essa incarna una risposta a una domanda o a una sfida. Un artista si forma soltanto nel corso della sua lotta col compito che gli viene imposto e che egli si studia di seguire. La sua individualità si realizza solo passo per passo con l'esecuzione di questo suo compito; essa prima non esiste, ed è definibile solo in rapporto a una situazione concreta creata dal problema concreto»⁹².

⁹¹ HAUSER, *Le teorie dell'arte*, cit., p. 169.

⁹² Ivi, pp. 168-169.

Hauser si autotraduce in esempi perspicui dalla filigrana hegeliana. Se levassimo dalla storia le specificità del mondo italiano, le correnti economiche, ideali, tecniche messe in moto dal rinascimento, la lussureggiante corte del papa con le sue generose commissioni da *Caput mundi*, il maestro Perugino e Michelangelo, discepolo che ne trasfigura la lezione, non sarebbe venuto alla luce Raffaello. «Ci sarebbe sì il figlio di Giovanni Santi, ma non sarebbe quello che conosciamo, il creatore delle Stanze o degli arazzi. Senza Raffaello, certo anche il rinascimento non sarebbe il rinascimento e Roma non sarebbe Roma. Dunque, non è che il rinascimento, preparato dal Quattrocento fiorentino e umbro e realizzato dai mezzi spirituali e materiali di Firenze e di Roma, afferri e trascini con sé Raffaello, né che il genio Raffaello crei spontaneamente il rinascimento o partecipi alla sua creazione compiuta da una generazione di grandi talenti, ma succede invece che il rinascimento e l'individualità artistica di Raffaello sorgono insieme e inseparabilmente. Non soltanto la soluzione – dunque l'opera di Raffaello, di Leonardo o di Michelangelo – è un risultato dei problemi concreti, ma i problemi stessi acquistano la loro concreta delimitazione soltanto dopo le possibilità date di soluzione»⁹³.

⁹³ Ivi, p. 169.

14.3. Cézanne, Picasso e la logica del bimbo

La *Bildung* è demonica, biforcuta, v'è in essa l'ambivalenza del *formare*, ma anche dell'*in-formare*, cioè formare dentro ed esporre a un modello (*Vorbild*). La parola teutonica antica era *Bilidi*, con cui si indicava 'forma', 'segno', ma pure 'copia', 'riproduzione'⁹⁴. Formare all'arte è pure inesorabilmente un con-formare alla lezione dei maestri⁹⁵: l'ortopedia incombe. Domina il 'sì' impersonale. Si dipinge, si scrive, si architetta, si scolpisce alla maniera di. Il 'manierismo' è implicito nella pedagogia, a rischio di ammaestramento.

L'allievo riuscito è quello che ri-esce dal circolo (didattico), poiché, riattando il discorso di Heidegger, «l'importante non sta nell'uscire fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta»⁹⁶. È la condizione inquietante tipica dell'artista, al quale spetta il compito del parricidio. L'allievo si forma sotto la potestà del patri-monio artistico, parola il cui cuore rimanda al latino *pater* e a ciò cui deve ribellarsi. Le forme stabilizzate richiedono la reazione del figlio apprendista, che fronteggia problemi concreti e diversi; la contestazione all'Autorità sorge nella situazione, l'Edipo avviene con gli strumenti del mestiere.

⁹⁴ WULF Christoph (a cura di) (2002), *Le idee dell'antropologia*, vol. 2, Bruno Mondadori, Milano, p. 595.

⁹⁵ HEIDEGGER Martin (1987), *La dottrina platonica della verità*, in *Segnavia*, cit., p. 173.

⁹⁶ HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 194.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

E così i codici sono criticati. A volte sono scaramucce di poca importanza, a volte parricidi necessari per uscire dalla minorità e disseminare. L'uscita è un salto paradossale, più che una spinta in avanti, un farsi adulti; è un moto del gambero, un ritorno al passato, laddove l'innocenza dello sguardo è recuperata.

Ogni bimbo è *in nuce* un artista, difficile è rimanervi nel tirocinio artistico. Diventare adulti significa negare l'adulto. Claude Monet, corifeo dell'Impressionismo, con le mani di un bimbo smanioso strappò il codice dell'arte, rifacendosi una verginità dello sguardo, con *Impressione, levar del sole*.



Figura 8 Claude Monet, *Impressione, levar del sole*, 1872

Quella soglia di finestra, del suo albergo a Le Havre, dalla quale nel 1872 Claude Monet dipinse il porto della città in Normandia attraverso la nebbia, è la soglia metafisica tra il noto e l'ignoto da osare. Una sfida al gusto. Infatti l'opera aspettò due anni prima dell'esposizione. Il pubblico scioccato criticò, con punte di ferocia, ma ciò fu il segno di un edipo superato. Il "Laio accademico", quale figura del dominio, aveva consumato il suo tempo. L'impressione estorta, teneva a battesimo la nuova corrente dal nome eponimo.

Non il sole, ma una macchia di sangue che scarabocchia raggi aranciati, non le ciminiere fumiganti e gli scheletri delle gru, ma le loro chiazze fantasmatiche, non lo specchio d'acqua con la sua linea d'orizzonte, ma un turbinio di pennellate che inondano tutto il paesaggio. Tocchi virgolati e materici, per evocare con forza di passione, non di retina, la nebbia e i vapori crepuscolari. Sicché ai suoi seguaci Monet raccomandava di descrivere non ciò che vedevano, ma ciò che percepivano, come lui aveva fatto sulla soglia a Le Havre, nell'apertura simbolica: un mantra dello stato d'animo da pigmentare, ghermendo l'istante luminoso o le ombre colorate.

Paul Cézanne studiò a quella scuola, non come diligente allievo che ripete a menadito la lezione appresa. Declinò la grammatica percettiva in modo personale. La sua geniale ribellione lo portò a filtrare la sua percezione attraverso le figure

***Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)***

solide, in cui *La Montagna Sainte-Victoire*, vicino ad Aix-en-Provence, divenne il soggetto ricorrente di una serie di dipinti realizzati tra il 1882 e il 1906.



Figura 9 Paul Cézanne, La Montagna Saint-Victoire, 1882-1906

Cézanne sviluppò la sua simbolica, rivelando al mondo un linguaggio pittorico composto con l'alfabeto del cono, del cilindro e della sfera. Un altro edipo contesta la tradizione “paterna” impressionista e impone un approccio geometrico.

Benché negli ultimi anni fosse sempre più riconoscibile e originale il sigillo cézanniano nelle sue realizzazioni, restava però per la sua libertà espressiva un residuo vischioso verso le Belle Arti: il ‘sì’ alla tradizione prospettica monoculare.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

Con la serie *Bagnanti*, l'artista intraprese l'iconomachia contro l'Autorità delle forme ereditate, che negava la pluralità dei punti di vista in pittura.



Figura 10 Paul Cézanne, Bagnanti, 1898-1905

Cézanne con pennellate a strati successivi intinte nell'ocra e nel lilla, sintetizzò i corpi umani. Li pigmentò come linee, volumi e superfici al pari degli elementi della natura, disponendo due gruppi di figure e due quinte arboree che tratteggiavano architetture a piramide, con una vuota profondità centrale. La sua

tela rinnegò la scoperta brunelleschiana della “prospettiva lineare”, offrì in nome della libertà creativa la sua superficie per la bidimensionalità.

Picasso nel 1907 visitò la mostra di Cézanne e, da perfetto discente, superò il maestro nella tavola delle cinque meretrici di una casa di tolleranza di Barcellona. Rappresentò figure stilizzate, legnificate nella loro plasticità, note come *Les Demoiselles d'Avignon*.



Figura 11 Pablo Picasso, Les Demoiselles d'Avignon, 1907

La tavola fu l'atto di nascita del cubismo, un parto complicato, per il quale l'artista lavorò su duecento disegni e schizzi, prima di riunirli sincreticamente per realizzare la sua idea.

I linguaggi di Cézanne, dell'arte africana, egizia e iberica preromana, furono intrecciati da Picasso in uno spazio-tempo altero. Non verosimile secondo la

visione canonica, ma vero proprio in quanto multidimensionale. Volumi e piani collassarono uno nell'altro. Le facce si scomposero e ricomposero in fogge bidimensionali. Lo spazio visivo unitario cedette a quello mentale. Il cubismo colse intuitivamente il germe della relatività dello spazio, che Einstein tradusse in equazioni nel 1910⁹⁷.

L'arte sia essa innovativa o ricalcata dai moduli manieristici è comunque il segno di un tempo e a sua volta il tempo è segnato da essa. Gli oggetti artistici sono pietre miliari sul cammino del pensiero e dei sentimenti di una civiltà, condensazioni di finitezza. Atti di amore, che come amore periscono nell'attimo del loro compiersi, quando tali oggetti non diventano storia. Dal naufragio li salva la fedeltà nell'uomo, con la sua volontà di ricordo e la sua vitalità di significazione. Un film, una statua, un quadro, le parole, i suoni della musica o della poesia sono sì un repertorio, ma pure riserve simboliche, che rinviano e consentono la fusione degli orizzonti ermeneutici.

Gli oggetti artistici sono tali in quanto costituzionalmente aperti. Custodiscono segni per l'anima sensibile e interpretazioni per ogni sensibilità d'anima. Questi rinvii danno loro battiti e respiri, sicché gli oggetti artistici rifuggono dalle esegesi che pretendono di mummificarli. Riemergono le relazioni

⁹⁷ CAROLI Flavio (2011), *Tutti i volti dell'arte*, Mondadori, Milano, p. 101.

dalle catacombe interpretative e rivendicano la loro voce. La loro vitalità di significazione è corpo imbalsamato solo per coloro i quali hanno deciso di sigillare ogni discorso nell'urna cineraria di un atto d'arbitrio.

14.4. Semi e dissemi

L'arte è tale quando il prodotto abdica al produttore, esercitando in ragione di ciò una viva forza che *dissemina*⁹⁸ sensi inediti, facendo vacillare l'ovvio e il familiare, intrecciando noto e spaesante, domestico ed estraneo, secondo l'accezione freudiana di *perturbante*; il lemma perturbante, nella lingua tedesca *Un-heimliche*, rende con efficacia grafica il suo senso, poiché "Un-" è un prefisso che non esprime *sic et simpliciter* il rovescio del familiare con la potenza del negativo, ma pone in enfasi la sua modificazione⁹⁹. Pertanto, estremizzando, il lemma non implica la negazione di ciò che è familiare, confortevole, intimo, ma indica permanenza e mutamento. L'accento cade sull'agguato del nascosto, che se ne sta lì da sempre. Rende all'improvviso estranei in casa propria e scuote dall'assuefazione. Apre all'interrogativo come la fessura di un quadro di Fontana

⁹⁸ DERRIDA Jacques (1975), *Posizioni*, Bertani, Verona, p. 79: «disseminazione, in ultima istanza [...] non si può racchiudere in una definizione [...]. Se non si può riassumere [...] in una definizione, nel suo tenore concettuale, è perché la forza e la forma del suo dirompimento crepano l'orizzonte semantico».

⁹⁹ BERTO, *Freud, Heidegger e lo spaesamento*, cit., p. 21.

apre lo spazio consueto della tela, ne interrompe la continuità e rivolge l'appello inquietante all'oltre. Allora il fatto artistico non è, ma *diviene* esortando la domanda.

L'opera è oblativa rispetto all'interrogazione. Poiché nega il suo corpo segnico e offre nuove possibilità al suo fruitore. Indietreggiando forma lo spazio per seminare la domanda. Il tempo le è intrinseco, giacché è parte e sostanza della domanda. Fioriscono nuovi sensi e si rimodella la fisionomia del mondo. Per questo il secondo Heidegger affida al mondo dell'arte anche un'altra arte, quella della domanda (per un'umanità smarrita, ma ancora capace di ascoltare). Domanda apicale ed epocale nell'evo contemporaneo, così radicale da archiviare i canoni dell'estetica occidentale. Si tratta infatti non di interrogare il contenuto delle opere, secondo l'ordine del discorso della Storia dell'arte, quanto di identificare con i tramandamenti dell'arte una determinata concezione dell'ente.

L'Occidente nel corso del suo tempo ha pensato su ciò che si può rappresentare oggettivamente¹⁰⁰, lasciando in ombra la provenienza delle cose. La provenienza è necessaria (alla lettera: ciò che non cessa), ma è un invitato di pietra. Come Mitridate, re del Ponto, che con il veleno ha combattuto il veleno,

¹⁰⁰ HEIDEGGER Martin (2007), *Contributi alla filosofia*, Adelphi, Milano, p. 483.

così l'Occidente ha smesso di perturbarsi con la domanda sulla provenienza. Il veleno secolare di cui si è persa anche la memoria resta però in circolo.

§ 15. Cinema, la nuova Musa

La filosofia occidentale ha cercato il *Sacro Graal* dell'essenza, isolandola. Ha esaminato *in vitro* i significati. Ma né essi precedono l'esistenza, né all'opposto l'esistenza li precede. Nell'uomo essenza ed essere sono in osmosi. Non sono disgiungibili in un prima e in un poi. Osservatore e osservato nell'uomo stanno in un *loop*. L'uomo non è. Il Nulla-piteco non dispone di un Io quale essere puro, à la Fichte, cioè vuoto, che realizza se stesso producendo un mondo di significati. La sua natura è possibilità. L'uomo è la sua maschera. La soggettività è l'altra scena, le cui tensioni foraggiano la creatività.

15.1. Arte e tecnica

Il prodotto artistico è ciò che può sopravvivere alla morte dell'uomo, essere speciale in quanto vivo che sa di morire. L'oggetto artistico si sottrae al secolo e alla corruzione del tempo. È l'ambrosia umana che nutre le divinità dell'arte. Ambrosia – *amrita* – ha etimo sanscrito: è ciò che toglie-la-morte alle Muse, rivitalizzandole nel mondo con le produzioni artistiche. Gli uomini danno voce al simbolo, con la pietra lavorata che sfida l'impermanenza come cattedrale, con la

tela o con la parete dipinta consegnata ai posteri, con lo spartito ricopiato che sottrae la musica all'oblio. Le tecniche hanno conferito unicità alle opere. È la magia creativa, spirito e materia, capace di raccogliere attorno a sé il rituale, secondo un'atavica accezione.

L'opera discende dal sacro. La mania divina è il suo grembo. Un concetto, questo, vidimato da Benjamin, per cui l'opera d'arte «dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione di culto»¹⁰¹. Da qui il «valore culturale», che il susseguirsi delle epoche ha progressivamente destituito. Il sacrale ha ceduto così al «valore espositivo»¹⁰². L'opera ha perso la sua unicità; non è più oggetto di riti.

L'aura si è consunta e ciò ha eliso la trascendenza dell'opera; si è disartizzata l'arte¹⁰³, poiché la tecnica ne ha trasmutato il valore d'uso in valore di scambio. L'opera si è dunque emancipata dalle liturgie e dagli incensi, per diventare sempre più fruibile a cerchie di anonimi spettatori. Le distanze sono state obliterate. Prometeo ha mutato nell'intimo l'oggetto d'arte e il suo fuoco è diventato luce in senso proprio, luce catturata in una foto o in una pellicola. Una stagione di cambiamento che riporta all'epopea dei dadaisti, grazie ai quali, secondo

¹⁰¹ BENJAMIN Walter (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, p. 26.

¹⁰² Ivi, p. 27.

¹⁰³ VERCELLONE Federico (2008), *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna, p. 138.

Benjamin, «l'opera d'arte diventò un proiettile. Venne proiettata contro l'osservatore. Assunse una qualità tattile. In questo modo ha favorito l'esigenza del cinema»¹⁰⁴. È questa la fucina della settima arte che, dadaisticamente appunto, è imperniata «sul mutamento dei luoghi dell'azione e delle inquadrature, che investono gli spettatori a scatti»¹⁰⁵, come le macedonie parolaie delle poesie dadaiste; frammenti di locuzioni e cascami di tempi e di luoghi, che nelle espressioni pittoriche provocatorie hanno l'immagine di bottoni e tagliandi ferroviari su tela.

15.2. Inconscio ottico

Dalla natura dell'opera cinematografica discende il coinvolgimento profondo dell'osservatore, catturato dal *maelström* di immagini e azioni parcellizzate e anche l'immensa estensione dei destinatari dell'opera: «La ricezione simultanea collettiva»¹⁰⁶. Ceti diversi uniti nell'esperienza estetica da un biglietto economico o, oggi, da un *click* egualitario. Democratizzazione

¹⁰⁴ BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, cit., p. 43.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 39.

dell'arte con una data di battesimo: 1895. Quell'anno salutava due novità: *Studi sull'isteria* di Freud, prima proiezione dei fratelli Lumière.

A Vienna Freud con il suo testo s'incamminava sulla *via regia*, che lo avrebbe condotto alla *Interpretazione dei sogni* (1900). Un faro di luce nel buio della coscienza. A Lione la macchina dei fratelli Lumière illuminava il buio di una sala con *La sortie de l'usine*. Coincidenze di calendario, certo! Ma indipendentemente dall'accostamento meccanico tra le due vicende, notiamo che da lì si dipartono due linee parallele, in virtù delle quali l'esperienza dell'uomo occidentale non sarà più quella di prima. Benjamin non mancò di sottolinearlo, inanellando cinema e psicoanalisi. Se Freud ha il primato sulla decifrazione dell'inconscio, il cinema è qualificato da Benjamin inconscio ottico.

Benjamin comprese acutamente le qualità del cinema e del suo impatto. Freud invece non se ne occupò. Non ne comprese le potenzialità, sebbene fosse stato suggestionato dalla sua prima esperienza cinematografica, di cui ci dà testimonianza in una lettera. Galeotta fu Roma, nel 1907. In Piazza Colonna, Freud fu sedotto dal cinema. Il brivido delle immagini, ancorché esse fossero sempre le stesse, fu tale che ne fece una scorpacciata fino alle nove di sera¹⁰⁷. L'infatuazione filmica tuttavia non lo smosse dalle sue convinzioni. Quel gioco

¹⁰⁷ LINGIARDI Vittorio (2020), *Al cinema con lo psicoanalista*, Raffaello Cortina, Milano, p. 6.

di ombre lo giudicò uno spettacolo da baraccone. Il cinema non poteva avere i galloni dell'opera d'arte.

Per la sensibilità di Benjamin, regista è colui che con la tecnica è capace di cogliere ciò che non è accessibile alla consueta esperienza. Non è solo un teatrino di fotoni, ma può essere un'esperienza simbolica profonda. Liricità e tecnica al servizio della verità; Orfeo e Prometeo compagni di strada. Per la sensibilità di Freud invece le avventure in celluloide sono un semplice oggetto da ammirare. Lanterne cinesi per distrarsi. Il giudizio di Freud è museale, ipotecato del significato attribuito classicamente a ciò che è arte. Resta legato alla vetera cognizione sacrale dell'opera artistica. Vale la singolarità dell'esibizione di Orfeo, l'aura irripetibile. Prometeo non fa arte. Semmai artigianato.

15.3. Settima arte? Vade retro!

La psicoanalisi ha il coraggio di riscrivere il codice positivisticco della psichiatria ottocentesca; il Viennese licenzia la verità scientifica in senso naturalistico, osando nella dimensione simbolica. Eppure non compie lo stesso percorso con la nozione di arte. L'accezione canonizzata, auratica dell'arte, propria di una certa coscienza estetica occidentale lo ipnotizza. Per questo Freud rifiutò di collaborare, quando il cinema direttamente bussò alle porte della *Berggasse 19*, chiedendogli la consulenza per una sceneggiatura. Il cinema non

era figlio della Musa; era solo moda punto-e-basta e lui non era quel tipo di persona che si lasciava accalappiare. «Il film non lo si potrà evitare, sembra, così come oggi pare non si possa fare a meno di tagliarsi i capelli alla maschietta, anche se io non me li sono mai acconciati in quel modo; non voglio avere rapporti di sorta con il cinema»¹⁰⁸. Così scrisse all'amico Ferenczi, quando, nel 1925, Mister Samuel Goldwyn provò a comprare la consulenza psicologica di Freud per un film su Antonio e Cleopatra. Il regista stelle-e-strisce firmò un assegno, davvero *hollywoodiano* (centomila dollari!), ammirava Freud come il «più grande specialista d'amore del mondo»¹⁰⁹.

La sceneggiatura proposta da Mister Samuel Goldwyn era intrigante e Freud, versato nell'Eros e nella cultura classica, con il peso del suo nome avrebbe fatto da fanfara mondiale al film. Il Padre della psicoanalisi lo snobbò e il suo 'no' ebbe risonanza giornalistica. Persino il *New York Times*, a cui Goldwyn aveva preannunziato la collaborazione stellare con Freud, diede notizia del rifiuto tombale. Non fu l'unico 'no'. Un altro Freud lo riservò a un suo concittadino, Wilhelm Pabst, maestro del realismo, che ne chiedeva il contributo all'opera cinematografica *I misteri di un'anima*.

¹⁰⁸ RICCI Giancarlo (1998), *Sigmund Freud: la vita, le opere e il destino della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998, p. 127.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

Pabst alla fine fece comunque il suo *ciak* e fu il primo film esplicitamente psicoanalitico avallato dalla perizia di Hans Sachs e Karl Abraham, allievi di primo piano di Freud¹¹⁰. In questa primizia di celluloidi il protagonista, Martin Fellman, portava sul set una psiche angustata da incubi uxoricidi. Per uscire dalle brume delle sue fobie, Fellman si sottoponeva alla psicoanalisi. Le sedute terapeutiche non erano pantomime, ancorché il film fosse muto. I contenuti erano illustrati dal taccuino che l'attore analista brandiva a favore di cinepresa.

Freud era attento ai risvolti pubblicitari della psicoanalisi, sicché rifiutava la contaminazione tra il codice scientifico e l'intrattenimento in celluloidi: diavolo e acquasanta. Talché, nel 1925, anno del gran rifiuto al cinema, scrisse in un breve saggio, intitolato *Alcune aggiunte all'interpretazione dei sogni*: «Non servirebbe a niente mettersi a interpretare i sogni fuori dall'analisi»¹¹¹. Sottotesto mio, men che meno in una finzione cinematografica.

Il Nostro ammetteva solo l'analisi vera; la dignità dello *studio* nella doppia accezione: *saggio* da pubblicare o *sito* della terapia. Al sodale Ferenczi ribadì la sua motivazione: «La mia principale obiezione rimane quella che mi sembra impossibile fare delle nostre astrazioni una rappresentazione plastica che gode di

¹¹⁰ *Ibidem.*

¹¹¹ *Ibidem.*

così poco rispetto. Non possiamo dare il nostro consenso a una cosa talmente insipida»¹¹². Infatti bacchettò i suoi due allievi contravventori, Sachs e Abraham, per la loro consulenza a *I misteri di un'anima*.

15.4. Manipolazioni e trascrizioni

Il nuovo paradigma psicoanalitico innervava ogni campo della creatività. Eppure per Freud il cinema era figlio di un dio minore. Nelle misfatti del fenomeno filmico nascente, la Scuola di Francoforte merita una citazione. Armati di marxismo, i Francofortesi includevano il cinema tra le plurime, luciferine manifestazioni dell'industria dell'intrattenimento: piovra del sistema simbolico ultracapitalistico. Adorno, Horkheimer e la loro cerchia negavano valore veritativo al cinema. La forza artistica del prodotto era divorata da quella ideologica. Denunciavano l'*Alcatraz* della falsa coscienza. Il cinema come significante di un alfabeto totalitario; mela avvelenata di un'organizzazione suasiva, che con il mimetismo¹¹³ infeuda gli uomini ai suoi sporchi interessi

¹¹² SANI Andrea (2016), *Ciak, si pensa! Come scoprire la filosofia al cinema*, Carocci, Roma, p. 154, cit. tratta da *Freud – Sein Leben in Bildern und Texten* (1978), p. 224.

¹¹³ Cfr. ADORNO Theodor Ludwig Wiesengrund (1979), *Mimima moralia, meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, pp. 241-242: «L'industria culturale è modellata sulla regressione mimetica, sulla manipolazione degli istinti mimetici repressi: essa si serve del metodo di anticipare la propria imitazione da parte dello spettatore e di far apparire come già esistente l'intesa che mira a creare».

classisti. Il cinema è merce tra le merci in cui annega il mondo obeso. Non ha l'aura, manca di quel *quid* ineffabile, esclusivo, dell'opera d'arte, che innalza il suo *status* e impone la differenza con il mondo. Un verdetto di condanna, dunque, a cui è accostabile il rifiuto di Benedetto Croce.

Sebbene il filosofo italiano avesse un'impostazione liberale, incompatibile con le posizioni marxiste, negò come i Francofortesi alla cinematografia la genealogia delle Muse. Il Nostro neoidealista disceverava il momento intuitivo dell'artista, cioè lo stato d'animo che l'«intuizione lirica»¹¹⁴ intercetta, calligrafandola in concetto, rispetto al momento comunicativo tutto risolto nell'oggetto.

Intuizione e trascrizione: questo è il codice binario dell'arte nell'esegesi di Croce. Il linguaggio cinematografico gli apparve una sorta di creolo, una mescolanza negativa tra estetica e tecnicismo moderno. Nel *ciak* prevaleva il momento trascrittivo e devitalizzante. Cinema, dunque, quale opera artigiana, disistimata come tecnica del pratico in contrapposizione alla mistica del momento intuitivo. Eppure, la meditazione crociana, in cui intuizione ed espressione copulano, pone il filosofo all'avanguardia estetica, fuori dalle piste battute dalla

¹¹⁴ CROCE Benedetto (1990), *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano, p. 47.

tradizione, campione di originalità. L'opera d'arte infatti da Croce è salutata come evento assoluto.

Ogni opera d'arte è degna di questo titolo in quanto toccata dalla grazia ispiratrice, il significato le è intrinseco, grazie all'istante originario, al punto che Croce scioglie l'opera dai nodi della storia e della geografia. Conta la folgore dell'*intuizione-espressione*, per cui è indifferente il fatto che l'oggetto estetico sia un prodotto africano, australiano o ateniese del tempo di Pericle. Tant'è che il Neoidealista scrive: «non solo l'arte dei selvaggi non è inferiore, in quanto arte, a quella dei popoli più civili, se è correlativa alle impressioni del selvaggio; ma ogni individuo, anzi ogni momento della vita spirituale di un individuo, ha il suo mondo artistico; e quei mondi sono tutti artisticamente incomparabili tra loro»¹¹⁵.

L'opera d'arte si approssima all'opera d'arte totale in questa prospettiva. Si tratterebbe a questo punto di compiere il passo definitivo, cioè di riconoscere che gli scompartimenti stagni fra le singole arti sono sommarie categorie. La relatività delle distinzioni consuetudinarie avrebbe riscattato il cinema dal suo rango. «Ma non vuole passare il Rubicone, anche se coerenza vorrebbe che lo facesse»¹¹⁶. È un caso di scuola, l'abitudine dei significanti estetici tradizionali possono

¹¹⁵ CROCE Benedetto (1990), *Estetica*, Adelphi, Milano, p. 173.

¹¹⁶ VERCELLONE, *Oltre la bellezza*, cit., p. 115.

riservare a volte la sorte di Edipo – occhi accecati – quali quelli di Croce e di Freud, sebbene il primo nell'estetica, il secondo nella psiche, abbiano dimostrato penetrazione geniale e forza eversiva, orwelliana, nella riscrittura dei rispettivi vocabolari disciplinari.

15.5. Fotogrammi di coscienza

La psicoanalisi ha innovato letteratura, poesia, pittura, musica e cinema, ancorché fosse disistimato quest'ultimo quale bagattella della moda, analogo per Freud al taglio tricologico all'ultimo grido. Con i film la psicoanalisi ha una sorta di parentela 'realizzativa'. La sala di montaggio dei fotogrammi e la poltrona terapeutica sono luoghi in cui si isolano e si rimontano immagini fuori posto. Lo psicoanalizzato cosa fa, se non ordinare i suoi sconclusionati "fotogrammi" interiori? Quando si «rivela il niente [...] lascia sospesi, perché fa dileguare l'ente nella sua totalità»¹¹⁷, attesta Heidegger. L'identità è interrotta, diventa indecifrabile e all'analista si chiede l'ausilio per un nuovo montaggio; gli si domanda un ordine diverso da sequenziare con i frammenti interiori. Il paziente non potrà narrare gli eventi secondo il loro accadere storico. La sceneggiatura è inattingibile, essendo "ieri" ricomposto con lo sguardo dell'"oggi". Non è data

¹¹⁷ HEIDEGGER Martin (2001), *Che cos'è metafisica?*, Adelphi, Milano, p. 67.

una regia filologica. Si lavora sulla negazione della realtà, per montare sequenze dissimili da quelle precedenti, eppure liberatorie e sgravate dalle coazioni a ripetere.

La crisi identitaria che sospinge a bussare alla porta dell'analista, è una crisi di agnizione rispetto a sé stessi. Un autoesilio, simile a quel sordo distacco cui il cinema costringe l'attore. Non c'è contatto tra l'Io e il Tu, come accade all'attore teatrale, che ha il contatto con il pubblico, per cui sente sé stesso e l'altro in una sintonia emozionale. La recita al cinema è triturata in vari *ciak*; ci sono "interni" ed "esterni"; frammenti in cui l'attore è monadico, esiliato dal centro della sua persona. Sta insomma in una lontananza che lo nega come *agente* (attore). Perché l'azione, la sua azione viva, è scomparsa. Non c'è più, là, sulla tela cinematografica, essa è forestiera a sé. Dell'agente residua l'immagine nebulosa solamente colta in un momento, in un gesto, in un'espressione, tanto guizzante nello *zoom*, quanto vaporosa. Egli avverte «confusamente un senso smanioso, indefinibile di vuoto»¹¹⁸. È «un'immagine che tremola un momento sullo schermo e scompare in silenzio, d'un tratto, come un'ombra inconsistente, gioco d'illusione su uno squallido pezzo di tela»¹¹⁹. Questa è la diagnosi di Pirandello

¹¹⁸ BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 32, cita *Ciak... si gira* di Pirandello.

¹¹⁹ *Ibidem*.

sulla modernità; analisi acuta nelle pagine di *Ciak... si gira*, le cui parole sono rilanciate dalla citazione di Benjamin.

15.6. Proiezioni e transfert

Come le spire del gruppo marmoreo del *Laocoonte*, l'esperienza cinematografica può essere avvolgente e trattenere in sé lo spettatore, impastoiandolo in una fase para-infantile. Nel buio della sala accade un fenomeno simile a quello del divano dell'analista, sebbene con una differente magnitudine. La psiche dell'osservatore collassa in una condizione pre-identitaria, prima della dominanza dell'Io. La linea di faglia che separa sé dagli altri è obnubilata. L'immagine è psicopompa e conduce alla regressione; l'identità dello spettatore viene eterocentrata dalle sequenze. L'omogeneo è scalzato dall'eterogeneo. Non c'è lo spettatore, ma gli attori, che si agitano nella sua coscienza catatonica. Comportamenti e stati d'animo dei personaggi filmici assorbono il soggetto pirandellianamente, sicché «lo spettatore è di volta in volta in tutti i personaggi»¹²⁰: Uno, nessuno, centomila.

Il fruitore delle immagini irrorà gli attori (figure significanti) con le proprie correnti psichiche, tanto che nel *transfert* s'illude di cogliervi dati di realtà. Alla

¹²⁰ MUSATTI Cesare (1961), *Scritti sul cinema*, Testo&Immagine, Torino, p. 49.

proiezione in sala, quella tecnica, fotonica del proiettore, corrisponde la controproiezione della coscienza, fenomeno freudiano per cui i singoli personaggi rivelano allo spettatore ciò che lui è. Quello che è dato dallo schermo è negato e quello che è negato è dato allo schermo. La negazione di sé è la condizione di possibilità del rivelamento. L'immagine assolve un ruolo "psichedelico", se vogliamo dare risalto all'etimo del termine: far chiaro (*délos*) nell'anima (*psyché*).

Le immagini cinetiche danno adito a un diverso ordine temporale e narrativo rispetto all'oggettività quotidiana; nessun altro mezzo prima è riuscito a mimare l'interiorità umana, fatta di conversioni di cause ed effetti, anacronismi e simultaneità folli.

15.7. Orologi molli

La scossa che la torpedine del cinema dà allo spettatore dipende dalla sua scansione del tempo, esemplata su quella dell'anima. Si sfugge alla diacronia dell'orologio. Coscienza e cinematografia si scoprono consanguinee, guardando in tandem al tempo non quantitativo, ma qualitativo, caratterizzato da reversibilità e da compresenza di passato e futuro nell'attimo.

Gli orologi si fanno molli sulla tela del cinema, come quelli del celebre quadro di Dalì.



Figura 12 Salvador Dalí, La persistenza della memoria, 1931

Non influì solo il camembert, ma pure una contingenza cinematografica nella loro realizzazione. La moglie del pittore, Gala, andò a vedere un film, lui invece disertò la sala a causa della sua cefalgia. «Quando due ore dopo Gala tornò dal cinema, il quadro, che sarebbe diventato uno dei più famosi, era terminato»¹²¹. Per la moglie dell'artista, nel buio della sala il "suo" orologio gocciolava nei tempi psicologici e percettivi anacronistici tipici di un film. Nel frattempo il marito trascriveva quelle esperienze nella tavola intitolata *Le persistenze della memoria*.

¹²¹ NICOSIA Fiorella (2002), *Dalí*, Giunti, Firenze, p. 43.

All'occhio mesmerizzato dallo schermo di Gala, colloquiava idealmente con l'occhio addormentato del quadro. Nel gioco del dentro e fuori, che sottrae alla quotidianità e mima il delirio.

15.8. Apparenze

L'esperienza cinematografica ha aperto un mondo fantastico, senza confini: sogni di un eterno Magellano che lo circumnavigano senza posa tra fantasmi di simpatia e simulacri spaventosi, tanto che sull'inafferrabile reale si sovrascrivono pirotecniche immagini, che spaziano da Walt Disney all'uomo comune, dai supereroi agli antieroi, dalle commedie alle tragedie in un'allucinazione di massa che alimenta linguaggi di gruppo, fantasie comuni, stereotipi condivisi, trasmigrazioni figurali e metafore, che tutto ciò scaricano in una realtà espansa, ancora più frammentaria, composta da blocchi e pezzi aggregati, che prendono vita in un corpo elettrificato, come il *Frankenstein* di Mary Shelley animato dal fulmine.

La semantica di *apparenza* conosce nel XX secolo un nuovo statuto. Non si può più risolvere nell'opposizione alla realtà, secondo una polarità secca. D'altronde con *L'interpretazione dei sogni* Freud ci ha resi edotti. La realtà è qualcosa che non si dà all'uomo in ciò che appare, ma in ciò a cui i segni rimandano. La realtà dunque è sì un rinvio presupposto, e però anche insieme

inaccessibile *tout court*. Scrive Nietzsche, lucido testimone non solo del suo secolo: «che cos'è per me “apparenza”! In verità non l'opposto di qualche sostanza. Apparenza è per me ciò stesso che realizza e vive»¹²². Ecco il circolo tra apparenza e realtà, aspetto e sogno che l'esperienza cinematografica esalta.

Vi è persino una convergenza neurologica e corporea tra stato filmico e stato onirico. Nel buio della sala la propriocezione entra in relazione dialettica con le immagini sul telone. Lo spettatore è rilassato eppure anche contemporaneamente coinvolto. È una condizione notturna, l'osservatore si lascia giocare tra presenza e assenza. Si espone al paradosso della percezione congiunta al simulacro della realtà.

15.9. Metafore e metonimie

Il sogno nella codifica di Freud è investito dal *processo primario*. Vi si esprime il *principio di piacere* senza censure, incontaminato dal *principio di realtà*. Il film, invece, riposa sulla logica *secondaria* della coscienza e del linguaggio. Sta sotto il dominio del *principio di realtà*. I sogni e le pellicole sono catene di significanti, nelle quali le immagini debordano, non stanno dentro gli schemi della logica diurna. Metafora e metonimia sono orditi del cinema come

¹²² NIETZSCHE Friedrich (1965), *La gaia scienza*, in *Opere*, Adelphi, Milano, p. 75.

dell'onirico. La *metafora*, ovvero la somiglianza, ha il suo riflesso nella *condensazione*; la *metonimia*, cioè la contiguità, nello *spostamento*. Per Freud condensazione e spostamento strutturano il processo primario e danno luogo alle catene associative per contiguità o per somiglianza dell'onirico. Questi filtri alterano il materiale, sicché la significazione del sogno si scinde in quella manifesta e quella latente, sottoposta a censura. Metafora e metonimia pullulano in nuove significazioni¹²³; portano elementi architettonici per nuovi ordini. Facendo il verso a Freud: «hanno pressappoco lo stesso rapporto che certi palazzi barocchi di Roma hanno con le antiche rovine, le cui pietre quadre e le cui colonne hanno fornito il materiale per la ricostruzione più recente»¹²⁴.

15.10. Lo schermo e il doppio

L'uomo sta sul *set* della vita come attore; regista di un film sempre da montare; sceneggiatore che opera non su totalità, ma su filamenti di realtà; deuteragonista di sé stesso, ossessionato o nevrotico, in una recita a braccio. L'uomo è costitutivamente doppio. Il rapporto con lo schermo ne oggettiva la “natura” (ne ha una?) ed evoca lo «stadio dello specchio» di Lacan.

¹²³ EUSEBIO, *Lo sguardo dello schermo*, cit., pp. 171-173.

¹²⁴ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 450.

Il bimbo allo specchio per l'analista francese si forma in un lampo l'immagine unitaria di sé¹²⁵. Non l'autoimmagine in senso astratto, ma materiale. È l'*imago* che figura sulla superficie riflettente a inaugurare una «topica dell'immaginario»¹²⁶. Invece al cinema l'autoimmagine si riproduce in modo complesso e immateriale. Il codice è binario. Da una parte avviene l'immedesimazione con l'inquadratura. L'effetto primario sullo spettatore di un film è la prospettiva imposta dal regista con la cinepresa. La vista è risucchiata dal vortice delle immagini; si disincarna dal suo titolare, mentre il suo corpo è rilassato sulla poltroncina. Dall'altra parte scatta l'identificazione secondaria con i personaggi della pellicola. Lo spettatore avvolto nell'inchiostro della sala non è distante dal prigioniero della caverna platonica. Antro dunque come esperienza cinematografica, che allo spettatore fa rivivere il modo in cui le stratificazioni di immagini hanno composto il deposito del suo immaginario, nella ridda di attori e figuranti che si agitano sullo schermo.

Sono proprio i simulacri a formare l'Io in strati successivi, tanto che tali sedimentazioni suggeriscono a Lacan un parallelo botanico: «L'Io è un oggetto

¹²⁵ Cfr. LACAN Jacques (2007), *Scritti*, Fabbri, Torino, p. 88: «Il bambinetto davanti allo specchio, incapace ancora di padroneggiare i suoi passi», fissa «un aspetto istantaneo della sua immagine».

¹²⁶ È il titolo della seconda sezione del *Seminario I* di Lacan.

fatto come una cipolla, lo si potrebbe pelare e si troverebbero le identificazioni successive che lo hanno costituito»¹²⁷. Prospettiva capovolta. Quell'occhio concentrato sul film non vede, ma è visto dallo schermo, che lo ipnotizza nel suo ludo illusorio e lo scruta in profondità.

15.11. L'antro di Platone

Lo sguardo si svuota e si riempie nella narrazione filmica. Non ha passaporto, si sgrava del mondo consueto e si colma di credenza. Vive un'intensificazione. Il che dipende non dagli effetti tecnici di mera *imitazione* del cinema rispetto al mondo, come si potrebbe ipotizzare a tutta prima. Il cinema non è l'arte della *clonazione*, semmai, lo è dell'*emulazione*¹²⁸.

L'esperienza cinematografica non vuole *duellare con* il mondo. Entra in lizza invece con la *presenza stessa del mondo*. La tensione dialettica si consuma sulla presenza. Il mondo "è", impatta con la sua autoevidenza, ammonisce con i suoi limiti ed esige pazienza e sopportazione. Il cinema e più in generale la forza dell'immagine non "è", ma espone il mondo. Lo fa essere nel suo prisma, moltiplicandolo con una densità che non ha eguali.

¹²⁷ LACAN Jacques (2014), *Gli scritti tecnici di Freud*, Einaudi, Torino, p. 213.

¹²⁸ FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc (2003), *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, p. 8.

Lo spettatore di un film è per certi versi simile al prigioniero platonico, ma rovesciato. Lo spettatore avvinto dalla finzione preferisce le ombre del cinema, la loro forza magica. C'è più intensità, più colore, più verità in quelle luci, che là fuori dalla sala. Al botteghino si fermano i doveri e gli affanni che attanagliano la vita. Il prigioniero si affranca in senso opposto e finisce con l'amare le catene nella cinefilia. Opera qui un regime veritativo dissimile da altri. Non è quello del sapere o della memoria, che comunque nell'esperienza filmica entrano in circolo, quanto soprattutto quello dello stato d'animo che precede sapere e memoria e che anzi può radunare l'uno e l'altra sotto un registro differente.

Il fruitore distingue credenza e realtà, ma proprio per questo può consegnarsi senza armature al mondo della credenza. Anzi, non solo vi attinge, allargando il suo mondo, ma si può identificare fino a idolatrare quelle credenze, inabissandovisi, al riparo però dal dolore e dagli spasmi. Lo spettatore può perfino morire più e più volte surrogato dagli attori, in un gioco che ha tutta la serietà e la pregnanza insita nell'attività ludica. «È impossibile per noi raffigurarci la nostra morte – scrive Freud – ed ogni volta in cui cerchiamo di farlo possiamo constatare che in effetti continuiamo ad essere presenti ancora come spettatori»¹²⁹. L'arte

¹²⁹ FREUD Sigmund (1976), *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in *Opere*, vol. VIII, Bollati Boringhieri, Torino, p. 137.

alcinesca del cinema e in genere della finzione in ciò consiste: «noi moriamo nella nostra identificazione con un eroe, ma insieme anche gli sopravviviamo e siamo pronti a morire una seconda volta, in modo altrettanto innocuo, con un altro eroe»¹³⁰. Sospensione del mondo e identificazione; interno ed esterno sovrapposti; realtà e credenze come l'uroboro: cerchio senza fine.

15.12. Muse in sala

Il cinema è un punto d'intersezione tra endogeno ed esogeno, tra mondo sensoriale e mondo immaginifico. La visionarietà dei film ha corroborato il lessico e l'immaginario delle masse. Le pellicole hanno tessuto trame di significanti sul retroterra simbolico smisurato. Trame esplicitamente psicoanalitiche, tra le quali il già citato *I misteri dell'anima*, ma soprattutto film suggestionati dai concetti psicoanalitici, a tal punto che il loro solo elenco si srotolerebbe su una lista lunghissima in costante aggiornamento.

La scienza del profondo è entrata dalla porta principale della cultura *pop* e non vi è più uscita, segnando l'epoca, *Zeitgeist*. L'elenco esula dall'economia del nostro discorso; tuttavia non si possono ignorare tra le opere capitali quelle

¹³⁰ FREUD Sigmund (1972), *Personaggi psicopatici sulla scena*, in *Opere*, vol. V, Bollati Boringhieri, Torino, p. 231.

firmate da Murnau. Primo regista dell'inventiva orrorifica, il cui talento ha intercettato paure ataviche con le atmosfere gotiche di *Nosferatu il vampiro*. Né si può omettere un omaggio al guizzo surrealista di Buñuel, regista di opere inquietanti per gli interrogativi sollevati nel baratto sconcertante tra apparenza e realtà. Film come trattati antropologici. Archetipi nella storia del cinema. L'espressionismo del primo e il surrealismo del secondo non sarebbero arrivati a maturazione senza l'*humus* dalla psicoanalisi. Eleganze simboliche coreografate su schermi, per cui il patrocinio delle Muse, con la vigoria di questi artisti della cinepresa, si estendeva oltre la tela, il marmo, lo spartito e la poesia. Muse in sala. Con buona pace di Croce e Freud, l'arte filtrata dalla tecnica era promossa a cono di luce, ritmo di immagini e metafore sul grande schermo.

L'amplesso tra cinema e psicoanalisi è stato fecondo fin dai primordi. Ha generato un universo inesauribile di sceneggiature e di registi che si sono occupati direttamente o indirettamente della materia di cui sono fatti i sogni, con un'accelerazione espansiva alla conclusione della Seconda Guerra Mondiale.

Nel Dopoguerra, dopo il trionfo dell'irrazionale e della morte nei lager su scala industriale, i *plot* sono stati trapuntati da ansie psicoanalitiche. Gli schermi hanno visto detonare la supernova luminosa di protagonisti oppressi da tic, fobie e nevrosi. D'altronde, il cinema è una strana arte "vetraria", dello specchio ora

fedele ora deformante, che nella sua essenza rimanda al bisogno degli esseri umani di raccontarsi e di riconoscersi.

Hitchcock, capostipite della genia dei cineasti che hanno mangiato pane e Freud, impresse il suo marchio di fabbrica cinematografico con i conflitti inconsci dei suoi personaggi e con gli inquietanti *cocktail* tra apparenza e realtà. Il regista fu maestro nello strappare l'appiglio facile e rassicurante che l'Io cerca nelle figure essiccate dell'innocente e del colpevole¹³¹. Con il suo filo narrativo intrecciò trame fitte, in cui era impossibile la separazione manichea tra bontà e cattiveria, rassicurante ma smentita dai campi di forza dell'inconscio, dove non ci sono ragioni, ma il nulla delle ragioni ovvero potenze che polverizzano i significati e obliterano le gerarchie di bene e male.

15.13. Fantasmi e fotoni

La cinematografia e il *fantasma psichico* si prestano al raffronto. Le sensazioni artefatte della cinematografia non sono uguali a quelle naturali. Però la capacità di fascinazione, di identificazione, di onirismo, consente il parallelo tra cinema e psicoanalisi. La proiezione cinematografica cos'è in sé, se non un

¹³¹ BRUNETTA Gian Piero (a cura di) (2005), *Dizionario universale dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, vol. II, pp. 166-167.

fantasma-di-luce? E il *fantasma* – Freud lo puntualizza – non è una figurina mentale, della quale ci si possa sbarazzare con un atto di volontà. Il fantasma è tridimensionale, possiede una sua realtà psichica, con cui fare i conti, a volte duramente.

Il cinema è spugnoso, l'attore può assorbire in sé lo spettatore. Quella parte intercettata dal personaggio *rivela*. L'immedesimazione rende manifesti e soddisfa i desideri, a volte inconfessabili a sé stessi. L'occhio è allora il perno di una simbolizzazione. E per questo il cinema è lo spazio in cui emerge il fantasma, annidato in ogni uomo, più che in altri campi artistici. Il soggetto è posto a nudo, si scopre da sempre simbolizzato; l'esperienza cinematografica non fa altro che estrinsecare questa dimensione: finzionalità del soggetto.

Lo spettatore si scopre vuoto già da sempre da riempire, senza potersi colmare. Destino dell'uomo è non avere rapporti con il reale, ma con i materiali di cui il reale frankensteinico si compone. Per questo Freud, a differenza di Breuer, capì che gli eventi traumatici del passato, ricordati con l'ipnosi, non erano vicende reali, ma fantasmi – analoghi a sequenze filmiche –. Dotati di una forza tetragona al pari sì di una realtà, ma non proprio equivalenti.

Lo spettro, luogo magnetico per la riflessione di Derrida, è ciò che «eccede regolarmente tutte le opposizioni tra visibile e invisibile... allo stesso tempo

fenomenico e non fenomenico: una traccia che segna anticipatamente il presente nella sua assenza. La logica spettrale è *de facto* una logica decostruttiva»¹³².

Fellini fu il corifeo dello spettro applicato al cinema. Anzi furono i fantasmi a interpretare Fellini e a farsene Musa drammaturgica. Non a caso, poiché il regista era un avido studioso di Freud. Fellini lasciò che si trasfigurassero in bolle oniriche i fermenti dei suoi ricordi. La storia non era mai data in sé, nel suo accadere impersonale. La narrazione era intesa come un caleidoscopio in cui si riverberano segmenti di realtà e baluginii di memorie. La sua cinepresa girava la farandola della realtà e della fantasia, in cui l'una esondava nell'altra, fino all'implosione delle distinzioni.

Il freudismo fu altresì il sigillo di Ingmar Bergman, versatile nella sua produzione, ma soprattutto capace di affrescare con la psicologia del profondo duelli interiori e ansie trasfuse nelle *lanterne magiche*¹³³ delle sue opere. Grande burattinaio, il regista svedese ha manovrato con i suoi fili gli estremi della vita, specie ne *Il settimo sigillo*, dove paura, fato, morte sono forze che competono per l'anima del protagonista, un crociato lacerato da forze ctonie e uranie. Un *tableau vivant* sull'essere umano.

¹³² DERRIDA Jacques, STIEGLER Bernard (1997), *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano, p. 132.

¹³³ *Lanterna magica* è il titolo di un libro di Ingmar Bergman.

15.14. Sogni a occhi aperti

È spontaneo accostare i film all'onirico, i sogni diurni e i sogni notturni. Hollywood ne è la *grande fabbrica*. I film sono “sogni a occhi aperti” mediati dall'apparato tecnico e in quanto sogni hanno la funzione di appagare desideri. All'architettura dei sogni e dei film si attagliano le parole di Freud sulle fantasticherie: «si basano in buona parte su impressioni di vicende infantili; come i sogni godono per la loro creazione di una certa indulgenza da parte della censura»¹³⁴.

Le fantasticherie declinate nei film o nelle astrazioni oniriche sono correnti di metafore e metonimie quando visibili, quando carsiche.

Un film pone lo spettatore come l'analizzando rispetto all'interpretazione del sogno, porge del materiale che stimola i sensi, in attesa di significato. Quest'ultimo si ricostruisce retrospettivamente, partendo necessariamente dal proprio punto di vista. La freccia del tempo s'inverte e la prospettiva resta parziale. Non c'è un occhio divino, che raduni in sé ogni significazione. Cinema e onirico vivono allo stato gassoso. Vi si cerca la direzione (senso) dentro i loro

¹³⁴ FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 450.

elementi manifesti. Non esiste un sentiero obbligato o una parola definitiva, un senso onnicomprensivo.

Il prodotto filmico è dimora latente di una congenita pluralità, che si accende nel rapporto con l'osservatore, in una dinamica di dentro e fuori. La forma della narrazione è compiuta eppure è congiuntamente porosa. Il senso è impresso dal regista, ma la significazione per sua indole non si rinchiude in una tautologia. La significazione è interminata, non perché qualsiasi lettura sia autorizzata secondo libero arbitrio, ma perché la ricerca del senso, nel suo farsi, lascia sempre qualcosa di impensato. Il residuo, ciò che resta fuori, è la risorsa simbolizzabile.

Il senso non è una chiusura a cerchio, la stasi, il luogo del ritorno: ma luogo di superamento. La verità non è allora ciò che si esplicita, nel visibile, ma è evento che apre feritoie dove il significato vorrebbe cementare il suo muro oggettivo.

Qui come nelle case dell'antica Roma serve però un "cave canem", per non farsi mordere dalla confusione e mangiare dall'indifferenziato. Gli spiragli aperti non si identificano con la presenza di un senso unico, autoidentitario, sazio di sé, e nemmeno con l'orgiastica moltiplicazione del senso, sparse briciole e anarchie in polvere. Avviene invece il contrario. Dalla scaturigine dell'opera si scindono differenti regimi, ciascuno con una sua logica interna e le sue argomentazioni. Essi pertanto non ammettono effusioni tra di loro e incesti. Ciascuno vive con la sua autonomia, su cui s'impiantano nuove domande: spirali ermeneutiche.

§ 16. Arte, altro modo del vero

Heidegger già nelle pagine de *L'essenza della verità: sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone* visualizza l'arte come progetto¹³⁵. L'artista è un confinario tra l'Essere e l'ente. Con la sua creatività libera gli enti, per riportarli alla comprensione dell'Essere. L'arte non è semplice vissuto, una sovrastruttura ideologica, o creatività accessoria per trastullarsi e colmare l'*horror vacui* del giorno. È ciò che sospende il rapporto pragmatico con l'ambiente, accresce la percezione delle cose, infonde pienezza, restituisce alla domanda fondamentale sul senso dell'Essere. Porta sulla via di Damasco.

L'arte, sotto il “neon” di Heidegger, s'illumina come un cantiere sempre aperto, laddove si edifica la verità e il mondo torna a essere tremendo e miracoloso. La verità però in questo registro ha uno statuto dissimile da altre accezioni di verità, con cui il pensiero occidentale ha familiarizzato, immedesimandovisi. Non è la verità della scala atomica di Mendeleev, non è quella del DNA di Watson e di Crick o del bosone di Higgs. L'acqua è sì H₂O, ma è in primo luogo «Chiare, fresche et dolci acque»¹³⁶ di Petrarca e la nebbia

¹³⁵ Dopo gli anni Venti segnati dall'analitica esistenziale, che attribuiva all'arte il compito conoscitivo, Heidegger cambia la sua posizione, reinquadrando l'arte come progetto ontologico.

¹³⁶ PETRARCA Francesco (1993), *Il canzoniere*, in *Opere*, Sansoni, Milano, CXXVI, p. 73.

non è solo saturazione del vapore acqueo, classificato per gradi di densità, ma è il *Viandante sul mare di nebbia* di Caspar David Friedrich con le stille simboliche e sublimi che il quadro trasuda, in un fiotto emozionale.

La verità non è un terreno di caccia esclusivo delle scienze umane, né di quello della pur glorificata scienza naturale, ancorché le due scienze se la contendano con le loro sofisticate epistemologie oggettivanti. Le figure prodotte dalle scienze sono filologiche, ma in quanto tali sono parvenze di verità: *pars pro toto*. La loro presa è coerente, ma non è plastica e definitiva. In realtà queste imprese non ragionano sul vero, ma *decidono* sulla verità a fronte dell'imponderabile. Non la verità dunque è il loro regno, ma le immagini della verità che i loro linguaggi consentono. I loro idiomi ottengono effetti di verità e tali barlumi producono realtà revocabili.

Anzi le scienze hanno la dignità scientifica, per Popper, proprio in quanto pervengono a figure di verità temporaneamente stabili, esposte alla falsificabilità. Scrive infatti, il *Sir* epistemologo: «da un sistema non si esigerà che sia capace di essere valutato, una volta per tutte, in senso positivo, ma si esigerà che la sua forma sia tale che possa essere valutato, per mezzo dei controlli empirici»¹³⁷. In questo modo si potranno distinguere vere e false immagini e la comunità

¹³⁷ POPPER Karl (1970) *La logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino, p. 22.

scientifico deciderà su di esse, ma sullo sfondo dell'inafferrabile. Per altro il dialogo delle immagini *in senso lato* è salutare per l'impresa scientifica. Grazie alla loro circolazione s'immette nel corpo della scienza il chinino contro la malaria della aporetività¹³⁸. Questi scambi diventano transconcettuali e fortificano.

All'uomo tocca la sorte di aggirarsi tra le figure. Incede nell'incantato *palazzo di Atlante*, dove si producono i desideri dell'impresa scientifica. Ma non è la passione inutile affrescata dall'Orlando ariosteo, poiché quelle imprese hanno organizzato la vita materiale dell'uomo come mai avvenuto prima. Il guadagno oggettivo è inoppugnabile, le comodità sono palpabili e la vita umana si è estesa nella durata media. Si sono aggiunti più anni alla vita, ma non sempre più vita agli anni.

Il problema è che l'organizzazione tecnica ha aggroviato l'uomo stesso, lo ha assimilato alla massa e lo ha reso sospettoso, o addirittura astioso, nei confronti della creatività e quindi, in ultima istanza, verso la libertà. Il pensiero si aggira negli splendidi corridoi del "palazzo", in stanze sontuose e labirintiche, che lasciano fuori dell'edificio altri aspetti del mondo, a partire dal suo miracolo e dal

¹³⁸ POPPER Karl (1984), *Poscritto alla logica della scoperta scientifica. I. Il realismo e lo scopo della scienza*, Il Saggiatore, Milano, pp. 205-209.

suo sgomento. La via da cercare tra le copiose immagini per Heidegger può portare dritti fuori dal palazzo tra le immagini delle immagini, quelle dell'arte. Così l'immagine composta, che apparentemente non ha la pretesa veritativa, per ciò stesso è più veritativa delle altre, dacché esplicitamente annuncia la sua natura e come tale esorta alla domanda sul vero.

16.1. Hic sunt leones

La funzione veritativa dell'arte, intesa da Heidegger, porta a sé un regime diverso. Non è da intendersi come ciò che replica mimeticamente la realtà, né come ciò che solletica la sfera dei sensi, secondo un modello culinario o da profumiere. L'artista nel filtro del Filosofo è colui che «possiede la visione essenziale di ciò che è possibile»¹³⁹. Non opera sull'esistente, ma sulle possibilità. Il gesto artistico apre varchi e «fa sì che gli uomini vedano quell'ente reale in cui si aggirano ciecamente»¹⁴⁰, abbacinati dall'oggettività. Insomma la *poiesis* è quel mezzo con il quale si «fa essere l'ente più ente»¹⁴¹, come nella *Notte stellata* di Van Gogh.

¹³⁹ HEIDEGGER Martin (1997), *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, Adelphi, Milano, p. 89.

¹⁴⁰ *Ibidem*.

¹⁴¹ *Ibidem*.



Figura 13 Vincent van Gogh, Notte stellata, 1889

Il cipresso fiammeggiante e la cuspidale del campanile additano un cielo notturno che risulta più cielo di ogni cielo reale.

Le stelle ruotano pericolosamente sul loro perno in gorghi titanici: meteore folli. Ecco la diversa e più densa verità del cielo raccolto in vortici, che ridanno luce alle pupille, per incantarle ancora e riscattarle dall'assuefazione. Le setole materiche dell'artista riscattano dal silenzio le stelle, facendole ruggire in aggressive palle di fuoco, mentre la corrente densa dello spazio le modella con

onde di cobalto nel turbinio, che trascina a un ineluttabile ordine superiore, dimenticato dall'uomo¹⁴².

Laddove gli antichi geografi scrivevano *Hic sunt leones* sulle loro carte, l'artista vi si avventura, densificando l'ente per liberarlo. La sua è l'epopea dei territori vergini, liquidati come non indagabili dalle mappe del mondo tecnologico.

Con *Introduzione alla metafisica* Heidegger si scrolla di dosso, in via definitiva, l'inadeguata etichetta di "esistenzialista". L'Ontologo tedesco si fa ancora più ontologo con l'arte. La produzione artistica non è solo un disegno gnoseologico con cui il suo artefice draga dentro la sua anima e in quella del mondo. L'arte è l'impianto della verità aletica; è un progetto fondativo; con essa si apre il varco oltre il visibile.

Ma per comprendere il transito concettuale sino a questo punto compiuto dal Nostro, si deve scendere nei penetranti della parola "téchne", una parola di cui il filosofo della Foresta Nera recuperò il senso originario. *Téchne* è «sapere» che si

¹⁴² DI TEODORO, *Itinerario nell'arte*, cit., p. 967.

proietta «al di là del sussistente»¹⁴³ e ciò dà la stura per «poter mettere in opera l'essere come questo o quell'ente»¹⁴⁴.

Con *Introduzione alla metafisica* si assiste dunque a uno spostamento del baricentro speculativo: dalla *comprensione* dell'Essere all'*accadimento* dell'Essere.

Heidegger va al cuore del problema, alla verità. Nel significato consueto essa indica la concordanza tra pensiero e una certa sostanza. Heidegger congeda la tradizione latina della *veritas*: non è armonia con il reale o con il suo sottostrato. Quella tradizione che San Tommaso d'Aquino aveva condensato nell'aforisma *adaequatio rei et intellectus*¹⁴⁵, impregnando la tradizione speculativa dell'occidente¹⁴⁶.

La verità traffica con il non nascosto, mantiene una tensione relazionale con l'altro da sé. Fa venire al visibile, ma senza coincidervi. Non è. *Accade* come spazio aperto delle differenze.

¹⁴³ HEIDEGGER, *L'essenza della verità*, cit., p. 89.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁵ TOMMASO D'AQUINO (2018), *Somma di teologia*, Feltrinelli, Milano, I, q. 16, a. 1.

¹⁴⁶ La nozione propria della tradizione filosofica d'Occidente della verità come adeguazione si rinviene in HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., pp. 265-282, laddove Heidegger avvia l'itinerario concettuale che lo porterà a valutare l'adeguazione possibile, solo se l'ente è già accessibile ovvero aperto su un terreno in cui l'esserci si pone in relazione con l'ente.

16.2. Nel noto l'ignoto

L'arte nella concezione neoplatonica visualizzava la verità ideale di una cosa. Con Heidegger la verità non si ascrive in una sfera autonoma e iperuranica a cui l'artista guarda. Non c'è un criterio metastorico della verità. L'uomo ispirato dalle Muse non scopre verità che esistono indipendentemente da lui; egli progetta, in modo sempre diverso nelle differenti epoche della Storia, dimora in un circolo ermeneutico in cui al reale si struttura un senso per il suo tramite e con le sue opere.

La verità è intrinseca all'opera stessa. Accade storicamente con essa. È il luogo del doppio, il mondo si fa fosforescente a partire dall'artista, che a sua volta del mondo si appropria, portandolo all'ostentazione. Il luogo è pertanto il conflitto originario, in cui la tensione spazia tra il non-nascondimento e il nascondimento; è il sito in cui l'artista apre la distanza, intercapedine di nulla, nel rapporto con la sua indole e con quella del mondo.

L'oggetto artistico non è già dato e concluso. È semmai ciò a cui addivenire in assonanza al modello psicoanalitico, dove l'inedito s'impianta sul noto e l'apparenza è ridefinita. Il ricircolo della significazione ha carica eversiva. Marcel Duchamp ne è l'esempio chiassoso con *La Ruota di bicicletta* e *Con rumore segreto*.

*Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)*



Figura 14 Marcel Duchamp, Ruota di bicicletta, 1913



Figura 15 Marcel Duchamp, Con rumore segreto, 1916

La ruota di bici fissata su uno sgabello è il primo ready-made, basato su due oggetti scelti proprio in quanto connotati dalla loro «indifferenza visiva»¹⁴⁷. Singolarmente funzionano, messi insieme invece detonano in una contraddizione. Altro effetto estraniante è quello del gomito di spago nella morsa di due placche d'ottone agganciate con le viti. Gli enti banali nel cascame giornaliero, al punto da cadere nell'invisibilità, con il tocco di Duchamp diventano espressivi, ironici ed eversivi. La poeticità è quella forza d'incanto che può finanche investire oggetti di consumo, quali un bicchiere deformato dal calore, un apparecchio per scolare le bottiglie e un triviale orinatoio, trasfigurandoli in soste per il pensiero logorato dall'ovvio.

L'artista ha l'anima di un bimbo che passeggiando sulla spiaggia raccoglie pietre e conchiglie da portare a casa¹⁴⁸ come preziosi tesori, che all'occhio adulto non scintillano più: meraviglie arrugginite. Certo è che, in quest'effetto antiossidante dell'artista, sono manifesti la sfida e lo sberleffo, ma su tutto emerge la liberazione dell'oggetto da sé stesso e con esso dello sguardo avvezzo.

¹⁴⁷ PRINCI Eliana, MARTINI Maria Vittoria (2008), *Storia dell'Arte Universale: Dal Dada all'Esistenzialismo*, Corriere della Sera, p. 71.

¹⁴⁸ ECO Umberto (2004), *La storia della bellezza*, Bompiani, Milano, p. 406.

L'arte è l'antivirus per la retina degli occhi. Il noto si fa ignoto nell'accadere delle differenze e riaccende l'enigma muto del mondo. «Non esiste più una misura, una chiusura, un limite di “contenimento” nel quale far confluire realtà e immaginazione, dato fisico e ipotesi metafisica: qualunque cosa o elemento o parola può diventare arte, così come è possibile che quanto si è considerato arte all'improvviso perda il suo *status*»¹⁴⁹.

Arte, dunque, come urto con l'automatismo della significazione intorpidita. La contesa originaria tra la verità e l'altro da sé trova il suo *quid* proprio nell'*accadere*. La verità come architettura, come immagine o verso si fa evenemenziale in una linea di frattura. L'impensato è la scaturigine. Il contesto però si complica. Il passo è doppio, poiché l'opera diventa il sito della tensione originaria, ma a sua volta il sito stesso è reso possibile grazie a questo accadere. La messa in opera della verità è conglobante. La sua placenta contiene sia la verità dell'Essere che quella dell'uomo in unità. In quel liquido amniotico l'artista facendo arte fonda sé stesso come creatore e si reinventa, coinvolgendosi unitamente ai destinatari suscettibili della sua opera.

¹⁴⁹ SGARBI Vittorio (2001), *Percorsi perversi*, Rizzoli, Milano, p. 95

L'oggetto artistico parla e rinvia, ma non tutti ascoltano, anzi pochi vi entrano in sintonia e hanno le antenne per captarne i segnali e decifrarli nell'esperienza emotiva di impatto.

Dante, di qua dalla linea, nella cornice metafisica tradizionale, così commenta con scintilla poetica la differente proclività all'ascolto delle anime: «Ne l'ordine ch'io dico sono accline / tutte nature, per diverse sorti, / più al principio loro e men vicine; / onde si muovono a diversi porti / per lo *gran mare* de l'essere, e ciascuna / con istinto a lei dato che la porti»¹⁵⁰.

L'oggetto realizzato è un messaggio in bottiglia affidato ai flutti del *gran mare*, al caso e all'*istinto* (pulsione sublimata), a cui sono vocate solo alcune nature.

Il significante nel *gran mare* attende senso, e per questo esorta i fruitori dell'opera alla domanda filosofica per antonomasia: perché l'essere e non il nulla?

La scossa aletica dell'arte è simile a quella dell'angoscia¹⁵¹. Una tempesta magnetica, una perdita di coordinate per cui ci si trova nell'impensato. Sollevati dal tempo e dalle sue liturgie. L'evento artistico, sia esso espresso in musica, manufatto o cinema, se è tale, si coglie nel suo valore veritativo come effetto

¹⁵⁰ DANTE, *Divina Commedia, Paradiso*, Canto I, 109-114, Mondadori, Milano 2016.

¹⁵¹ VATTIMO Gianni (1989), *Essere, storia, linguaggio in Heidegger*, Marietti, Genova, p. 122.

postumo e rapinoso. Il fruitore subisce la metamorfosi. In quel frangente non è più ciò che è, ma ciò che non si sa di essere. Il trauma crepa il noto e lascia intravedere l'ignoto.

16.3. Sagome

La ferita traumatica¹⁵² del consueto per Aristotele rende possibile la filosofia (*Metafisica*, 982b). Nella scossa del pensiero l'anima avverte la situazione limite come scombussolamento. L'uomo evade dalla banalità e dal «si» impersonale¹⁵³. Quando l'opera d'arte richiama a sé, l'evento atletico può parlare molte voci. A più uomini è concessa un'esperienza che esonda dalla loro sfera privata e individuale, dilatandosi nell'ampio raggio di una co-fondazione. Allora stanno simbolicamente insieme i fruitori dell'opera e l'opera. Un tema, questo, che Michelangelo Pistoletto, punta di diamante dell'arte concettuale italiana, ha reso paradigmatico con i suoi “quadri specchianti”.

¹⁵² Cfr. ARISTOTELE (2004), *Metafisica*, Bompiani, Milano.

¹⁵³ HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 212: questa è la condizione tipica dell'uomo, in cui «il discorso ha perso, o non ha mai raggiunto, il rapporto originario con l'ente di cui si discorre, ci si preoccupa di ascoltare ciò che il discorso dice come tale». P. 213: «ciò che esso partecipa non è la riappropriazione originaria di questo ente, ma la diffusione e la ripetizione del discorso. Ciò-che-è-stato-detto si diffonde in cerchie sempre più larghe e ne trae autorità. Le cose stanno così perché così si dice».



Figura 16 Michelangelo Pistoletto, *Quadri specchianti*, Inizio anni Sessanta

L'artista con i suoi impianti ha dato forma al negativo. Ha sagomato la figura umana a dimensioni naturali sull'acciaio riflettente. Ha posto in opera la verità facendo dialogare le *silhouette* metalliche con gli osservatori. L'oggetto artistico è sì una calamita di sguardi, ma in una crepa infinita. L'oggetto osservato è una fuga. Non avviene un incontro. L'occhio implode in una simbiosi. Il *rimirare* è scalzato dal *catturare* che trattiene in sé identità e non identità. Nel conflitto tra oggetto e soggetto, cosa e persona, la forza attrattiva del negativo fa rampollare

configurazioni di senso sempre differenti e rinnovate, in una cattività che cannibalizza sé stessa. Vertigine che libera la psico-logia dal fardello del suo logos, lasciando fremere la psiche in quanto tale, nella sua nudità, in cui il nulla palpita.

§ 17. Domande e responsabilità

Se l'uomo è possibilità, poiché si rapporta agli oggetti ed essi sono il suo campo di azione, allora l'uomo è fenomenologicamente apertura; egli non è né un Assoluto, né il suo contrario, un minerale, poli opposti il cui stato d'essere li rende colmi di loro stessi in una compressione totale.

L'uomo non si limita a “essere” uomo, è colui che “conduce” la sua esistenza. Resecandogli il cordone ombelicale lo si mette al mondo, concetto questo ben diverso da ambiente, ma quel taglio fatale non è definitivo. È il primo della serie, poiché specifico dell'uomo non è il mondo, bensì il continuare a venire al mondo. Uscendo dal suo guscio primordiale, si porta sempre avanti a sé. Si fa spazio e tesse la sua identità esponendosi a sguardi altrui collosi e divenendo ricettacolo di messaggi vischiosi – il chiacchiericcio – mentre dipana la sua azione. La sua essenza è la progettualità, stretta, assediata, frastornata da persone e cose, ma mai doma come rivolo d'acqua che percola dalle fessure di un pavimento.

La volontà individuale non parte da un 'Io' conchiuso, a chiocciola, da cui poi spuntano come lumache i vari disegni da realizzare. Né si può esaurire il discorso sull'essere umano riferendolo al genoma (physis), secondo i codici biologistici. È come confondere la vita con l'aria o con il cibo. Ancorché questi ultimi siano basi essenziali per la fisiologia, la meccanica dei polmoni e dell'apparato digerente sono momenti al servizio della vita, non la vita al loro servizio.

L'apertura è ciò che accade dentro un'oscillazione tra l'ente e l'Essere¹⁵⁴, il visibile e l'Invisibile. È uno spazio di un gioco senza *limes*, un'assenza che interpella l'uomo nel silenzio, a cui l'artista più di altre figure può rispondere. La domanda emana da un 'non', è ciò che toglie i limiti (a-peiron). Per questo la prima parola della speculazione greca fu *àpeiron*, cioè infinito. Il suo suono non ha mai cessato di vibrare, salvo che per coloro i quali hanno smesso di udire, erigendo muri di gomma.

La risposta non è mai una conclusione. Per questo a Heidegger non basta la domanda «“che cosa significa pensare”, ma “che cosa ci ordina di pensare?”»¹⁵⁵. È il gioco di apertura, senza perimetro, la risposta che nel suo seno custodisce la

¹⁵⁴ Cfr. HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 250: «L'Essere dal punto di vista dell'ente, non è l'ente: è il non ente e dunque, secondo il concetto usuale, il nulla».

¹⁵⁵ GADAMER Hans-Georg (2001), *Verità e metodo*, vol. II, Bompiani, Milano, p. 354.

domanda successiva. Ascoltare significa prendersene personalmente cura. Stare all'aperto, assumendosene la responsabilità. Incarnare la domanda implica imparare ad ascoltare e pensare. Forzando il ceppo linguistico, evadendo dall'ortodossia etimologica, si potrebbe ricondurre res-ponsabilità al ponderare “pesare”, “giudicare” la cosa, farsene carico.

Come risponde l'arte gravata dalla domanda? Dando luogo all'essere “al posto di” quel nulla inascoltato dai più. Un nulla che investe l'uomo stesso nella figura della morte, per cui, rammentando *Edipo a Colono*, l'uomo può asserire: «è forse nel momento in cui non sono nulla, che divento un uomo?»¹⁵⁶. L'artista ne sente il dramma, portando su di sé la responsabilità. Custodisce la domanda e la risposta non nelle calcolanti procedure cerebrali, ma nel vivo della mente e del cuore. Non è solo un sapere “corticale”, ma un atteggiamento.

Attenzione: “al posto di” non equivale a sostituire l'ente al nulla, che tiene in pugno la grande tribù occidentale, disincantata, sciolta dal sacro, affidata alla tecnica sempre più palmare e all'organizzazione senza radici del mercato con la sua energia massificante. La creatività non si confonda con la creazione *ex nihilo*. Il verso giusto per intendere “al posto di” è quello di arte che deve “far le veci” di

¹⁵⁶ Cit. in LACAN Jacques (2006), *Il seminario, Libro II, L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, pp. 292 e 295.

quel nulla, sapendolo lucidamente come fondamento angosciante delle cose del mondo (esteriore ed interiore). E quindi le veci dell'uomo stesso come figura spossata, eccentrica e sotto la caparra della morte. In altre parole, proprio perché il fondamento non c'è, le veci sono possibili e l'uomo è vocato alla verità, errando (doppio significato) per sentieri interrotti.

17.1. La parabola dal trauma al dubbio

Heidegger sviluppa ulteriormente il discorso aperto da *Essere e tempo*, riscrivendo la grammatica del suo pensiero. L'esistenzialismo (presunto), letto in tralice nell'opera del '27, scompare definitivamente con le riflessioni rigorosamente impiantate sulla storia dell'ontologia.

I pensatori delle origini interpellarono l'*arché*, considerando la *physis* come un movimento di cui l'uomo stesso era una sua articolazione e non un ente. Heidegger cambia la prospettiva sull'Essere come i remoti precursori greci.

All'origine del cammino occidentale troviamo la meraviglia traumatizzante. Platone e Aristotele lo certificano. Ma l'oggettività ha preso il sopravvento e, nel dominio degli enti, gli uomini hanno smesso di interrogarsi sull'Essere, ossia sulla verità, curvandosi sull'ente, tanto che per Cartesio la «certezza diventa la forma

normativa della verità»¹⁵⁷. Dunque, l'equazione del filosofo francese è verità come accertamento. Questa svolta del pensiero europeo ha reso centrale il Dubbio, ma ha scalzato il Trauma dell'inizio. Il *pathos* dello stupore ha abdicato al sospetto. E quest'ultimo è diventato l'altare di un nuovo idolo circondato di zolfo, il cui sacerdote recita dubbio, solo dubbio, nient'altro che dubbio.

Il nuovo dogma è non avrai altri Dubbi fuori di me. Ma il Dubbio è tutto interno, come verme nella mela, alla procedura con cui la ragione stabilisce vero e falso. Non è perciò stesso un errore, ma non è nemmeno l'unico approccio.

Prima di essere *ragione* con i suoi protocolli di accertamento, l'uomo è una *regione*, la patria incantata di questo mondo, con cui egli avverte un'intimità.

La confidenza e il traffico con le cose segnano la pratica quotidiana. Ebbene la fiducia e l'incanto di esserci, nel rapporto immediato con il mondo, scricchiolano sotto il peso del Dubbio, al punto che l'anima è sobillata alla paranoia e al delirio (*Wahn*). Nella modernità la solidarietà con le cose si è fatta esangue e l'esistenza è stata via via scossa. «È minacciata di perdersi e non conquistarsi affatto o conquistarsi solo “apparentemente”»¹⁵⁸.

¹⁵⁷ HEIDEGGER Martin (2005), *Che cos'è la filosofia?*, Melangolo, Recco (GE), p. 43.

¹⁵⁸ HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 65.

Chi non sta nelle procedure sociali della ragione esce-dal-seminato: per l'etimo *de-lira*. Delirante è chi sovverte le regole. La *Rinuncia agli averi*, in cui Giotto raffigura il Santo di Assisi, è l'affresco indiziario in cui l'alterità della ragione prende forma, rovescia i codici e annuncia che il re è nudo.



Figura 17 Giotto, Rinuncia agli averi, 1292-1296

È nota la consegna dei beni del figlio, fiammeggiante di misticismo, a Pietro Bernardone, padre trasecolato. Il dramma si consuma nello sragionamento. Il rampollo ripudia l'aver per essere, s'impossessa spossessandosi, cammina fuori dal solco tracciato dalla società. I due bimbi posti al margine della scena, con le vesti alzate, si accingono a colpire con le pietre il folle, che rovescia la regola.

I fanciulli non sono innocenti, sono figure della ragione comune e in quanto tali sono decentrate; Francesco, simbolo dell'alterità, è invece la nuova innocenza

al centro della raffigurazione. È la scommessa di un diverso modo di stare al mondo. Alba di un'epopea, nel gaudio doloroso, che restituisce confidenza all'anima con il creato: «per sora luna e le stelle [...] per frate vento, et per l'aere et nubilo et sereno et omne tempo»¹⁵⁹.

Il gesto del Santo, già scandaloso nel suo tempo, qualche secolo dopo si sarebbe concluso in un manicomio, istituzione inventata dalla modernità, dove rinserrare coloro che non usano la ragione secondo le pratiche sociali in auge.

I manicomi sono luoghi separati non tanto per i pericolosi socialmente, ma soprattutto per coloro che decidono di non perpetuare il mondo imposto, ossia il *modus odiernus* (moderno), eretto a idolo della verità. Sono le pratiche a decretare la ragionevole remissività e a suscitare sospetto verso tutto ciò che traligna. La volontà ammessa allora è la volontà di accordo con l'ordinamento in vigore.

La forbice dell'accettabilità culturale è ciò che taglia la follia e l'altro da sé (ragione). Non a caso *follia* è lemma legato a *vuoto*; *follis* era la vescica, un otre da riempire.

Folle è l'uomo cavo, disincantato, che per Nietzsche un giorno «accese una lanterna alla luce chiara del mattino, corse al mercato e si mise a gridare

¹⁵⁹ FRANCESCO di Assisi, *Il Cantico delle creature*, 10, 13-14, ed. Branca, Olschki, Firenze 1950.

incessantemente: “Cerco Dio! Cerco Dio!”. E poiché proprio lì si trovavano raccolti molti di quelli che non credevano in Dio, suscitò grandi risa»¹⁶⁰. Chi cerca altro, oltre il danaro (mercato) e la visibilità (piazza fisica o virtuale), è disadattato: figura del grottesco.

17.2. La verità moderna

Nel cammino della speculazione occidentale la verità dell'uomo moderno è diventata la rappresentazione dell'oggetto nel soggetto, secondo le procedure della ragione. Vera è la corrispondenza fotografica tra pensiero e cosa. E dove il dubbio s'insinua resta un Dio accessorio, come *ultima ratio*, garante della certezza cartesiana del dato.

Da ultimo, la verità filosofica nella versione anglosassone è stata riscritta come correttezza logica e sintattica degli enunciati. In questi grandi scenari della Storia il pensiero si è dilatato e assottigliato, appiattendosi via via sul calcolo e sul dominio, emancipato dallo stupore. Si conoscono incognite (matematiche), mentre il mistero del mondo attende il suo testimone. I Francofortesi sottoscrivono: «Quando, nell'operare matematico, l'ignoto diventa l'incognita di

¹⁶⁰ NIETZSCHE Friedrich (1991), *La gaia scienza*, in *Opere*, Adelphi, Milano, vol. 5 tomo II, p. 150.

un'equazione, è già bollato come arcinoto prima ancora che ne venga determinato il valore»¹⁶¹. Da qui l'efficacia performativa della scienza¹⁶² e della tecnica ormai fuse nel centauro della tecno-scienza; il progetto compiuto della *Nuova Atlantide* baconiana; l'organizzazione secondo modalità sempre più invasive e puntuali della vita umana, arricchita di oggetti e immiserita di senso. La terra sciolta dal suo sole; l'eterno precipitare; senza alto e basso; esseri su cui alita lo spazio vuoto. Si assiste perciò a un moto inversamente proporzionale tra la volontà di potenza che cresce a dismisura e lo sfilacciamento della vita fino all'incomprensibilità¹⁶³. «Non seguita a venire notte sempre più notte?»¹⁶⁴ A cui l'arte contemporanea, in alcune sue espressioni, dà voce e resistenza, nonostante l'accerchiamento della pianificazione e del dirigismo.

Il sistema sociale e tecnico ha composto un codice binario fatto di bisogni e di lavoro. Un apparato che ha annesso al suo imperialismo pure le espressioni

¹⁶¹ HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Wiesengrund Ludwig (1967), *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino, p. 33.

¹⁶² Cfr. HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 95: «La “scienza” è solo una lontana propaggine di una determinata compenetrazione della fabbricazione di utensili e via dicendo; essa non è nulla di autosufficiente né mai va messa in connessione con il sapere essenziale del pensiero che raggiunge l'essere (filosofia)».

¹⁶³ Cfr. HEIDEGGER Martin (1995), *Nietzsche*, Adelphi, Milano, 1995, p. 545: «L'epoca della compiuta mancanza di senso».

¹⁶⁴ NIETZSCHE, *La gaia scienza*, cit., p. 151.

libere e oblativo. L'arte è gestita quale produzione artistica, nella catena di montaggio che transita dalla critica d'arte, autoreferenziale, al museo e al mercato. Anche la trascendenza non ha resistito alla manovra del sistema. È stata burocratizzata, affidata a una nomenclatura religiosa politicizzata, specializzata e, a volte, inaridita negli uffici amministrativi.

17.3. L'horror vacui

In questo mondo macchinale, funzionalistico, è suggestivo il lampo di non senso di Antoine Roquentin, il narratore del romanzo *best seller* di Sartre. I significati al cospetto della radice di un albero all'improvviso perdono la loro radice – ossimoro –; si eradica il senso e restano vacui significanti, inutili ingranaggi cognitivi. Mentre la radice affonda nell'umida terra quale bruta presenza, là esposta alla frontiera dell'oscuro, Roquentin confessa a sé l'*horror vacui* di esistere: «Le parole erano scomparse, e con esse il significato delle cose, i modi del loro uso, i tenui segni di riconoscimento che gli uomini han tracciato sulla loro superficie»¹⁶⁵. Nella Babele che si dilegua, prorompe lo spaesamento; l'universo tracolla nell'infondato; domina la contingenza acefala, vedova di perché e di scopo: «questo parco, questa città e io stesso. E quando vi capita di

¹⁶⁵ SARTRE Jean-Paul (1965), *La nausea*, Mondadori, Milano, p. 193.

rendervene conto, vi si rivolta lo stomaco»¹⁶⁶, da qui il titolo diagnostico, *La nausea*, a cui il *Maître à penser* di Francia risponde con la prognosi della libertà. L'uomo venendo al mondo vi si invischia, paradossalmente solo quando vi si sporge ha la scintilla, comincia a comprenderlo; la vita appare come contenitore in dispersione, ferita emorragica, vuoto da riempire con le caparbie insistenze e i cerimoniali tediosi che occultano ostinatamente la vacuità dell'esistere: la libertà come condanna dentro un congegno organizzato.

§ 18. L'ascolto oltre la poesia

Il dramma dell'uomo, della sua libertà, è la gigantomachia che l'uomo ingaggia con le possibilità offerte dal mondo. Qui c'è un punto di tangenza tra Sartre e Heidegger. – Traslando in un altro contesto le parole del vangelo giovanneo: l'uomo è uomo *nel* mondo, ma non *del* mondo¹⁶⁷. Vi è calato, senza appartenervi del tutto.

Non è il soggetto di una Trinità positiva, ma negativa, composta 1) dal suo non essere mai in possesso di sé stesso, 2) dal tutto senza fondo che lo ospita, 3)

¹⁶⁶ Ivi, p. 199.

¹⁶⁷ *Vangelo secondo Giovanni* 15,18-21, Ed. CEI-UELCI.

dalla privazione di riferimenti: «essere consegnato all'ente che si nega nella sua totalità»¹⁶⁸.

Proprio grazie alla trinità negativa, l'uomo, in special modo l'uomo metamorfico, sublimante, aperto all'alterità, che è l'artista, può attingere alle sue risorse simboliche per ridare volto a sé, al mondo e al tempo.

La creatività lirica è il linguaggio che meglio plasma ed enfatizza il senso di un'epoca. Alla poesia il Filosofo della Foresta Nera assegna il primato assoluto. Così si pronuncia Gadamer, mutuandone la lezione: «Il ricorso al linguaggio riposa appunto sul fatto che nell'uso della parola si nasconde un'esperienza preverbale, che viene immessa nel pensare dalla parola. Certo il pensare può impigliarsi in aporie, come mostra Kant nella sua dialettica trascendentale. Ma può anche essere che, come nella comprensione greca del mondo, un'esperienza preverbale spinga a entrare nel concetto. Allora a qualcuno si aprirà nel pensiero greco, nella repentinità di una rottura o di un lampo, la verità, come un mondo contrario di questo»¹⁶⁹.

¹⁶⁸ HEIDEGGER Martin (1992), *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il Melangolo, Genova, p. 188.

¹⁶⁹ GADAMER Hans-George (2001), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 2001, p. 353.

Corroborati dalla logica di Heidegger, ma superandone le “Colonne d’Ercole” speculative, possiamo riconoscere ruoli rivelativi non solo a Calliope, Musa della versificazione, ma anche alle altre arti.

Essenziale è l’ascolto del vero aletico, sicché altre espressioni della creatività oltre alla poesia hanno pari diritto d’asilo e agevolano l’alterità. Guardiamo alla luna, non al dito. Il *redde rationem* non è allora nel nostro discorso la parola in quanto tale, nella reinvenzione poetica. È semmai il nascosto, al quale può rimandare la parola, quanto la tela del pittore, la pietra dello scultore, lo spartito musicale del compositore e la sequenza d’immagini del regista. Arti che sinergicamente operano per rendere l’uomo e il mondo «più semplice, più forte, più tenace»¹⁷⁰, lasciando accadere la verità.

18.1. Il dire e l’udire

Heidegger usa l’immagine della radura (*Lichtung*) per indicare lo spazio aperto, dove la luce può entrare, ma «la radura, la regione aperta, non è libera solo per la luminosità e per l’oscurità, ma anche per la risonanza e l’eco, per il suono e per la diminuzione del suono»¹⁷¹. “Radura”, dunque, sarebbe fuorviante

¹⁷⁰ HEIDEGGER, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 35.

¹⁷¹ KRELL FARRELL David, *Introduction to ‘On the Essence of Truth’*, in RENTMEESTER Casey, WARREN Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, p. 40.

interpretarla come mera quinta teatrale, sul cui palcoscenico si muovono gli enti. La metafora non è tanto fotocentrica, quanto fono-fotocentrica. Invoca la mente capace di attenzione e di ascolto purificante e visualizzante. Esiste sia un vedere corretto e scorretto, sia un sentire buono e uno cattivo. «Le nostre orecchie costantemente ricolme di cose che c'impediscono d'intendere rettamente»¹⁷².

«Il semplice udire si disperde e si dissipa in ciò che comunemente si opina e si dice, nel sentito dire, nella doxa, nell'apparenza»¹⁷³.

La trama del “si” dice o “si” ode è permeabile. Il dire e l'u-dire autentici possono infiltrarsi. Sono loro la linfa dei fenomeni artistici in generale. Non è solo la poesia il luogo eminente della parola aletica, altri fenomeni artistici, quali l'architettura, la danza, la musica e le nuove espressioni d'arte *hi-tech*, quali foto o film possono essere luoghi parimenti aletici. La poesia è a tutta prima la via regia per il gioco dell'appropriazione dell'Essere, però non sono sporadici i riferimenti del pensatore tedesco ad altri mondi, quali quello delle note e dei pentagrammi. Se è stato un “sordo musicale”, come più di un critico lo ha definito, lo è senz'altro in modo paradossale. Le sue lettere non confermano la presunta “ipoacusia”. Inoltre, da pensatore dell'origine ha affinato l'ascolto originario

¹⁷² HEIDEGGER, *Introduzione alla Metafisica*, ed. Mursia, p. 154.

¹⁷³ Ivi, p. 146.

dell'Essere, dove regna la quiete oblativa, per meglio udire e vedere oltre la barriera dell'attuale inquinamento acustico e visivo degli enti. «Il cuore tranquillo della radura è il luogo della quiete da cui solo può sorgere la possibilità dell'appartenenza di essere e pensiero»¹⁷⁴.

18.2. L'ascolto e la musica

Tale coappartenenza, nell'impianto del Filosofo di Meßkirch, fonde pensiero poetico (*dichten*) e sensibilità per il tono e la cadenza¹⁷⁵. La metafora della luce è complementare a quella auscultatoria e insieme tratteggiano la tonalità centrale dell'uomo e del suo rapportarsi. Linguaggio e ascolto regolano le armonie e le cadenze che ispirano la creatività e la sintonia con l'Essere.

Heidegger non si smarca dal tema della musica¹⁷⁶, ma solo da un certo tipo di musica come mostra l'arco evolutivo del suo pensiero. In effetti, se in una prima fase emerge il «rifiuto di Heidegger delle istanze di Wagner, secondo cui la musica è privilegiata tra le arti, e l'affermazione di Heidegger che la musica non è di per sé una manifestazione essenziale della verità, ovvero che la musica non

¹⁷⁴ HEIDEGGER (1977), *Tempo e pensiero*, ed. Longanesi, p. 89.

¹⁷⁵ FARRELL KRELL David, *Introduction to 'On the Essence of Truth'*, in RENTMEESTER Casey, WARREN Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, p. 223.

¹⁷⁶ Ivi, p. 217.

può esporre un mondo»¹⁷⁷, in una seconda fase ben diversa è la postura. L'ascolto, non solo come metafora, ma anche in senso stretto, viene potentemente al centro dell'attenzione, come certifica *In cammino verso il linguaggio*. L'uomo infatti può parlare nella misura in cui ascolta e si ausculta, poiché il linguaggio non è solo ciò che è parlato dall'uomo, ma anche qualcosa per cui l'uomo è parlato.

Su questo terreno Günther Pöltner ha lavorato da minatore, portando alla luce ciò che Heidegger nasconde nel suo pozzo. Interpretando Heidegger con coerenza estensiva, emerge che la musica più di altri fenomeni ha la forza di portare la verità dell'essere nell'opera¹⁷⁸. Il commentatore suggerisce che la poesia realizza una relazione ontica iniziale con il mondo. La musica invece, in quanto priva di riferimenti, non s'impiglia in tale relazione e allora apre una presenza ontologica immediata. La musicalità, le progressioni, i toni realizzano l'opera musicale attraverso la presenza e l'attenzione alla dimensione temporale della musica. Il potere immediato (*Macht*) di quest'arte porta a sé il musicista e l'ascoltatore, facendo del musicista un medium per la radura¹⁷⁹ e del fruitore una risonanza: soggettività virate in alterità.

¹⁷⁷ *Ibidem.*

¹⁷⁸ PÖLTNER Günther, (1992), *Mozart und Heidegger. Die Musik und der Ursprung des Kunstwerkes*, in RENTMEESTER Casey, WARREN Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, p. 220.

¹⁷⁹ *Ibidem.*

18.3. L'Evento e il silenzio

Un suono che si rende visibile e un visibile che si fa suono è l'altro modo di evocare, non un evento banale, ma l'“Ereignis” ossia l'“Evento” proprio dell'“Essere” come evento di appropriazione. Suoni, timbri, dinamiche, altezze, accordi, sono modi di auto-rivelazione dell'Essere e di possibilità di comprensione per chi vi partecipa. Possono segnare dunque il ritmo del venire-al-mondo o di fuggire-il-mondo¹⁸⁰. All'interno di questo orizzonte esegetico, prestare attenzione alla verità dell'essere è una doppia impresa: un pensiero che si fa musica e una musica che si fa pensiero.

Poietico è l'ascolto del «canto dell'essere» (*Lied des Seyns*). Nel contesto del linguaggio, è un sibillino «suono del silenzio»¹⁸¹ (*Geläut der Stille*).

Gli sconvolgimenti della storia mondiale (*Weltgeschichte*) sono fragorosi e sensazionalistici, ma più ci si concentra sui ruggiti assordanti, più si perde la grande quiete dell'essere. Il pensiero ispirato non la ritrova ripetendo lo

¹⁸⁰ Ivi, p. 224.

¹⁸¹ Ivi, p. 225: «Il suono della quiete di Heidegger (die Stimme der Stille) mostra somiglianze con la musica silenziosa nell'antico pensiero cinese. Per Heidegger, la quiete (die Stille) è un carattere importante dell'essere [...], l'appropriazione o il riconoscimento dell'essere è fermo e silenzioso (die Stille des Seinsgeschehens, das seine Zeit hat und sein Schweigen) [...], la verità dell'essere è reticenza (das Erschweigen der Wahrheit des Seyns)».

spartito dell'essenza o dei significati metafisici. In quanto poetico (dichterisch), per la fondazione (stiften) della verità, tale pensiero si deve intonare sullo sfondo di uno scenario cacofonico, rischiando, senza sapere né dove, né quando.

La «quiete» gioca tra Essere e Nulla, laddove il secondo termine non è l'opposto del primo, ma è piuttosto più fondamentale, poiché è l'alone che chiama e rende visibili al pensiero il prima e il dopo. Non è l'ascolto ritenzione e aspettativa per i suoni che sono appena scomparsi e per i suoni che stanno arrivando? Ciò implica la circolarità del silenzio, definito dai suoni che lo formano negandolo e a sua volta definitore dei suoni, negandosi.

Il compositore americano John Cage porta al parossismo l'ascolto e il suo contrario. Se "Cage" tradotto in italiano è "gabbia", il suo cognome è un'antifrastica uscita dalle sbarre delle armonie e delle melodie. Lascia evadere i suoni, per renderli nella loro fuga eventi udibili, completi in sé, e quindi soggetti plastici e visibili per il pensiero insensibilizzato dai decibel di fondo. Se per i pitagorici l'inascoltabile era lassù, l'armonia dei lontani corpi celesti a cui l'umanità è assuefatta, oggi al contrario l'inascoltato è il vicino nell'intimità che confonde. Per questo il Compositore d'avanguardia pone ciò che è ascoltabile non in una catena temporale, ma in una pura catena spaziale, che porta con sé l'essere del suono e l'alone del nulla. Cage così esorta le orecchie sature a incontrare il

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

mondo e a osservarne i richiami, scrivendo spartiti trasparenti di ready made acustici (Duchamp fecit) con le cose che semplicemente accadono. Il silenzio nella performance non è l'altra faccia del muto. Non a caso la performance più provocatoria di questo *genius* dell'avanguardia è 4'33'', è quella in cui il silenzio celebra la sua antinomia. Nel vuoto della musica ondeggia e consuona l'ascolto vibrante dell'uditorio, con il tambureggiare dell'attesa, con lo scricchiolio delle sedie, con la fisarmonica rotta di polmoni tossicchianti tra i puntini di sospensione e con i buuuu che strombazzano per il fastidio. Ecco il silenzio autofagico che raduna ogni suono dell'ambiente, che si mostra negandosi e indica senza costringere. Un equivalente di questo *tacet* tutto da ascoltare è istituito dai *White Paintings* di Robert Rauschenberg, nel campo iconico, a cui Cage dedica pagine nel suo saggio *Silenzio*.

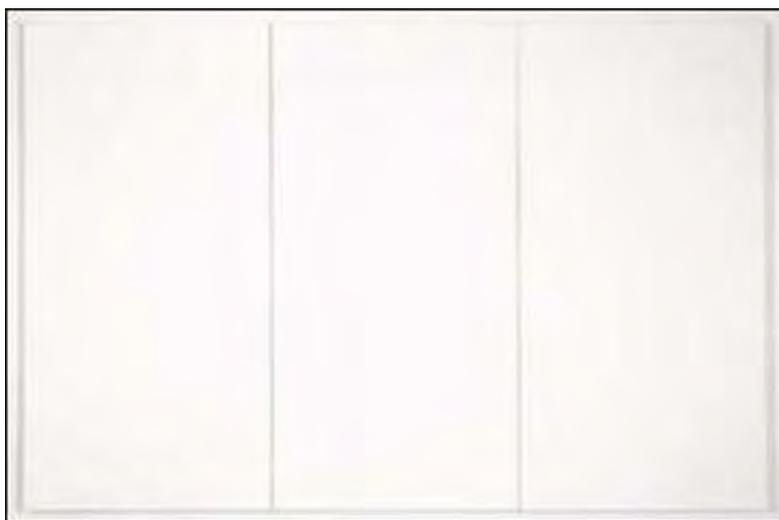


Figura 18 Robert Rauschenberg, White Paintings, 1953

L'artista americano a New York, nel 1953, si annulla nelle superfici bianche delle sue tavole. L'invito è a pensare a un vuoto che mai s'impadronisce di sé, perché in esso si riflettono i cambiamenti di luce, che pennellano l'eventuale, o lo cancellano con la casualità delle ombre proiettate dall'ambiente circostante. L'esperienza nega i colori, ma non è cieca. Non si appendono alle pareti solo essenziali monocromie, ma possibili depositi di polvere. L'ascolto si sintonizza sulla quiete di un colore, che canta la grana pulviscolare del tempo, i depositi di ciò che vi cade senza far rumore.

In questo spazio aperto dall'arte, paradossale, ma non contraddittorio, il mondo diventa mondo oltre gli urli ottundenti e le luci fluorescenti conferendo un significato appropriato alle cose, e le cose stesse diventano cose, oltre la loro presenza, come soggetti che portano un mondo.

In sintesi nell'appropriazione dell'essere (*Ereignis*) che avviene in questa apertura, non è affatto decisiva la forma della messa in opera, quanto la verità che vi si incarna e grazie alla quale il senso caliginoso dell'epoca e quello fumoso dello stare al mondo possono farsi esperienza e decifrabilità.

18.4. «Il grande dono»

Se il mondo dell'arte mostra la cadenza attuale dell'Essere, in cui il nulla risuona, va da sé che Heidegger ne ripercorra le dinamiche concentrandosi

sull'arte classica nelle sue varie forme. Nel campo musicale Mozart è per il filosofo «il pezzo di liuto di Dio»¹⁸². Bach, Haydn e Beethoven sono altri compositori del suo Pantheon. Non dedica loro opere, ma ne scrive nelle sue lettere. Non tutta l'arte musicale contemporanea esprime la dinamica degli enti in modo dissipativo. Carl Orff, in maniera particolare la sua *Antigone*, è il dramma musicale di un pontiere, capace di congiungere presente e passato. Due volte il Filosofo tornò a Monaco, ammirato per «il grande dono»¹⁸³, tanto che disse al compositore: «Grazie per aver riportato in vita l'antica tragedia. Il mio nome è Heidegger»¹⁸⁴.

È parallelo il commento di Heidegger sulla *Sinfonia dei Salmi e Persefone* di Stravinsky, maestro per altro di Cage, la cui composizioni sono rizomi, che nutrono: «l'antica tradizione a una nuova presenza»¹⁸⁵. Ecco la palingenesi nel mare alto della storia, l'orizzontalità e la verticalità. L'artista ascolta l'inizio ancestrale, classico, per farsi tramite del nuovo nella modernità. Non l'identico

¹⁸² Ivi, p. 84.

¹⁸³ HEDEGGER Martin, *Letter to Carl Orff 21.12.1972*, in Pietro Massa, *Carl Orffs Antikendramen und die Hölderlin-Rezeption im Deutschland der Nachkriegszeit* (Frankfurt et al.: Peter Lang, 2006), p. 226: “das große Geschenk”, Ivi, p. 89.

¹⁸⁴ PETZET, Heinrich, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger 1929–1976*, p. 162. Ivi, P. 90.

¹⁸⁵ HEDEGGER Martin *Über Igor Strawinsky* (1962), in *Denkerfahrten 1910–1976*, p. 113: «uralte Überlieferung zu neuer Gegenwart», Ivi, p. 90.

(das Gleiche), impossibile e sciommioresco, ma lo stesso (das Selbe) di ciò che è passato. D'altronde Euterpe, la Musa della musica, per i greci era divinità monistica nella sua duplicità: fonte della musica (in particolare degli strumenti a fiato) e fonte della poesia lirica. Sua madre era Mnemosyne, che sola garantisce la connessione tra passato da evocare e produzione attuale.

L'origine dell'opera d'arte esprime il disincanto di Heidegger sull'attualità artistica, non perché non si realizzino più opere, anzi il mondo seriale e dell'affrancamento dei linguaggi ha moltiplicato le produzioni e le possibilità di fruizione. Ciò che non è più possibile è la realizzazione delle grandi opere, come il tempio greco o la cattedrale di Bamberg, le cui forze centrifughe hanno radunato un intero mondo attorno alla loro energia simbolica. Nonostante ciò, Hölderlin, poeta guru di Heidegger, può di nuovo salire sul palcoscenico e far risuonare la sua parola oracolare, senza scadere nell'anacronistico duplicato, grazie a Carl Orff. Il musicista non ne ripropone in modo pedissequo le liriche, riducendo a libretto il poeta, né scrive su carta carbone le regole e le forme della tragedia. Mescola in una felice miscela che rischiarava nell'epoca cinerina la luce alle Muse. La parola poetica trattata con toni, contrappunti e altezze musicali si amplifica nella sua poetività rivelativa.

18.5. Le scarpe e il tramonto

Nell'arte figurativa Van Gogh è l'artista filosofico. *Un paio di scarpe*, dipinto da Van Gogh nel 1886 e contemplato da Heidegger nel 1930 ad Amsterdam, porta l'impronta aletica, sebbene non possa assurgere a grande opera, in quanto manifestazione di questo arco temporale dell'Essere.



Figura 19 Vincent van Gogh, Un paio di scarpe, 1886

Le scarpe rappresentate nella tavola per il Pensatore Teutonico evocano, non descrivono: trasudano sudore esistenziale e con trepidazione annunciano la morte. L'aura tragica solleva la tela dalle produzioni dozzinali e lascia intravedere la *messa in opera della verità*. «Nell'oscura apertura dell'interno scalcagnato dello

strumento-scarpa è impressa la fatica dei passi compiuti lavorando. Nella massiccia pesantezza dello strumento-scarpa è trattenuta la tenacia del lento cammino [...] Sul cuoio ristagna l'umidità e la fecondità del terreno [...] il tacito e segreto appello della terra [...] questo strumento appartiene alla *terra* ed è custodito *il mondo*»¹⁸⁶. Così glossa con lirismo Heidegger in sintonia tra l'ascolto figurale del quadro e dei suoi concetti.

Le scarpe sono strumenti, impiegati dunque in modo pratico da piedi rurali. Nel logoramento dei mezzi e nel loro rifiuto di servire, emerge il nascosto. Le scarpe disfatte portano all'epifania la terra, che prima sorreggeva i passi del coltivatore. Si dà così voce al destino muto delle cose, la stagnante angoscia che vela di muffa l'esistenza.

L'ispirazione che accese la riflessione di Heidegger fu il frutto di un *qui pro quo*. Scambiò le scarpe logore dell'artista per quelle di un contadino¹⁸⁷. Se Van Gogh amputa il lobo del suo orecchio, l'equivoco non taglia via la validità di

¹⁸⁶ Ivi, pp. 23-24.

¹⁸⁷ Nacque una polemica tra Heidegger e Meyer Shapiro, storico dell'arte statunitense, perché il secondo considerò le scarpe raffigurate una proprietà di Van Gogh, dunque un avere personale da cui sarebbe discesa un'esegesi dell'opera diversa da quella tratteggiata da Heidegger. Su questo intervenne Derrida con *La verità in pittura*, in cui accusò i due contendenti di aver ridotto il mistero dell'arte a una questione di proprietà. Non basta trovare il titolare delle scarpe per sprigionare il senso annidato nel quadro. Ogni interpretazione ha un che di poetico, produttivo, metamorfico.

fondo del pensiero filosofico. Il fraintendimento infatti non prosciuga l'irrorazione di senso dell'opera, immutata resta la sua forza seminale. D'altronde avanzare verso la verità *tra* le immagini del mondo è un errare. L'intendersi arrischia il *fra*-intendersi e l'errare non è nemico del vero, ma gli porge la mano.

Van Gogh non fu l'unico artista coevo apprezzato dal filosofo. Anche Paul Klee negli anni Cinquanta lo affascinò, al punto tale che il filosofo aveva pensato di scrivere *ad hoc* un'integrazione a *L'origine dell'opera d'arte*. Non lo fece. E l'omissione è eloquente. È vero che per Heidegger l'arte antica è veritativa per eccellenza, mentre egli non è incline a riconoscere lo stesso ruolo all'arte a noi più vicina. Ma è altresì vero che la sua messa in opera non è solo un gesto positivo, come quello in cui furono maestri gli antichi greci. Anche il negativo parla nella logica aletica della verità. Sicché l'epoca attuale, tessuta di tecnica e di manipolazione, mostra un differente accadere della verità artistica, quello dello svelamento metafisico del nichilismo¹⁸⁸. Il destino¹⁸⁹ dell'ombra nella Storia. Occidente è *terra della sera* o dell'*ocaso* nella lingua di Virgilio e Ovidio.

¹⁸⁸ Il nichilismo «non deve restare attaccato alla parola né al primo chiarimento del suo significato da parte di Nietzsche, ma deve riconoscere come essenza l'abbandono dell'essere» (HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 157).

¹⁸⁹ Il termine tedesco che sta per "destino" è usualmente "Schicksal". Heidegger però a volte lo sostituisce con un'altra parola, "Geschick", più ricca di ricadute semantiche. Ambedue i termini sono filiazioni della voce verbale "schicken", la cui traduzione italiana è "mandare", "dare", "inviare". L'opalescenza di significati di "Geschick" elegge dunque l'uomo come un destinato a qualcosa; il senso di "mandato" si rende intellegibile se inteso come mandato conferito

Avviso ai naviganti: de-stino non è sinonimo di fatalità, di ciò che *sta* secondo le leggi del cielo o i dettami del *firmamentum*, ma di dinamica sintonia dell'umanità con il battito del tempo. «C'è essere ogni volta soltanto in questa o quella impronta destinale: “Physis, Logos, Én, Idéa, Enérgheia, sostanzialità, oggettività, soggettività, volontà di potenza, volontà di volontà”»¹⁹⁰. In queste parole, il cuore pulsante della metafisica occidentale. Dall'alba all'oggi crepuscolare.

§ 19. Mondo 2.0

Heidegger escluse l'appendice vagheggiata per *L'origine dell'opera d'arte*. Nessun *restyling*¹⁹¹. Pagine sempreverdi, nonostante la svolta (*Kehre*)¹⁹² del suo

dall'Essere, affinché l'uomo compia il suo ufficio. L'uomo come abitante e facente pare della quadratura dà se stesso consegnandosi all'Essere.

¹⁹⁰ HEIDEGGER Martin (1982), *Identità e differenza*, in *aut aut*, n. 187-188, p. 32.

¹⁹¹ MARAFIOTI Rosa Maria (2008), *La questione dell'arte in Heidegger*, Rubbettino, Soveria Mannelli, p. 144.

¹⁹² Cfr. SAFRANSKI Rüdiger (2001), *Heidegger e il suo tempo*, Longanesi, Milano, p. 256: «Il 18 settembre 1932 Heidegger scrive a Elisabeth Blochmann di essere ormai lontano da *Essere e tempo* e che il sentiero battuto a quell'epoca gli appare ora “coperto di vegetazione” e non più percorribile... parla della necessità di un “nuovo inizio”».

Autore. Il cambiamento si può risolvere in una sola parola: «mondo»¹⁹³. Il *restyling* pertanto si consumava nel cuore stesso del testo, lasciandone invariata l'ossatura. Quando Heidegger scrisse *L'origine dell'opera d'arte* con «mondo» intendeva l'apertura, il destino comune (*Geschick*) dell'artista con il suo popolo e la sua storia.

L'artista lo giudicava un'interprete etnico, lo spazio lo identificava nel concetto teutonico di nazione, con il corredo di sangue, razza e lingua. Realizzando opere, insomma artista era chi scriveva la biografia spirituale della tribù. «Mondo», in Heidegger negli anni '50, invece sta per *pianeta*. La sua *versione 2.0* è quella in cui la creatività di Cézanne e Klee non è voce di una patria. Nel clima atlantista postbellico e nelle ramificazioni mondiali del mercato l'arte si globalizza. Diventa un esperanto, in cui trova eco anche il pensiero dell'estremo Oriente. La tecnica, assurta al trionfo nell'Occidente, dunque come sorte dell'umanità in generale, e l'artista non più figura della comunità, all'ombra di un campanile, ma come apolide in un mondo appiattito.

¹⁹³ La nozione “mondo” è derubricata dall'accezione esistenziale nelle lezioni a cavaliere tra gli anni '29 e '30 raccolte in *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, dove “mondo” assumerà il significato di oltrepassamento che pone in gioco l'uomo.

19.1. L'ultima Musa, sotto il velo nulla

La decisione inaugurale dell'Occidente, per cui l'Essere è stato giudicato come ciò che rende presenti le cose e le consegna alla manipolabilità, ha dato luogo all'arte riproducibile o interamente tecnologica, per cui l'arte fotografica e cinematografica non sono figlie spurie del tempo, ma sono la Musa più autentica dell'oggi, quella che si spoglia e mostra il nulla sotto il velo: «La metafisica è la storia nella quale, per essenza, dell'essere stesso non è niente: la metafisica è in quanto tale il nichilismo autentico»¹⁹⁴.

19.2. Klee, geometrie che svelano

Non è necessario che l'artista tematizzi la storicità, né che segua consapevolmente le elucubrazioni di Heidegger. Essenziale è che lasci risuonare tra materia grigia e sentimenti l'appello del tempo.

Lo svelamento è oltre l'alternativa del naturalismo e dell'astrattismo. Klee con il suo soggettivismo trascende queste tendenze.

¹⁹⁴ HEIDEGGER Martin (1994) *Nietzsche*, Adelphi, Milano, p. 822.

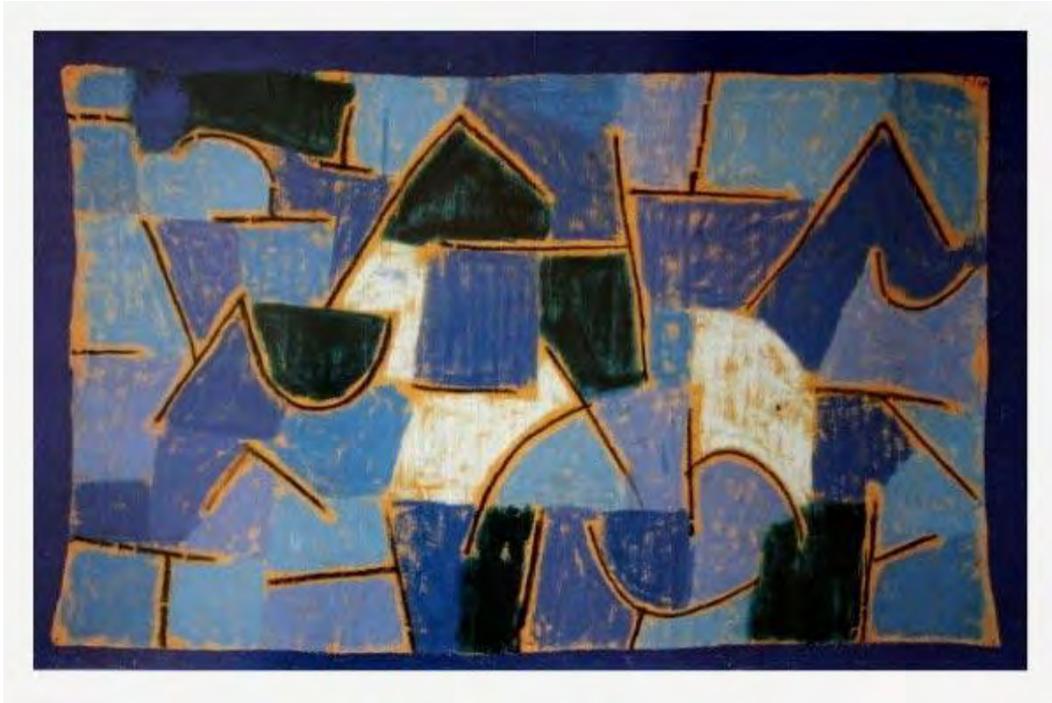


Figura 20 Paul Klee, Notte blu, 1937

Non troviamo traccia della figura sulla sua superficie pittorica. Eppure ci riporta alla sua falda. Mostra la cosa nel suo disvelarsi¹⁹⁵, è una musica che ha perso lo spartito, eppure non smette di effondersi. Non a caso il pittore svizzero aveva educato il suo orecchio studiando da musicista, usando l'archetto del suo violino per ascoltare le segreti correnti oltre le noti e il pentagramma.

¹⁹⁵ Cfr. KLEE Paul, *Vie dello studio della natura*, in *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, pp. 63-67, in MARAFIOTI, *La questione dell'arte in Heidegger*, cit., p. 86.

«Klee considera suo compito decisivo rendere visibile, non riprodurre ciò che visibile è già»¹⁹⁶. Valuta la forma che afferisce al visibile non un esito, ma una genesi, un divenire, un'essenza¹⁹⁷.

La figurazione è la condizione di transito dal caos. Nel mito Afrodite prende forma dalla casuale e sparsa spuma del mare. L'invisibile si fa visibile, ma non è la sola possibilità. L'ordine fissato dal pennello è uno dei vari ordini possibili. È lasciato lo spazio aperto a nuove significazioni. Sotto il coagulo della superficie pigmentata, come una crosta di terra sopra il magma, il caos non cessa di brulicare. La contesa tra emergente e sottostante permane e l'opera d'arte è solo una fase, un sussulto di un equilibrio in divenire; arte nomadica, non chiusa in sé stessa. I quadri di Klee nell'erranza tracciano la differenza, rinviando.

19.3. Significati in attesa

La forza evocativa della trama separa l'arte figurale di ieri da quella astratta di oggi. L'opera d'arte custodisce le possibilità simboliche, rispetto alle quali non si configurano interpretazioni stabilizzate e pacificate. Nell'arte astratta di Klee una linea dipinta che solca la superficie pittorica non è la faglia tra visibile e

¹⁹⁶ GROHMANN Will (1991), *Paul Klee*, Garzanti, Milano, p. 6.

¹⁹⁷ Cfr. KLEE, *Vie dello studio della natura*, cit., pp. 8-91, in MARAFIOTI, *La questione dell'arte in Heidegger*, cit., p. 87.

invisibile? Ecco la pro-vocazione: ciò che l'opera svela simultaneamente custodisce. Un puntino sulla tela non rimanda al divenire e allo svanire insieme?

La linea e il punto sono giochi dinamici, ritmi che danno adito a rappresentazioni sempre differenti. Dal loro moto genetico si diramano rappresentazioni cangianti. Vogliono essere ascoltati, prima di esser visti. Il pennello s'intrama della vita dell'osservatore, lo recluta come coautore dell'opera. Fine dell'autorialità. La significazione è un'attesa. Sulla scorta del titolo ognuno estrapola il suo senso, inverando l'unicità della propria esperienza. D'altronde, il principio d'indeterminazione di Heisenberg non inserisce nel regno delle scienze oggettive la relatività dell'osservatore? Il significato non è dunque lì nel significante dispiegato allo sguardo, come fosse mero fatto da constatare, ma è sempre un farsi; emerge da un processo formativo, in cui la parola, la figura e perfino la musicalità delle note lavorano in sinergia. Menti applicate a un test di *Rorschach*.

19.4. L'occhio altero

Klee esce anche dalla tradizione della pittura fondata sulla staticità dello sguardo. Una tradizione che in realtà si è rivelata un tradimento delle condizioni naturali della percezione. Lo sguardo avviene in sequenza, non per immagini fisse. Il cinema è ciò che rende giustizia alla pupilla dell'uomo con i suoi

fotogrammi dinamici. In più, l'occhio umano non solo è cinetico, ma è pure binoculare, pertanto la rappresentazione monoculare su cui si è incardinata la prospettiva pittorica, dal rinascimento in poi, non è l'unica soluzione possibile. È il problema di Picasso. Cadono i postulati. Spetta alla prospettiva ciclopica una sorte omologa a quella che la modernità ha riservato alla geometria di Euclide, pensata per secoli nei termini di un algoritmo naturale, fino a quando sono venuti alla luce i regimi delle geometrie alternative da Riemann in avanti.

L'immagine di Klee, rendendosi oggetto di lettura, non è più una cosa che si rapporta a uno spirito. Vi si fa avanti. Diventa essa stessa uno spirito che si rivolge a un altro spirito. Nella poetica di Klee non si trova l'ente come ciò-che-è-presente nella sua oggettività. La visibilità pubblica dell'opera è inversamente proporzionale al suo potere privato; si fa privata; esperienza interiore; emotività come evento espropriante e appropriante.

L'astrattismo sussume ciò che è nel suo darsi, ma con un approccio "chimico", scompositivo, scinde in forme e colori, pertanto estremizza il rapporto tra artista e opera, soggetto e oggetto. L'astrattismo, pur trascinando dall'alveo della rappresentazione oggettuale, non è perciò stesso sempre fuori dal solco della metafisica. Infatti il Pantheon dell'arte contemporanea non è affollato per Heidegger, Klee è una rarità.

19.5. Rilke: dare ‘del tu’ alle cose

Intorno alla metà degli anni Cinquanta cambiano i riferimenti artistici di Heidegger. Rilke¹⁹⁸ e Cézanne ne attraggono l’attenzione. Le loro opere li avvicinano alle idee sulla tecnica su cui il filosofo andava rimuginando.

La *mitopoiesi* dell’opera di Rilke e Cézanne è innovativa, poiché non guardano alla natura con gli occhi avidi dell’umanità contemporanea, monopolizzata dal produttivismo e dalle pianificazioni totali. La loro arte confligge con il totalitarismo dal nuovo volto; un mondo trasformato in tralicci, pulegge e cavi, entrati nel midollo spinale dell’uomo stesso a cui il sistema annuncia il futuro transumano da cyborg.

Rilke e Cézanne non sentono la natura come un fondo disponibile per l’uomo, secondo la logica strumentalistica vigente. Mettono in opera la singolarità come scialuppa di salvataggio nell’imminenza del naufragio. Alla surrogabilità e all’inautenticità degli oggetti, calcolati dalla tecnica, lavorati dall’immensa catena industriale, consumati e cestinati, Rilke risponde dando del “tu” alle cose: soggetto verso un altro soggetto. Il suo gesto poetico libera gli oggetti dal sequestro dell’anonimato, dal loro ciclo di consunzione. Li rammemora nella loro valenza autentica. Nella radura (*Lichtung*) mostra all’uomo che affoga la

¹⁹⁸ Cfr. CACCIARI Massimo (1986), *L’Angelo necessario*, Adelphi, Milano, p. 33.

possibilità di un diverso approdo al mondo e a sé stesso. Ma questa rammemorazione è possibile solo «a quei pochi uomini»¹⁹⁹, che con coraggio prendono sul serio gli estremi rimossi della vita e della morte.

19.6. «I pochi»

I pochi sono aristocrazie dell'anima, ancora capaci di sbigottimento e di reverenza. Spiriti coraggiosi e sensibili «che, di tempo in tempo, tornano a domandare»²⁰⁰, e «che affrontano nuovamente la decisione sull'essenza della verità»²⁰¹, in quanto capaci di corrispondere alla chiamata e, forse, anche di federare attorno a loro nuovi spiriti, per «creare una nuova fratellanza segreta di coloro che fuoriescono dal gioco del mondo»²⁰².

Poiché tali uomini sanno – anzi hanno il sentore – che tutto può non essere, si possono prendere cura di loro stessi e del mondo in modalità non egocentriche, con maggiore densità e ampiezza. Sono spiriti protesi tra la culla e la bara.

¹⁹⁹ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 137, § 45. *La decisione*: «Quei pochi singoli che fondano in anticipo i siti e gli attimi per gli ambiti dell'ente».

²⁰⁰ Ivi, p. 41.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² SAFRANSKI, *Heidegger e il suo tempo*, cit., p. 399.

Consapevoli non di una consapevolezza algida, “cerebrale”, ma affettiva, viscerale, del nulla che li attraversa e che si proietta sugli oggetti.

Il loro affrancamento dal mondo è un moto paradossale; è un andirivieni in cui nel cuore dell’uomo si iscrive insieme la sua transitorietà e quella degli oggetti. Questo passaggio sospinge a rivoluzionare i significati tramite la trasfigurazione poetica, la quale vibra nella solitudine. E quest’ultima non è lontananza dal mondo, ma «venuta di una diversa verità, nell’assalto della pienezza di ciò che provoca stupore e di ciò che è unico»²⁰³.

Quando sopraggiunge all’artista il trauma della diversa verità, gli si svelano altre parti latenti del rapporto con il mondo. Quella solitudine interiore trabocca, irrorata e feconda. L’uomo non è privato – idiota in senso greco –, ma è colui il quale con la sua opera richiama all’ascolto gli altri nel fondo dell’antro, additando l’esperienza oceanica sulla riva dell’Essere.

§ 20. La storia (e geografia) dell’Essere

Heidegger funge da Freud del modo di pensare occidentale. V’è un inconscio nel *modus cogitandi* e *operandi* in questa parte di mondo, è la *differenza* rabbiata tra ente e ciò che l’ente ha reso visibile. Detto altrimenti, vi è il bosco e la radura.

²⁰³ Ivi, p. 383.

Questo è l'oggi «non calcolato secondo il calendario, né secondo le vicende della storia mondiale [...] è la determinatezza metafisica dell'umanità storica nell'epoca della metafisica»²⁰⁴. L'occidente è un percorso al tramonto. Le soglie della notte non sono la notte in cui tutte le vacche sono nere. Il tra/monto sta nel tra/mondo, in mezzo al mondo dell'oggi e a quello possibile del domani.

L'attualità raduna le immagini che le dottrine filosofiche hanno fornito dell'Essere, trasponendole nelle opere d'arte. Sono state le cellule staminali che hanno sviluppato l'ossatura all'Occidente, fino all'imperio della società tecnica. La metafisica ha condotto a mano a mano inconsapevolmente la riflessione dalla «trascendenza»²⁰⁵ al piano inclinato della «redescenza», trasformando l'arte in esperienza esclusivamente estetica. L'altro da sé del pensiero è l'Evento, a cui il pensiero deve il suo grato essere visibile.

Ai pensatori delle origini l'evento dell'Essere era apparso come *physis*, luogo da cui le cose venivano alla presenza. Platone pose la trascendenza in un altrove da cogliere con lo sguardo, sicché «secondo la dottrina di Platone l'essere (divenne) idea, visività, la presenza come aspetto»²⁰⁶. La differenza tra ciò che si

²⁰⁴ HEIDEGGER, *Nietzsche*, cit., p. 742.

²⁰⁵ HEIDEGGER Martin (1987), *La questione dell'essere*, in *Segnavia*, cit., p. 347.

²⁰⁶ HEIDEGGER, *Nietzsche*, cit., p. 721.

rende presente al pensiero e ciò che lo retroillumina venne via via glissata nella riflessione. E ciò fu un tornante epocale della storia. Il pensiero si trovò in una situazione analoga a quella del nevrotico che razionalizza sulle sue insistenze, adattandovisi, invece di risolverle. L'Essere fu sagomato sul visivo: profondità senza misura appiattite in bassorilievi. Sintomatica è la parola *speculazione*, che allude allo *specchio*. L'Occidente divenne fotocentrico, con i vantaggi che spaziano dall'arte visiva e dalle raffigurazioni passando al teatro, fino alle immagini del cinema, ma con lo svantaggio del fondo irriflesso del suo pensare.

L'essere raggrumato sulla presenza significava per ciò stesso l'essere *retinico*, saturato dall'occhio dell'uomo. Un'altra svolta fu il *Cogito* di Cartesio; svolta per la quale l'Essere come presenza si tramutò in ciò che l'uomo deve accertare. La verità rappresentata e decifrata con i segni – le grafie – della mente deduttiva. L'intero mondo scambiato dal pensiero con la geo-grafia. Fuori dal *Cogito*, cioè dalle operazioni del pensiero non era data la verità. Il razionalismo si condensava autisticamente sulle procedure della *mente* e metteva al bando il *senti-mento* come irrazionalità.

Heidegger lavora su quest'inconscio della metafisica occidentale. Sul canapè dell'ontologia porta alla coscienza l'evento obnubilato dalla storia. La topica occulta della speculazione. Laddove la riflessione ha contratto il mondo in Atlante

geografico, Heidegger ha indicato l'Evento, cioè l'Autore di quell'Atlante. La presenza non è, ma *proviene* da una concessione.

L'artista è colui che più di altre anime si abbandona al gioco dell'evento, appropriante ed espropriante; egli sa di essere fluttuante, senza fondamento definitivo²⁰⁷, orante rispetto all'Essere. Qui s'impone un *caveat*: Essere e fondamento si appartengono. È pacifico. La coappartenenza non implica però la loro omologazione identitaria. Tra Essere e fondamento v'è una fenditura, laddove gli artisti rischiano, poiché la loro scelta li espone al precipizio tra l'Essere e l'assenza di fondamento, tra vita (innovata) e nulla.

Da rilevare con Benveniste che “dono” nel greco antico era *dósis*, la cui semantica era prismatica, poiché includeva «atto di offrire»²⁰⁸ nella sua valenza attiva, ma anche passiva, cioè «attribuzione di un'eredità [...] al di fuori delle regole di normale trasmissione»²⁰⁹, ergo eccezionalità del ricevere. *Dósis* aveva anche il significato di *dose farmacologica*, senso quest'ultimo estraneo al regalo o all'offerta, ma non meno vibrante di senso, poiché il *pharmakos* non è di per sé veleno e morte, ma può esserlo. L'artista sfida la morte con la dose della sua opera.

²⁰⁷ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 326.

²⁰⁸ BENVENISTE Émile (2001), *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee. Economia, parentela, società*, Einaudi, Torino, vol. I, p. 49.

²⁰⁹ *Ibidem*.

Si espone all'annientamento dell'incomprensione e dell'insignificanza del suo dono artistico al mondo. Ecco perché agli artisti va riconosciuto l'ardimento di assumere l'Essere come «il rischio contro il niente, al quale soltanto si deve l'origine»²¹⁰.

20.1. Sinergie

L'uomo è apertura, ma l'apertura non è una condizione disponibile. Avviene nella storia, di cui l'uomo non è il burattinaio, che manovra con arte padronale, ma canna al vento. Pascal *docet*. Distinguiamo, allora, la storia dell'uomo e quella dell'Essere. La prima è posta in ordine dall'uomo; redatta dall'unico essere che ha la facoltà di documentare e documentarsi nel pianeta, rendendo visibile il suo tempo. La seconda è espropriante, agisce nell'ombra. Ingloba nella sua matassa. È il suo accadere, nelle varie aperture, che determina il modo in cui l'uomo si pone in dialogo con il mondo e con la sua personale immagine.

Queste aperture non sono un *a-priori*, un carattere metafisico permanente dell'uomo, frutto di una ragione di cristallo, che abita fuori dal tempo ed è sempre uguale a sé stessa. Le aperture discendono semmai dalla storia. Non vige un

²¹⁰ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 460.

regime di necessità, ma di opportunità, in cui l'uomo figura come essere ibrido. Un anfibio tra qui e là.

L'uomo si trova già in queste aperture, da un lato, ma dall'altro è anche lui ad aprire, forgiando attorno al suo asse l'elemento in cui distenderà i suoi progetti. Vi si registra una risonanza. L'artista è sinergico, non è ridotto alla passività di un ricettacolo.

L'uomo è destinatario e agente della concessione storica. Con le sue decisioni contribuisce alla tessitura della trama. Dentro questo movimento, l'abbraccio è vicendevole. C'è tanta appropriazione quanto espropriazione. Non è la storia delle decisioni arbitrarie di legioni di pensatori, che compongono una massa con un centro gravitazionale. Questa accezione della storia ne complica la lettura. Obbliga a un'altra angolatura dello sguardo, quella dell'Essere stesso e del suo sottrarsi.

I vari pensatori non sono spettatori che si accomodano dentro l'apertura, come nella platea di un cinema, poiché con le loro decisioni partecipano a essa da coprotagonisti. Se l'apertura è sala cinematografica, si tratta della *Rosa purpurea del Cairo*, film di Woody Allen in cui l'assidua spettatrice sognante chiama fuori dallo schermo il divo, per cui l'attrazione diventa film nel film, dentro e fuori. In questo intersecarsi, il pensiero può giungere all'inusitato e questo non è il contenuto di alcune singole, specifiche petizioni, ma è ciò che accade sotto il

segno della domanda epocale: «la domanda del senso dell'Essere (che) è la domanda delle domande»²¹¹. E oggi tale istanza porta il pensiero al “non”, proprio nel momento in cui la sottrazione avviene.

20.2. Evento

«Evento» (*Ereignis*) non sta per “accadimento” o “avvenimento”²¹², secondo la comune vulgata. Ma lo si deve intendere come “appropriare”²¹³, un “far proprio” e tale “far proprio”, non è “proprietà”. Non ci sono rogiti notarili possibili, né catasti, atti a documentare il possesso. *Appropriarsi* implica l’“approvare” e il “portare a compimento”, il “sì” è il gesto, «poiché il mondo non può essere ciò che è e come è, grazie all’uomo, ma neppure senza l’uomo»²¹⁴. È dunque un punto di convergenza. Uomo ed Evento *viribus unitis*, ma non paritari.

²¹¹ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 40.

²¹² HEIDEGGER Martin (2007), *Tempo e essere*, Longanesi, Milano, p. 27.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ HEIDEGGER Martin (1987), *Ormai solo un Dio ci può salvare*, Guanda, Parma, p. 137.

Heidegger si premura di sottolineare che «solo apparentemente l'evento è attuato dagli uomini, in verità, l'essere umano, in quanto storico, accade tramite l'evento-appropriazione»²¹⁵. L'evento è un offrire (*dósis*) e un destinare.

La modernità è sì l'epoca dell'insensatezza e dell'oblio dell'Essere, ma è anche perciò stesso il momento della svolta, a cui il mondo dell'arte è chiamato con la sua capacità sismica. Su questo terreno friabile, pericoloso, può iniziare l'avventura di una nuova epopea della speculazione, in cui l'arte con il suo vulcanismo è ispiratrice e protagonista, per restituire dignità al mistero nell'epoca della disillusione.

Tradire la tradizione antropocentrica, che dalla sua prerogativa si è interrogata sulla verità *oggettiva* e ha costruito una grammatica e un lessico che condizionano è il ruolo attagliato al fenomeno artistico, la cui prerogativa è l'intersoggettività, la libertà e la simbolicità. Né le verità settoriali delle scienze classiche, né la loro somma possono riportare l'ascolto dell'uomo allo stupore e alla nobiltà decaduta del mondo, sottraendone il pensiero al logoramento alle cose.

²¹⁵ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 241.

20.3. Petizioni e ri-petizioni

A questo punto del tragitto occidentale la storia della metafisica ha valicato i suoi argini e per questo l'Essere appare retroflesso ai recettori del suo messaggio. La diacronia del tempo dell'Essere si è disarticolata; questa sua frattura ha portato a galla l'Essere, non solo come assenza, ma anche per ciò stesso come la possibilità di un altro inizio, su cui la migliore arte insiste.

La crisi non è un'agonia, ma opportunità per trarre ispirazione creativa. In questo tornante della storia l'uomo è riportato al momento inaugurale. Nel punto primaverile in cui altri rizomi si possono impiantare tra l'Essere e l'uomo.

La notte può schiarire in un nuovo mattino greco, sebbene esso non sia attingibile nella sua totalità, poiché l'inizio è l'evento stesso dell'Essere, da cui avvia la storia.

L'inizio resta inizio: «è ciò che si fonda da sé»²¹⁶, ma che sull'Essere non collassa, identificandosi. L'identità dell'inizio è unica e nel suo orizzonte embrionale abita tutto ciò che verrà dopo. Cambia però la domanda guida. Quella di nuovo conio sarà Giano bifronte, capace di tendersi all'Essere dell'ente e ugualmente all'Essere in quanto tale. L'ascolto è la premessa che precede ogni colloquio umano, anzi è ciò grazie a cui lo scambio è possibile. Ed è altresì ciò

²¹⁶ Ivi, p. 79.

che abbraccia *ab origine* uomini ed Essere, consentendo ai due poli di pervenire a ciò che è loro proprio. Si tratta allora di scommettere su questo nuovo possibile inizio, un'alterità che nella sua falda profonda non ripete specularmente il passato. La *ri-petizione* è una *petizione* volta all'inizio, il quale chiede di diventare più nativo o più proprio.

Non è dato nuovo inizio, se non in rapporto a quel primo, in un pensiero che lasci quest'ultimo sullo sfondo come rammemorazione, mentre il secondo, aurorale, lambisce il nuovo inizio, accennandolo. Ha sì l'aura del pensiero inaugurale dei presocratici, ma non più l'ingenuità delle origini, essendo innervato dalla storia millenaria delle risposte all'arcano, la cui filosofia sono i fili verticali dell'ordito e l'arte i fili orizzontali della trama.

20.4. La grazia

L'uomo è in relazione all'Essere come Evento, sebbene, come abbiamo visto, per lo più lo è nell'opacità del quotidiano. Il salto all'Essere, a cui l'arte può attendere, non può essere un moto da un punto A a un punto B, poiché già il pensiero sta nella relazione con esso. L'Essere infatti non è qualcosa di onnicomprensivo, né l'uomo solo un ente tra gli altri enti mondani con una potenziale relazione da allacciare. Nell'uomo, specie nell'uomo poetico, la

relazione con l'Essere è intrinseca al suo “fruire”²¹⁷, pertanto dell'Essere «è sottratto il suo presunto “in sé e per sé”»²¹⁸ *ab initio*. Non è mero processo fisico, impersonale, neutro, come il Big Bang, ma è ciò che ha relazione con l'Io che lo vive e lo sente serpeggiare sottopelle²¹⁹.

Lo svelamento non è germinato dal libero arbitrio dell'artista, poiché è l'evento stesso a concedersi nel tempo e nello spazio. L'artista è il tramite dell'automanifestarsi dell'Essere in un'inedita luce o voce. La poeticità è in questo senso la risposta, quasi un guizzo sonoro, in un *momento* e in un *dove*, a una grazia.

La risposta è quella di un “io” ricettivo e configurato in “responsabilità”, rispetto alla domanda, al messaggio che proviene da un' *Ultima Thule*, al confine dell'Essere e del non essere; della vita e della sua possibilità estrema, quella della morte. Senza questa risposta inverante «l'Essere *ci* sarebbe ancora, ma non sarebbe il *vero*»²²⁰.

²¹⁷ HEIDEGGER, *La questione dell'essere*, cit., p. 357.

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Cfr. VOLPI Franco (2011), *La selvaggia chiarezza*, Adelphi, Milano, p. 287.

²²⁰ Cfr. KOJÈVE Alexandre (1982), *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, p. 59, in SAFRANSKI, *Heidegger e il suo tempo*, cit., p. 416.

L'appello è rivolto a uno stato speciale della coscienza, che, nel suo tendersi ispirata, è sempre a rischio di lasciarsi embriacare dal vocabolario e dalle pratiche perentorie della tradizione. Pensieri e atti con il pilota automatico. L'artista si muove verso la verità concessa, ma *errare* è anche *errore*. Quest'ultimo rischio, pur incombente, non intralcia l'ascolto, al contrario nell'*erranza* l'artista deve decidere, volta per volta, la verità nel gioco di appropriazione e di espropriazione. Operano attività e passività, eredità ed esercizio. L'artista è il funambolo di due estremi opposti, caos e legge; può mummificarsi in sarcofagi di formalismi o esagitarsi in un furioso tumulto estetico²²¹.

La sorte dell'arte è analoga a quella della parola. Come la sintassi condiziona il discorso e il discorso non è dato fuori dalla sintassi, così la messa in opera nell'arte è condizionata dal linguaggio artistico e il linguaggio artistico è condizione del suo apparire. In questa confluenza vi è il limite, poiché le cose appaiono in un modo anziché in un altro, ma vi è pure il margine di manovra in cui l'artista erra. Se lo scenario è questo, non lo si può ricondurre al dominio assoluto della Storia, secondo i criteri assorbenti dello storicismo integrale. Non lo si può, di contro, nemmeno inscrivere nella metafisica classica, che pone la sua fonte imperitura oltre gli uomini e la loro storia, nell'in sé e per sé.

²²¹ RENTMEESTER Casey, WARREN, Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, p. 86.

§ 21. L'artista come medium

L'accadere *appare* come le gesta di persone o di forze economiche, politiche, culturali. Tendiamo a personificare gli avvenimenti, riconducendoli a determinate identità o ad ascriverli a qualcosa che li ha prodotti. Avvertiamo l'esigenza cognitiva di stabilire relazioni di causa ed effetto. L'uomo occidentale ha il suo manifesto antropocentrico nell'*Uomo di Vitruvio* di Leonardo: cosmo in miniatura, ombelico del mondo.

Quando compiamo queste operazioni ordinatrici, componiamo figure che occultano il dinamismo stesso dell'evento, lo lasciamo impensato nella sua autoidentità. Ammonisce Heidegger: «l'evento avviene: ciò non significa altro che esso, ed esso soltanto, diviene *verità*»²²², ed è qualcosa che sfugge al calcolo e alla previsione: causa e artefice si perdono nella catena infinita.

L'autorialità è effetto postumo di una ricostruzione semplificatrice, che mira a rendere perspicuo ciò che è dato, impossessandosene. Questa logica, tradotta nel campo dell'arte, depone ciò che si considera comunemente 'artefice'. L'artista va inteso quale oggetto e *medium* della verità, non soggetto. È attimo e sito di una palingenesi del mondo, non tanto perché aggiunga qualcosa di nuovo, di

²²² HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 344.

interamente personale, al mondo stesso, ma perché riporta quello che c'è nel senza fondo originario (*Abgrund*). Apollineo e dionisiaco ridestano l'arcano del mondo, pur lasciandolo intoccato nella sua spessa fattualità.

L'opera d'arte non è un semplice strumento di questo mondo, come una chiave inglese o un cavatappi. Rifugge dall'intercambiabilità, ancorché la produzione artistica abbia assunto storicamente anche la fisionomia fungibile della merce. Oggi, nella società di mercato, questo appare come un aspetto prevalente, coniugando in sé estetica e danaro. Sebbene la finanza sia invasiva e sia la cifra del turbo-capitalismo contemporaneo, nell'osservatorio di Heidegger l'opera d'arte è essenzialmente ciò che perturba. Graffia il cuore con l'esultanza, il tremore, il timore, il rispetto, la freddezza e gemma differenze nell'indifferenza. Non è la pietra nello stagno, che ne increspa la superficie in onde concentriche di significazione. È lo stagno stesso. Fonda, non effigia. Il valore artistico non è ovviamente il prezzo dell'opera d'arte, lo è semmai quel valore che s'interpone nel presente, perché valorizza la giusta distanza terapeutica.

Ponendosi tra l'uomo, la storia e lo spazio, l'arte consente il salto dello spirito oltre il presente. Non per inviarlo in un altrove indeterminato, ma per farvelo star dentro con maggiore intensità. L'effetto è la ripercezione del mondo nel mistero e nello sgomento di esserci. Cadervi, per rialzarsi in un osanna. Questo potrebbe essere il senso riposto di certa arte contemporanea, in cui

l'intermediazione dell'artista tra l'anima e il mondo si immedesima nella stessa materia, rendendola intrinsecamente segnica.

21.1. La materia come Musa

Da sempre gli artisti hanno ingaggiato un corpo a corpo con la materia, che ha imposto loro vincoli e impacci. Essa tuttavia ha anche saputo porgere suggerimenti e liberazioni. Michelangelo sosteneva che lo scultore dovesse levare il superfluo dal marmo, per portare alla luce quelle forme già contenute nelle sue nervature²²³. Ma la materia in quell'ottica era l'informe e l'artista si esaltava quale emulo del Demiurgo platonico, capace di imprimere le necessarie geometrie al materiale. Infatti, in questa linea di pensiero l'estetica di Croce insegna che l'intuizione artistica si consuma nell'interiorità dell'anima creativa, mentre l'esplicitazione tecnica, la messa in opera in parole, colori, marmo o pietra è un mero fatto accessorio. Nulla aggiunge la materia alla compiutezza dell'opera colta nel regno iperuranico delle idee.

La contemporaneità ha rivalutato la materia. La gravità del mondo fomenta a lavorare non *sul* materiale, ma *nel* materiale, il quale non offre il suo corpo morto

²²³ Cfr. BUONARROTI Michelangelo, *Le rime*, 151: «Non ha l'ottimo artista alcun concetto che un marmo solo in sé non circoscriva col suo soverchio, e solo à quell'artista la mano che obbedisce all'intelletto» (in ECO, *La storia della bellezza*, cit., p. 404).

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

alle forme da effigiare, ma si fa esso stesso soggetto. L'ente diventa più ente. Con la pittura informale si assiste al baluginio delle macchie, all'occhieggiare delle screpolature, alla provocazione dei grumi.

Il *dripping* di Jackson Pollock è pittura in danza.



Figura 21 Jackson Pollock, Convergence, 1952

L'artista lascia essere i materiali stessi, spiaccica il colore sulla tela con automatismo di coscienza. Se ne sta in trance, si disintegra per integrarsi con l'opera. Copula con i colori, si fonde con gli schizzi e le striature in un rito orgiastico, prima di ritornare in sé, cogliendo via via nella sua coscienza, in analogia a un sogno che si dissolve, i barlumi postumi dei gesti consumati.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

L'artista si disamina, mentre il quadro si anima, vibrando da soggetto che ha una vita sua. Il respiro dell'opera è lo spasmo dell'artista che depone l'autocontrollo, Il rapporto con la tela non è orizzontale, non c'è il cavalletto e la tavolozza. Vige la verticalità, che fa precipitare spirito, anche alcolico, e colori sulla tavola. Non decide l'artista bacchico, ma la traiettoria naturale, gravitazionale del colore che casca. L'imponderabile ha la sua parte. La legge di Newton porta Pollock oltre Pollock ²²⁴, nell'amplesso di caso e necessità.

I sacchi di Burri sono un altro eloquente caso in cui la materia è enfatizzata e trascende l'artista.



Figura 22 Alberto Burri, Sacco, 1953

²²⁴ VERCELLONE, *Oltre la bellezza*, cit., p. 159.

**Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)**

La lacerazione, la sporcizia, il salnitro, la muffa, le briciole di materia sono recuperate da dis-cariche e ri-caricate di simbolismo. Strappi e sgranature, che hanno avuto inizio in un momento e in un luogo, diventano altro da sé. L'umiltà è riscattata in poesia: operazione soteriologica.

Rothko è un altro caso dell'artista *medium*, che si svuota per rendersi gesto assoluto.



Figura 23 Mark Rothko, Senza titolo, 1968

La poiesis mediata dall'artista lettone «esprime vividamente lo sbriciolarsi del soggetto»²²⁵; porta al culmine il surrealismo e l'automatismo psichico fino a mettere in opera il non-Io. Esalta la materia cromatica, stesa su grandi quadri, per inglobare lo spettatore nella vibrazione intima, a cui sono intrinseci nell'emozione il mediatore creativo e il fruitore. Arte come dono *all'*artista, non *dall'*artista. Realizzazioni derealizzanti, a guisa di figure transeunti che il mare disegna sulla battigia o che le gocce di pioggia tracciano sul fango²²⁶; porte aperte nel buio, che enfatizzano la portata spirituale del mondo, dal quale l'artista si congeda mettendo in opera il suo non-Io con il suicidio.

21.2. Autonomia dell'arte

Per Heidegger la peculiarità dell'opera d'arte è la sua autonomia. È un segno che evoca un mondo, per questa ragione noi possiamo stillare esperienza artistica anche da cose lontane dal nostro tempo e dalla nostra civiltà. Se l'opera fosse un semplice manufatto qualsiasi del mondo produttivo, cioè qualcosa di pragmatico, si lascerebbe comprendere solo retroscenicamente. Veicolerebbe messaggi solo ricostruendone il rapporto osmotico tra essa e la civiltà che l'ha voluta. Invece, il

²²⁵ ROSENBERG Harold (1975), *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano, p. 93.

²²⁶ ECO, *La storia della bellezza*, cit., p. 405.

privilegio dell'arte è proprio quello della simbolicità che rinvia. Pur ignorando l'abbicci della civiltà perduta, la cosa artistica serba la sua capacità di significazione; porta con sé le stigmate della civiltà che quell'oggetto ha voluto. Illumina e fonda.

La vita artistica può solo predisporre a raccogliere in sé «l'inaugurazione fondante del gioco dello spazio-tempo *della verità dell'essere*»²²⁷, laddove il genitivo è senza ambage soggettivo. Non è l'Essere ad essere rispecchiato, ma è l'Essere a farsi riflessione e a rendersi pensiero per il suo tramite. «Appartenendo all'essere in quanto tale ne è all'ascolto, il pensiero è ciò che è in base alla sua *provenienza essenziale*»²²⁸. Esistenza mediale, dunque, per cui il gioco stesso è a sua volta infondato (*Ab-gründig*); non vi è un terreno di gioco già dato, questo terreno si compone con il gioco stesso dei partecipanti. È simile allo scambio ludico dei bambini che, in corso d'opera, mutano via via le loro regole, componendo un sistema in cui non c'è un epicentro, ma serie di accadimenti a cui adeguarsi.

²²⁷ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 35 (corsivo mio).

²²⁸ HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 35.

21.3. Spazio-tempo

Abbiamo appurato che nel campo da gioco l'artista è un punto di irradiazione di "possibilità" dell'Essere. Non sono possibili procedure esecutive o piani operativi che muovano verso la verità, obbedendo a una certa logica feudale di un pensiero eretto a Signore assoluto del territorio. La caratteristica dell'Essere non consiste nella fissità, ma nell'evenemenzialità. Ed essa è una modalità che non si esaurisce nei giorni, nei mesi e negli anni che scrivono le storie e la Storia. Ha anche un luogo. *Contributi alla filosofia* è il *magnum opus* tramite il quale Heidegger si confronta con l'Essere da un diverso angolo visuale, saldando spazio e tempo: *punctum* di convergenza in cui la verità può manifestarsi entro la radura²²⁹.

Alla sensibilità artistica spetta il compito della risonanza dell'Essere come spazio-tempo, lo «Zeit-Raum»²³⁰. In *Essere e tempo* con il concetto di Cura Heidegger aveva asservito la spazialità alla temporalità, per cui scriveva che: «la spazialità... deve fondarsi nella temporalità»²³¹, concetto ribadito nel § 70 della

²²⁹ Heidegger cita la lettera di Hölderlin all'amico Böhlendorff (4/12/1801): «Posso gioire per una nuova verità, in una veduta migliore di ciò che sta sopra di noi e intorno a noi, ma temo che succeda alla fine come al vecchio Tantalo, cui gli dèi diedero più di quanto non potesse digerire» (cfr. SAFRANSKI, *Heidegger e il suo tempo*, cit., p. 349).

²³⁰ Ivi, p. 369.

²³¹ HEIDEGGER, *Essere e tempo*, cit., p. 434.

stessa opera con il lapidario: «l'entrata dell'esserci nello spazio è possibile solo sul fondamento della temporalità estatico-orizzontale»²³².

Cura è parola che deriva dal sanscrito *Ka/Kau*, fonte da cui sono derivati “osservare” e “saggio” (*Kavi*). Con i *Contributi*, non basta la saggezza dell'osservare, l'umano senno. Occorre un di più che non pertiene all'uomo. La verità è Evento e, prima che esso si faccia immagine, è ascolto del pensiero poetico, in un momento e in un luogo, non deciso dall'uomo.

La verità aletica muta lo statuto, fine del primato temporale. Si riconosce la simmetria di spazialità e temporalità, in essi scopriamo «la radice comune»²³³ nell'Essere stesso.

Spazio-tempo nel pensiero contemporaneo ha il *copyright* di Einstein, lo spazio come «quarto parametro... quadrimensionale della *fisica*»²³⁴. La nozione heideggeriana non è tessuta su coordinate astronomiche. Essa precede la matematica e la geometria, anzi è ciò che tali elementi rende possibili. Non parliamo di quantità, dunque. Ma di sigilli che saltano nel dramma creativo di rapportarsi all'enigma delle origini. L'uomo per Heidegger non *sta* sulla terra *sic*

²³² Ivi, § 23, p. 137.

²³³ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 369.

²³⁴ *Ibidem*.

et simpliciter, con l'indifferenza del pesce rosso nell'acquario; lo spazio del *contenere* è per l'uomo un *tenere-con*, che a sua volta rimanda alla relazionalità dell'uomo con sé, con l'ambiente, con la minaccia della sua fine. L'abitare dell'uomo è quello di un essere che sa della sua morte, il che lo dischiude alla ricerca di senso; il suo *modus* è uno stare «come mortale; e cioè: abitare»²³⁵.

La parola spazio viene reinterpretata. E Heidegger, nella sua inesausta esplorazione terminologica, l'accosta all'arcaico senso di «Rum»²³⁶, in cui spazio vuol dire dimensione vuota. Un concetto simile alla *chora* del *Timeo* platonico. In questa accezione lo spazio non ha altro volto che quello anonimo di una semplice, muta, presenza. In quanto tale esso stringe l'anima nell'angoscia. E allora l'uomo risponde all'angustia, agendo. Lo spazio si personalizza in luogo. La quantità non determinata diventa qualità. Sulla neutralità piatta dell'orografia s'innalza il luogo della vita, dalle forme elementari dei siti rupestri o delle capanne, sino alle architetture postmoderne, dai villaggi primitivi alle megalopoli che si dislocano nello spazio e nel tempo. Non è una questione topologica, ma relazionale, poiché l'insieme è più delle sue parti.

²³⁵ HEIDEGGER Martin (2014), *Abitare, costruire, pensare*, in *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, p. 97.

²³⁶ Ivi, p. 103.

L'uomo è quell'essere speciale che non *sta* nel territorio, ma ivi si *accasa*. Né dunque solo il tempo apre lo spazio, né solo lo spazio apre il tempo. Il regime in cui l'uomo è posto in condizione di custodire la sua essenza è spaziotemporale. Ne segue che allora solo soggiornandovi l'uomo può prendere coscienza della sua verità. Le ubicazioni materializzano il tempo. Lo rendono tangibile. Anzi la sua visibilità è tale da confondere l'uomo, nell'equivoco della mera, semplice, presenza. L'abitare è ambivalente, perché c'è la spontaneità che rinserra nelle abitudini e la possibilità di attenzione disvelante. Non si abita, ma s'impara ad abitare. L'impegno non è mai concluso, è sempre da farsi²³⁷. L'evento è corresponsabile, luoghi e storia sono cementati, necessariamente insieme, *in radicibus*. Per questo la radura è il portale di accesso secondo Heidegger, secondo il quale «solo se stiamo nella radura esperiamo il velarsi»²³⁸. La radura non può avvolgere senza un sito, il folto del bosco, appunto. Tempo e spazio dunque sono coordinate del contrasto tra latenza e illatenza.

²³⁷ RENTMEESTER Casey, WARREN Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, p. 187.

²³⁸ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 341.

21.4. Il dono nel dove e nel luogo

Sui nove milioni circa di specie che popolano l'orbe terracqueo il *Sapiens* è l'unico capace di produrre idee e dottrine, allo stesso modo in cui è capace di produrre oggetti, dalle auto ai film. Non è però in grado di produrre l'accadere stesso della verità, l'essenza della quale «è appunto la verità dell'Essere»²³⁹.

Nella radura luogo e tempo sono le soglie della decisione, sulle quali l'artista sceglie e fonda una verità, che è oblativa. Non è nella disponibilità possessiva dell'uomo, ma è concessa dall'Essere. «Non possiamo disporne attraverso un corretto punto di vista sull'Essere, perché ciò appartiene unicamente agli attimi nascosti della sua storia»²⁴⁰. «Dipende dall'Essere se esso la doni oppure la rifiuti»²⁴¹. Il dono è libero e imprevedibile, non si ottiene con azioni deliberate in anticipo, con il metodo e la tecnica. Ci si lascia guidare dalle possibilità rivelate dalla contingenza, come accade nell'improvvisazione musicale. Se l'esecutore prova ad anticipare la situazione, si concentra su ciò che è familiare e quindi perde contatto con la sorgente, che invoca la risposta. Se accade il contrario, il suonatore fa focus sul non familiare e inaspettato, rischia di perdere la genuinità sorgiva.

²³⁹ *Ibidem.*

²⁴⁰ *Ivi*, p. 113.

²⁴¹ *Ivi*, p. 114.

L'ascolto dell'Evento non assicura che l'opera sia significativa e di valore. Il divino non spiega ciò che viene donato, né spiega sé stesso o il suo dare. Mostra un sentiero da seguire, ma non come ci si debba muovere, né dove ci si dirige. L'esecutore è giocato dal suo stesso gioco²⁴².

La sensibilità creativa è la cerniera dello spazio-tempo, sia nel "sì" al «venir interpellati»²⁴³, sia nel "no". Quest'ultimo, dominante nel nostro evo, è comunque pur sempre un modo di darsi dell'Essere.

Proprio perché segnata dal rifiuto e dallo smarrimento, la nostra fase storica si coagula nel dramma di un'attesa e può mostrare la fisionomia dell'Essere come invocazione. Per questo Heidegger stilografa sulla parola "comprendere" un senso diverso dal comune lessico. Comprendere non sta per operazione pianificabile, laboratoriale, della mente, bensì è un "sentire", al cui *zenith* sta il cuore poetico. L'Essere caldeggia la sensibilità musicale dell'ascolto, il protendersi. L'attività concessa per porsi in sintonia è quella della volontà passiva, non abbandonica, ma ricettiva. «Un pensiero dell'essere nel senso del genitivo soggettivo. Non è

²⁴² RENTMEESTER Casey, WARREN Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, p. 191.

²⁴³ HEIDEGGER, *Che cos'è la filosofia?*, cit., p. 49.

l'essere a essere pensato, bensì è l'essere a impossessarsi di chi pensa e a pensare per il suo tramite»²⁴⁴.

Se il dono è dono, siamo fuori dallo schema tipico della dialettica. Non si cammina verso una meta pacificatrice. Non vi sono poli fissi, un agire e un subire. Heidegger avvisa: «“Soggetto” e “oggetto” sono infatti denominazioni improprie della metafisica, la quale fin dall'inizio si è impossessata dell'interpretazione del linguaggio nella forma della “logica” e della “grammatica” occidentale»²⁴⁵. A questo flusso tra artista ed Essere, nella radura, l'uomo non può attribuire un'immagine con la diacronia in senso naturalistico. Le relazioni note su questo piano si disgregano.

Ogni anima creativa che si protende mira all'Essere. I suoi occhi però sono simili a quelli della Medusa del mito. Il gesto artistico è una cosificazione e una smentita dell'Essere.

Il battito dell'Essere è azione pura; non è soggetto di un predicato o oggetto che compie l'azione, ma è l'azione stessa che s'incarna. In quanto tale ogni linguaggio poetico non può corrispondere alla sua energia cinetica, sebbene la

²⁴⁴ SAFRANSKI, *Heidegger e il suo tempo*, cit., p. 383.

²⁴⁵ HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 32.

tecnologia cinematografica con il suo dinamismo intrinseco sia l'arte meno asintonica con esso.

§ 22. Speranza

Alla chiamata l'arte risponde con un "sì", che è un silenzio partecipativo sul far della sera; un "sì" abbandonico, non rassegnato, per cui il nero siderale non è nero, ma qui e lì inizia a trapuntarsi di qualche fuoco rischiarante. «Anche per il bambino che è racchiuso nell'uomo, la notte resta sempre colei che approssima le stelle»²⁴⁶.

Molte coscienze sono raggomitolate nella tenebra, anime senza lumi, che paiono ammantate da quella caligine a cui la poetica di William Turner potrebbe dare dignità pittorica; uomini e paesaggi (interiori) sono rapiti da correnti vorticose, spiraliformi ed evanescenti.

Però in alcune coscienze, sebbene poche e rare, la speranza non è finita nella cenere. Pargoleggia un'attesa nel furore e nel clangore del mondo.

Queste coscienze si protendono alla terra e al cielo come a un dono. L'Evento stesso consegna questi essere umani «alla docile calma del libero ascoltare»²⁴⁷.

²⁴⁶ HEIDEGGER Martin (1983), *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova, p. 77.

²⁴⁷ HEIDEGGER Martin (1973), *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, p. 206.

Pensare come *medium*: «mai siamo noi a pensare i pensieri. Sono essi che ci raggiungono»²⁴⁸. Un pensare che rammemori con la verità anche l'altro da sé: l'oblio.

L'assente è assente, ma come l'inconscio freudiano non è annichilito. È qui comunque, ancorché latente. Resta la sua eco; una sorta di riverbero vago. Un fossile sonoro, eppure udibile, in virtù del quale l'anonimato del noto riprende fisionomia. Il mondo torna alla sua prospettiva, quella della provenienza, dove su ogni cosa si attenua la bruma e, allora, «un albero, una montagna, una casa, un grido d'uccello, vi perde completamente il suo carattere insignificante e abituale»²⁴⁹.

Il mondo si fa più mondo nella sua gravità liberata, nei suoi odori, nei suoi arcobaleni riflessi dalle pozzanghere. Viene in mente *L'Angelus*, l'atmosfera raccolta dei contadini in preghiera di Jean-François Millet.

²⁴⁸ HEIDEGGER Martin (2018), *Pensiero e poesia*, Armando, Roma, p. 39.

²⁴⁹ HEIDEGGER Martin (1968), *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano, p. 37.



Figura 24 Jean-François Millet, L'Angelus, 1858-1859

Nella scena un giovane contadino e una donna al suono della campana interrompono il lavoro, per raccogliersi nel tutto, abbracciati in un colore caldo, diffuso, onniavvolgente. Gli oranti hanno i piedi ben piantati sul campo, le cui linee orizzontali guidano l'occhio dell'osservatore al fondo inafferrabile del cielo, dove le nubi scendono lievi al tramonto. Sotto il sole che si spegne, riposano una carriola e il tridente confitto nel terreno, simboli della cura a cui la quotidianità della vita rurale attende. Fusionalità d'amore in un esilio; allusione a un'Assenza

di tale densità, da assurgere a tela archetipica per il giovane Van Gogh, che la riproduce per ascoltarne il mistico segreto. La “radura” del quadro convoca a sé un altro gigante, Dalì, tanto incantato da scriverne addirittura un libro, *Il mito tragico dell’Angelus di Millet*.

L’immagine come teologia apofatica. Heidegger potrebbe scrivere la didascalia alla scena con questo frasario: «Prendersi a cuore una “cosa” o una “persona” nella sua *essenza* vuol dire amarla, volerle bene. Pensato in modo più originario, questo voler bene significa donare l’essenza [...] lasciar essere presente qualcosa nella sua provenienza (*Her-kunft*) cioè far essere»²⁵⁰.

22.1. L’atopia

Il pensiero del mondo contemporaneo occidentale e dei suoi epigoni sparsi nel globo sta sotto la categoria del disporre e del dominare. “Organizzazione” e “calcolo” sono parole imprescindibili per capire l’oggi. La contraddizione è lampante. Si è sovraestesa la logica del dominio, a tal guisa che la *capacità* di dominio è ingovernabile. Boomerang. Non sono gli uomini a disporre, ma è essa a disporre degli uomini come una maligna legge dantesca del contrappasso.

²⁵⁰ HEIDEGGER, *Lettera sull’umanismo*, cit., pp. 35-36

Gli uomini servono la logica della tecnica, sono potenti, ma estranei alla provenienza, scoordinati da un'eterogenesi dei fini. Se non è intonato il *Requiem* alla meraviglia di esserci, è comunque il tempo del suo ricordo pallido e degli altari vuoti. Ci sono state civiltà che hanno saputo dare spazio al simbolico e alla sintonia con il miracolo del mondo, e civiltà che invece hanno complicato questo scambio o addirittura lo hanno portato al collasso.

Questo è l'evo del crepuscolo. La civiltà occidentale del disincanto si basa su verità di fatto per uomini di fatto, che hanno cloformizzato il caos nei loro petti e non possono per questo partorire alcuna stella, per dirla con *Zarathustra*. Uomini orfani di meraviglia, satolli delle loro comodità, angosciati, ripiegati sulle loro «vogliuzze per il giorno e la notte», rendono «onore»²⁵¹ alla salute e abitano il mondo nell'indifferenza o nel timore di affondare.

La meditazione è un'accogliente intensificazione, rilevando nel familiare lo straniero: è il *perturbante* dell'esistenza, il mistero della provenienza. I pensieri sono gherigli senza noce, quando «non sono già anticipatamente afferrati da ciò che essi hanno il compito di cogliere concettualmente»²⁵², ammonisce Heidegger.

²⁵¹ NIETZSCHE Friedrich (1968), *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano, p. 26.

²⁵² HEIDEGGER, *Concetti fondamentali della metafisica*, cit., p. 13.

Questo stile di pensare è un poetare disvelante²⁵³, non è il pensare sul vero e sul falso, anticipato dai percorsi protocollari della ragione.

Il pensare poetico che erompe e slega all'improvviso dallo spazio e dal tempo ha il suo parallelo aneddótico in Socrate, sequestrato dal suo pensiero nel mezzo della campagna militare di Potidea (*Simposio* 220C-D)²⁵⁴. Fermo per un'intera giornata, in un meridiano zero, nelle ore sospese. Esempio radicale dell'*atopia* nella meditazione; rovesciamento dell'autocentrismo: dov'è Socrate in quel momento? Anima in ogni luogo, in nessun luogo. Si coglie la grazia spaventosa dell'evento in un corpo di sale. Il dono che disloca e cambia la cifra dello scorrere.

Il numinoso si riaffaccia, il fattuale non ha l'ultima parola, il destino non è afono. Postilla di Heidegger: «Può essere che un giorno usciamo dalla nostra

²⁵³ «Ogni meditante pensare è un poetare, ogni poetare è un pensare. Pensiero e poesia si coappartengono grazie a quel dire, che ha già votato se stesso al Non-detto, perché è il pensiero come atto di ringraziamento» in HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 211.

²⁵⁴ Cfr. PLATONE (2000) *Simposio*, in *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano: «Preso da qualche pensiero era rimasto in piedi fermo al medesimo posto a meditare fino all'alba; e poiché non riusciva a venirme a capo, non desisteva e rimaneva lì fermo, continuando a cercare... e lui rimase veramente in piedi finché venne l'alba e si levò il sole. E poi, rivolta una preghiera al sole, si mosse e se ne andò».

quotidianità e dobbiamo entrare nella potenza della poesia, e che non possiamo più tornare nella quotidianità, così come l'abbiamo lasciata»²⁵⁵.

22.2. Riconoscenza

In questa temperie, più che la fiamma in sé del poetare-e-pensare, conta la riconoscenza che accende la fiamma, sulla quale occorre lavorare con il mantice, ridarle ossigeno, affinché possa ardere ancora. «L'agire non è il produrre un effetto la cui realtà è valutata in base alla sua utilità»²⁵⁶ (economicismo). «L'essenza dell'agire, invece, è il portare a compimento (*Vollbringen*). Portare a compimento significa: dispiegare qualcosa nella pienezza della sua essenza»²⁵⁷ ovvero che «può essere portato a compimento in senso proprio solo ciò che già è»²⁵⁸.

Ci si dispone a fare dell'Evento un passato che non passa, rimettendosi alla prova, come il “sì” delle nozze a cui attendere giorno per giorno con riconoscenza, rinsanguando il patto iniziale, il dono d'amore, per mezzo di decisioni che lo

²⁵⁵ HEIDEGGER Martin (1968), *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano, citato in SAFRANSKI, *Heidegger e il suo tempo*, cit., p. 346.

²⁵⁶ HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 31.

²⁵⁷ *Ibidem*.

²⁵⁸ *Ibidem* (corsivo mio).

rinverdiscono, per donarsi ancora e poi ancora. Riprendersi a partire da quel momento *kairologico*; diventare è un continuare a diventare (*Ereignetsein*), mentre il *nihilum* rotea con ali di avvoltoio sulla testa, pronto a ghermire al segno di cedimento, affondando il becco nei tessuti molli.

Tutto ciò ha necessità di un *surplus* poetico e di una risonanza dell'incanto, per non scadere nell'asfittico. Sulla via dell'agnizione crescono rapide ortiche ed erbacce, il selvaggiume cancella il tracciato²⁵⁹. La via è sempre un riavviarsi.

Darsi e sottrarsi, svelarsi e velarsi, verità e il suo contrario hanno il centro motore nello stato d'animo della gratitudine.

L'apertura dell'Essere non è un altrove, lo abbiamo visto. L'apertura è tale in un pulsare delle forme materiche, a cui pure la mente dell'uomo poetico non può non riconoscere la propria filiazione. Dal corporeo si parte, anche nel più spirituale dei tragitti, l'Eros di Platone (*scala amoris*) lo insegna, sebbene amore platonico sia locuzione deformata dal dizionario. L'Essere "è", pertanto l'evento dell'appropriazione dell'artista è «quell'aperto in cui lui stesso vibra»²⁶⁰. Alla sua

²⁵⁹ L'essenza dell'agire è un portare a compimento.

²⁶⁰ HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., p. 244.

mente e al suo cuore l'Essere affida la responsabilità di riportarsi al tempo primigenio ed «è nominato guardiano della verità»²⁶¹.

§ 23. *Il pensiero e il vagito*

Il tempo originario non va decifrato con la comune cronologia, con cui si dispongono le vicende umane, né è il tempo vissuto *à la* Bergson. È il tempo e lo spazio della significazione, che sta sotto il segno della domanda guida. Non sono “luoghi” dei pensieri poetici, ma sono i loro “aver luoghi”. È la domanda che richiede il coraggio dell'antico, uno slancio ancestrale e la libertà per il nuovo, l'accoglienza dell'accadere. Riportarsi alla vigilia del mondo e del tempo, non è «un'aggiunta storiografica che prefiguri un “nuovo sistema”, ma è in sé l'essenziale preparazione dell'altro inizio che dà impulso alla trasformazione»²⁶². D'altronde «la metafisica non si lascia mettere da parte come un'opinione. Non si può lasciarsela alle spalle come una dottrina a cui non si crede e che non si sostiene più»²⁶³.

²⁶¹ Ivi, p. 245.

²⁶² Ivi, pp. 181-182.

²⁶³ HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, cit., p. 46.

La riconnessione è un luogo in cui le categorie, con cui abbiamo cartografato il mondo, non hanno conosciuto il primo impulso, perché tutto è ancora originario. In ragione di ciò l'inizio non è un'operazione medianica, che evoca uno spettro dal suo antico avello. Tornare all'inizio implica la lontananza, che è data da ciò che è presente nello spazio e nel tempo. «La metafisica oltrepassata non scompare. Essa ritorna sotto forma diversa»²⁶⁴. «Per e attraverso la verità dell'essere la cui storia non è mai passata, ma sta sempre per venire»²⁶⁵, si riapre l'intervallo nell'*hic et nunc* per la domanda guida. È questa la condizione di possibilità del salto; gesto mnestico che tiene insieme storia e preistoria, terra e retroterra ontologico. «Memoria è il raccogliersi della rimemorazione presso ciò che è prima di ogni altra cosa da considerare»²⁶⁶. *Pars destruens* della metafisica e *pars construens* del *dopo* e del *dove*. Alla prima corrispondeva la domanda dell'uomo sulla verità, l'interrogativo socratico che con il *ti esti* ha battezzato la mentalità delle lande occidentali, imprimendole uno stigma millenario²⁶⁷, la logica della

²⁶⁴ *Ibidem*.

²⁶⁵ HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 32 (corsivo mio).

²⁶⁶ HEIDEGGER, *Saggi e discorsi*, cit., p. 91.

²⁶⁷ Cfr. HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., pp. 182-183: «Quanto più esclusivamente il pensiero si rivolge all'ente e cerca per sé un fondamento che sia più essente..., tanto più decisamente la filosofia si allontana dalla verità dell'Essere».

nomenclatura e del possesso; alla seconda apparterrà la *forma mentis* verginale della domanda diretta sull'essenza della verità spazio-temporale e sul suo destino.

«Ogni operare riposa sull'essere e mira all'ente. Il pensiero, invece, si lascia reclamare dall'essere per dire la verità dell'essere»²⁶⁸. Il *dire* pertanto esige l'*u-dire* rispondente all'*ultimo Dio*²⁶⁹, la sintonia a un evento che, in quanto tale, non è penetrabile dal pensiero: è un vagito, non un epicedio²⁷⁰, ed essendo vagito in senso lato è ciò che invoca come il vagito in senso proprio, non avendo un suo contenuto semantico. Vuoto, eppure capace di riempire: mistero e sgomento. Il *Penultimo* è stato ridotto a un idolo, in quanto oggetto di immaginazione e di domande speculative a partire dalla visibilità. La sua Figura è stata entizzata. Heidegger così chiosa: «La domanda sull'essere non è alla ricerca di un ente sommo, che un tempo venne chiamato Dio; questa domanda deve invece creare la distanza che ci consenta di fare un'esperienza a sé stante di questo riferimento»²⁷¹.

²⁶⁸ HEIDEGGER, *Lettera sull'umanismo*, cit., p. 32.

²⁶⁹ «Espressione già usata da Schelling» in VOLPI, *La selvaggia chiarezza*, cit., p. 289.

²⁷⁰ Cfr. HEIDEGGER, *Contributi alla filosofia*, cit., § 253 *Ciò che viene per ultimo*, p. 397: «È ciò che non solo ha bisogno, ma è esso la più lunga pre-correnza (*Vor-läuferschaft*), non il cessare, bensì l'inizio più profondo, che slanciandosi più avanti, più di ogni altro fatica a riprendere se stesso».

²⁷¹ HEIDEGGER, *Nietzsche*, cit., p. 192.

L'essere è stato identificato con il Supremo Bene, il cui *pedigree* rimonta a Platone; con la Causa Prima, la cui radice risale allo Stagirita; con il Senso della Storia, il cui lignaggio ci riporta a Agostino di Tagaste: obelischi della filosofia. Il tempo del crepuscolo degli idoli è giunto a maturazione, affinché si licenzi la logica dell'ente appannaggio dell'esperienza davvero s-terminata dell'Essere. Avanza l'ultimo Dio (*der letzte Gott*), che non è ultimativo, poiché sfugge a ogni forma di presenza, rovesciandola nel suo contrario²⁷². Fa remota eco al Dio dell'esodo, che diventa però esso stesso figura esodale: «non ti farai idolo, né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo, né di ciò che è quaggiù sulla terra»²⁷³; un Dio, dunque, che si sottrae, quintessenza di ogni relazione e di ogni rinvio pensabile e impensabile.

23.1. Salmo

Invoco, da ultimo, Paul Celan. *Salmo (Psalm)* è il titolo della poesia, citata quale *diesis*, che innalzi di un tono il discorso, laddove le mie parole non possono arrivare. *Salmo* è il cuore del florilegio *La rosa di Nessuno (Die Niemandrose)*,

²⁷² Cfr. HEIDEGGER, *Segnavia*, cit., p. 284: «Non è né Dio né fondamento del mondo».

²⁷³ Esodo, 20, 4,17.

del 1963. I versi di Celan hanno il sapore della prece e dell'asprezza della distanza insieme. Invocano nella desolazione. *Vox clamantis in deserto*.

La laude non guarda alla presenza, ma al suo rovescio, alla deflagrazione di ogni presenza. «Nessuno» (*Niemand*) è prima lacrima sul volto dei versi. Un *incipit* che dà musica liquida al resto.

La “rosa” di Celan è una lingua di fuoco tra Nulla – si legga *uomo* – e Nessuno – si legga *Dio* –.

Se pensare è pensare contro l'oblio, allora il «fiorire» è l'immagine mobile e frale dell'Assenza, che nel suo darsi consente al pensiero poetico l'accoglienza rammemorante, in una parola che rintocca «sorvolata da stelle». Il «fiorire» è consegnato a un Nulla, che non cessa di spegnersi, poiché suo segno di fuoco è in un baleno la rosa, «rosadinulla, rosadiniessuno»: è la folgore dell'essere.

La pulsazione dell'apparire sul cratere del significato assume l'immagine ignea della rosa. Questa rosa non può levare la «spina» tragica della vita dell'uomo, ma è anche la fonte della sua poeticità in un baluginio spazio-temporale.

Il senso del mondo mulina al vento come eteree bolle di sapone. Non c'è nella lirica la surroga di Nessuno con Dio, del nulla col divino, quanto piuttosto l'allusione al rovescio della provenienza. La creazione descritta nella *Genesi* (2,7), come traccia (Derrida) che cancella sé stessa: «Nessuno con

terra e argilla ci forma, / nessuno soffia nella nostra polvere». L'Assenza ha preso il posto del Fondamento.

Salmo. «Nessuno con terra e argilla ci forma / nessuno soffia nella nostra polvere. / Nessuno. / Laudato tu sia, Nessuno. / Per amor tuo vogliamo / fiorire, / incontro a te / venire. /

Un nulla eravamo, / siamo, fiorendo, / un nulla resteremo: / rosadinulla, / rosadiniessuno. / Con / il pistillo animachiara, / lo stame cielodeserto, / la rossa / corolla / del verboporpora che noi cantammo, / sopra, oh! Sopra / la spina»²⁷⁴.

Il Numinoso è lambito dal pensiero sul punto liminare, noi siamo comunque «il pistillo animachiara, lo stame cielodeserto»; pensare è vigilare nella sottrazione, colta in una rosa accesa nella gratuità di Nessuno. Al pensiero attento tocca la guardiania, poiché l'incursione del numinoso può penetrare come una spina, inattesa – «un ladro nella notte»²⁷⁵.

²⁷⁴ CELAN Paul (2018) *Laudato tu sia, Nessuno (Gelobt seist du, Niemand)*, a cura di PRETE Antonio, in Doppiozero.com.

²⁷⁵ 1 Tessalonicesi, 5, 2; Matteo 24, 43.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO Theodor Ludwig Wiesengrund (1979), *Mimima moralia, meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino.

ARISTOTELE (2004), *Metafisica*, Bompiani, Milano.

BENJAMIN Walter (2000), *L'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino.

BENVENISTE Émile (2001), *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, Economia, parentela, società*, Einaudi, Torino, vol. I.

BERTO Graziella (1998), *Freud, Heidegger e lo spaesamento*, Bompiani, Milano.

BRUNETTA Gian Piero (a cura di) (2005), *Dizionario universale dei registi del cinema mondiale*, Einaudi, Torino, vol. I.

CACCIARI Massimo (1986), *L'Angelo necessario*, Adelphi, Milano.

CAROLI Flavio (2011), *Tutti i volti dell'arte*, Mondadori, Milano.

CELAN Paul (2018), *Laudato tu sia, Nessuno*, Doppiozero.com.

CROCE Benedetto (1990), *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, Adelphi, Milano.

DANTE (2016), *Divina Commedia*, Mondadori, Milano.

DARWIN Charles (1962), *Autobiografia*, Einaudi, Torino.

DARWIN Charles (1994), *L'origine delle specie*, Newton, Roma.

DELEUZE Gilles (2009), *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano.

DERRIDA Jacques (1969), *Della grammatologia*, Jaca Book, Milano.

DERRIDA Jacques (1975), *Posizioni*, Bertani, Verona.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

DERRIDA Jacques (1997), *Margini della filosofia*, Einaudi, Torino.

DIELS e KRANZ (a cura di) (2008), *Presocratici*, Bompiani, Milano.

DI TEODORO Cricco (2012), *Itinerario nell'arte*, Zanichelli, Bologna.

DOSTOEVSKIJ Fëdor Michailovic (2005), *Memorie dal sottosuolo*, Einaudi, Torino.

ECO Umberto (2004), *La storia della bellezza*, Bompiani, Milano.

EUSEBIO Massimo Giuseppe (2017), *Lo sguardo dello schermo. Teorie del cinema e della psicoanalisi*, Franco Angeli, Milano.

FERRARI Federico, NANCY Jean-Luc (2003), *La pelle delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino.

FORRESTER John (1993), *Le seduzioni della psicoanalisi. Freud, Lacan, Derrida*, Il Mulino, Bologna.

FOUCAULT Michel (1998), *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano.

FRANCESCO di Assisi, *Il Cantico delle creature*, ed. Branca, Olschki, Firenze 1950.

FREUD Sigmund (1966), *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. II.

FREUD Sigmund (1969), *Lettere ad Arthur Schnitzler*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino.

FREUD Sigmund (1972), *Il delirio e i sogni della «Gradiva» di Wilhelm Jensen*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, Vol V.

FREUD Sigmund (1972), *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. V.

FREUD Sigmund (1972), *La morale sessuale «civile» e il nervosismo moderno*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. V.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

FREUD Sigmund (1972), *Personaggi psicopatici sulla scena*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. V.

FREUD Sigmund (1974), *Cinque conferenze sulla Psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. VI.

FREUD Sigmund (1975), *Per la storia del movimento psicoanalitico*, in *Opere*, vol. VII, Bollati Boringhieri, Torino.

FREUD Sigmund (1976) *Metapsicologia*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. VIII.

FREUD Sigmund (1976), *Considerazioni attuali sulla guerra e sulla morte*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. VIII

FREUD Sigmund (1977), *Il perturbante*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. IX.

FREUD Sigmund (1977), *L'Io e l'Es*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. IX.

FREUD Sigmund (1979), *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. XI.

FREUD Sigmund (1979), *Introduzione alla psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. XI.

FREUD Sigmund (1979), *Psicoanalisi*, in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, 1979, vol. X.

FREUD Sigmund (1989), *Progetto di una psicologia*, Bollati Boringhieri, in *Opere*, Torino, vol II.

FREUD Sigmund (2018), *Al di là del principio di piacere*, Morcelliana, Brescia.

FREUD Sigmund (2020), *Un ricordo infantile di Leonardo da Vinci*, Morcelliana, Brescia.

FREUD Sigmund, *Seconda serie di lezioni*, in *Introduzione alla psicoanalisi* (1979), in *Opere*, Bollati Boringhieri, Torino, vol. XI.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

GADAMER Hans-Georg (2001), *Verità e metodo*, Bompiani, Milano, 2001.

GALIMBERTI Umberto (2004), *Il gioco delle opinioni*, Feltrinelli, Milano.

GOMBRICH Ernest Hans Josef, *Freud e la psicologia dell'arte*, Einaudi, Torino.

GROHMANN Will (1991), *Paul Klee*, Garzanti, Milano.

HAUSER Arnold (1969), *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.

HEIDEGGER Martin (1968), *Introduzione alla metafisica*, Mursia, Milano.

HEIDEGGER Martin (1973), *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano.

HEIDEGGER Martin (1976), *Essere e tempo*, Longanesi, Milano.

HEIDEGGER Martin (1982), *Identità e differenza*, Adelphi, Milano.

HEIDEGGER Martin (1983), *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova.

HEIDEGGER Martin (1987), *Ormai solo un Dio ci può salvare*, Guanda, Parma.

HEIDEGGER Martin (1987), *Segnavia*, Adelphi, Milano.

HEIDEGGER Martin (1992), *Concetti fondamentali della metafisica. Mondo – finitezza – solitudine*, Il Melangolo, Genova.

HEIDEGGER Martin (1994), *Nietzsche*, Adelphi, Milano.

HEIDEGGER Martin (1995), *Lettera sull'umanismo*, Adelphi, Milano.

HEIDEGGER Martin (2002), *Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano.

HEIDEGGER Martin (2005), *Che cos'è la filosofia?*, Melangolo, Recco (GE).

HEIDEGGER Martin (2007), *Contributi alla filosofia*, Adelphi, Milano.

HEIDEGGER Martin (2011), *Che cos'è metafisica?* Adelphi, Milano.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

HEIDEGGER Martin (2014), *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano.

HEIDEGGER Martin (2018), *Pensiero e poesia*, Armando, Roma.

HOFSTADTER Douglas Richard (1990), *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Adelphi, Milano.

HORKHEIMER Max, ADORNO Theodor Wiesengrund Ludwig (1967), *Dialettica dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino.

KIERKEGAARD Sören (1965), *Il concetto dell'angoscia*, Sansoni, Firenze.

KLEE Paul (2010), *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, Mimesis, Milano.

KOJÈVE Alexandre (1982), *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*, Einaudi, Torino.

LACAN Jacques (1974), *Scritti*, vol. 1, Einaudi, Torino.

LACAN Jacques (1982), *Radiofonia Televisione*, Einaudi, Torino.

LACAN Jacques (2006), *Il seminario*, Libro II, *L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino.

LACAN Jacques (2014), *Gli scritti tecnici di Freud*, Einaudi, Torino.

LACAN Jacques (2014), *Il seminario*, Libro VII, Einaudi, Torino.

LINGIARDI Vittorio (2020), *Al cinema con lo psicoanalista*, Raffaello Cortina, Milano.

MARAFIOTI Rosa Maria (2008), *La questione dell'arte in Heidegger*, Rubbettino, Soveria Mannelli.

MUSATTI Cesare (1961), *Scritti sul cinema*, Testo&Immagine, Torino.

NELSON Benjamin (1962), *Freud e il XX secolo*, Mondadori, Milano.

NICOSIA Fiorella (2002), *Dalì*, Giunti, Firenze.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

NIETZSCHE Friedrich (1965), *La gaia scienza*, in *Opere*, Adelphi, Milano, vol. V.

NIETZSCHE Friedrich (1968), *Così parlò Zarathustra*, Adelphi, Milano.

NIETZSCHE Friedrich (1968), *Crepuscolo degli idoli*, in *Opere*, Adelphi, Milano, vol. VI.

ODIFREDDI Piergiorgio (2012), *Sorella scimmia, fratello verme. Storie straordinarie di animali, scrittori e scienziati*, Rizzoli, Milano.

PAREYSON Luigi (1988), *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milano.

PETRARCA Francesco (1993), *Il canzoniere*, in *Opere*, Sansoni, Milano.

PICO DELLA MIRANDOLA (1987), *Discorso sulla dignità dell'uomo*, La Scuola, Brescia.

PLATONE (2000), *Tutti gli scritti*, Bompiani, Milano.

PLINIO il Vecchio (1988), *Storia naturale*, Einaudi.

POPPER Karl (1970), *La logica della scoperta scientifica*, Einaudi, Torino.

POPPER Karl (1984), *Poscritto alla logica della scoperta scientifica. I. Il realismo e lo scopo della scienza*, Il Saggiatore, Milano.

PRINCI Eliana e MARTINI Maria Vittoria (2008), *Storia dell'Arte Universale: Dal Dada all'Esistenzialismo*, Corriere della Sera, Milano.

RENTMEESTER Casey, WARREN Jeff R. (2022), *Heidegger and Music*, New Heidegger Research, Rowman & Littlefield, New York.

RICCI Giancarlo (1998), *Sigmund Freud: la vita, le opere e il destino della psicoanalisi*, Bruno Mondadori, Milano, 1998.

ROSENBERG Harold (1975), *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano.

SAFRANSKI Rüdiger (2001), *Heidegger e il suo tempo*, Longanesi, Milano.

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

SANI Andrea (2016), *Ciak, si pensa! Come scoprire la filosofia al cinema*, Carocci, Roma.

SARTRE Jean-Paul (1965), *La nausea*, Mondadori, Milano.

SARTRE Jean-Paul (1968), *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano.

SARTRE Jean-Paul (1970), *L'esistenzialismo è un umanismo*, Mursia.

SARTRE Jean-Paul (2007), *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione*, Einaudi, Torino.

SGARBI Vittorio (2001), *Percorsi perversi*, Rizzoli, Milano.

STIEGLER Bernard (1997), *Ecografie della televisione*, Raffaello Cortina, Milano.

TOMMASO d'Aquino (2018), *Somma di teologia*, Feltrinelli, Milano.

VATTIMO Gianni (1989), *Essere, storia, linguaggio in Heidegger*, Marietti, Genova.

VEGETTI FINZI Silvia (1995), *Sigmund Freud e la nascita della psicoanalisi*, Mondadori, Milano.

VERCELLONE Federico (2008), *Oltre la bellezza*, Il Mulino, Bologna.

VOLPI Franco (2011), *La selvaggia chiarezza*, Adelphi, Milano.

WULF Christoph (a cura di) (2002), *Le idee dell'antropologia*, vol. 2, Bruno Mondadori, Milano.

Sommario

SINTESI	3
§ 1. Premesse freudiane	4
§ 2. Dall'istinto alla pulsione	5
2.1. L'ambiente e l'eccedenza	8
§ 3. Il «mito» della pulsione	12
3.1. L' <i>hybris</i>	13
3.2. La distanza dell'arte e il bimbo	15
3.3. Re Mida	16
3.4. L'immaginario, magie sul negativo	18
§ 4. Simbolicità	20
4.1. Il simbolo e i suoi scambi	21
4.2. <i>Modus cogitandi</i>	23
§ 5. Angoscia e simbolicità	24
5.1. <i>Il perturbante</i>	25
5.2. L'angoscia e l'urlo del singolo e della specie	27
5.3. Dissidi e l'Eden impossibile	31
§ 6. L'inconscio: la negazione della negazione	34
6.1. Velásquez: cortocircuiti della soggettività	36
6.2. L'arte della patografia	38
§ 7. Arte interpretativa o codice?	41
7.1. Artisti malati o termometri?	43
§ 8. Scambi simbolici: Freud è Leonardo?	46
8.1. Entusiasmi allo specchio	47
§ 9. Il decentramento simbolico all'origine della psicoanalisi	49
9.1. Nuovo codice	50
9.2. <i>Supposto sapere</i>	51
§ 10. Tracce cancellate	53
10.1. Vena artistica e simbolo	55
§ 11. Simbolo e vuoto	57
11.1. Il vuoto e la padronanza	58
11.2. Rivelazioni	60
§ 12. La sterminata simbolicità	62

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

12.1. <i>La via regia</i>	64
12.2. I sogni e l'orizzonte dei simboli	66
12.3. Fine e fini	67
12.4. Le verità dei deliri	68
§ 13. Velame e simbolo	71
13.1 Il paziente e l'artista: fantasmi	73
§ 14. Simboli neutralizzati	76
14.1. Manierismi	77
14.2. La terra di nessuno	79
14.3. Cézanne, Picasso e la logica del bimbo	82
14.4. Semi e dissemi	89
§ 15. Cinema, la nuova Musa	91
15.1. Arte e tecnica	91
15.2. Inconscio ottico	93
15.3. Settima arte? Vade retro!	95
15.4. Manipolazioni e trascrizioni	98
15.5. Fotogrammi di coscienza	101
15.6. Proiezioni e <i>transfert</i>	103
15.7. Orologi molli	104
15.8. Apparenze	106
15.9. Metafore e metonimie	107
15.10. Lo schermo e il doppio	108
15.11. L'antro di Platone	110
15.12. Muse in sala	112
15.13. <i>Fantasmi</i> e fotoni	114
15.14. Sogni a occhi aperti	117
§ 16. Arte, altro modo del vero	119
16.1. <i>Hic sunt leones</i>	122
16.2. Nel noto l'ignoto	126
16.3. Sagome	131
§ 17. Domande e responsabilità	133
17.1. La parabola dal trauma al dubbio	136
17.2. La verità moderna	140
17.3. <i>L'horror vacui</i>	142

Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)

§ 18. L'ascolto oltre la poesia	143
18.1 Il dire e l'udire	145
18.2. L'ascolto e la musica	147
18.3. L'Evento e il silenzio	149
18.4. «Il grande dono»	152
18.5. Le scarpe e il tramonto	155
§ 19. Mondo 2.0	158
19.1. L'ultima Musa, sotto il velo nulla	160
19.2. Klee, geometrie che svelano	160
19.3. Significati in attesa	162
19.4. L'occhio altero	163
19.5. Rilke: dare 'del tu' alle cose	165
19.6. «I pochi»	166
§ 20. La storia (e geografia) dell'Essere	167
20.1. Sinergie	171
20.2. Evento	173
20.3. Petizioni e ri-petizioni	175
20.4. La grazia	176
§ 21. L'artista come <i>medium</i>	179
21.1 La materia come Musa	181
21.2 Autonomia dell'arte	185
21.3. Spazio-tempo	187
21.4. Il dono nel dove e nel luogo	191
§ 22. Speranza	194
22.1. L'atopia	197
22.2. Riconoscenza	200
§ 23. Il pensiero e il vagito	202
23.1. Salmo	205
BIBLIOGRAFIA	208

INDICE DELLE FIGURE

Figura 1 Particolare delle grotte di Lascaux, Francia	11
Figura 2 L'urlo di Edvard Munch, 1893	30
Figura 3 Adamo ed Eva nel Paradiso terrestre di Peter Wenzel	33
Figura 4 Las Meninas di Diego Velázquez, 1656	36
Figura 5 Impero della luce, René Magritte, 1949	62
Figura 6 Relatività, Maurits Cornelis Escher, 1953	65
Figura 7 Fuga in Egitto, Claude Lorrain, 1635-40	77
Figura 8 Claude Monet, Impressione, levar del sole, 1872	83
Figura 9 Paul Cézanne, La Montagna Saint-Victoire, 1882-1906	85
Figura 10 Paul Cézanne, Bagnanti, 1898-1905	86
Figura 11 Pablo Picasso, Les Femmes d'Alger (O. J. R. M.), 1911-12	87
Figura 12 Salvador Dalí, La persistenza della memoria, 1931	105
Figura 13 Vincent van Gogh, Cielo stellato, 1889	123
Figura 14 Marcel Duchamp Ruota di bicicletta, 1913	127
Figura 15 Marcel Duchamp, Con rumore segreto, 1916	127
Figura 16 Michelangelo Pistoletto, Quadri specchianti, Inizio anni Sessanta	132
Figura 17 Giotto, Rinuncia agli averi, 1292-1296	138
Figura 18 Robert Rauschenberg, White Paintings, 1953	151
Figura 19 Vincent van Gogh, Un paio di scarpe, 1886	155
Figura 20 Paul Klee, Notte blu, 1937	161
Figura 21 Jackson Pollock, Convergence, 1952	182
Figura 22 Alberto Burri, Sacco, 1953	183
Figura 23 Mark Rothko, Senza titolo, 1968	184
Figura 24 Jean-François Millet, L'Angelus, 1858-1859	196

*Quaderno n. 23 di «AGON» (ISSN 2384-9045)
Supplemento al n. 43 (ottobre-dicembre 2024)*

«AGON»
Rivista Internazionale di Studi Culturali, Linguistici e Letterari
(ISSN 2384-9045)
Direttore responsabile: Massimo Laganà

Direzione scientifica: Massimo Laganà (Università degli Studi di Messina, Italia) Telefono mobile: +393491539544 E-mail: mlagana@unime.it

Comitato scientifico:

Francesco Aqueci (Università degli Studi di Messina, Italia)

Annalisa Bonomo (Università degli Studi di Enna “Kore”, Italia)

Ignacio Bosque Muñoz (Universidad Complutense de Madrid, España - Miembro de la R.A.E.)

Anthony Cripps (Nanzan University, Nagoya, Japan)

Iryna Volodymyrivna Dudko (National M. P. Dragomanov Pedagogical University, Kyiv, Ukraine)

Kadhim Jihad Hassan (Professeur en Littératures Arabes et Comparées, INALCO, Paris, France)

Philippe Jousset (Université de Provence Aix-Marseille, France)

Eric Lecler (Université de Provence Aix-Marseille, France)

Svitlana Kulieznova (National Technical University of Ukraine “Igor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute”, Ukraine)

Antonino Zumbo (già Università per Stranieri “Dante Alighieri”, Reggio Calabria, Italia).

Comitato editoriale:

Rosario Arias Doblaz (Universidad de Málaga, España)

Francesca De Cesare (Università di Napoli “L’Orientale”, Italia)

Luigi Rossi (già Università degli Studi di Messina)

Ve-Yin Tee (Nanzan University, Nagoya, Japan)

Giuseppe Trovato (Università Ca’ Foscari, Venezia, Italia)

Alessandra Vicentini (Università degli Studi dell’Insubria, Italia)