

*Itinera . 7*

collana diretta  
da ALDO TRIONE

# Georges Bataille o la disciplina dell'irriducibile

a cura di

FELICE CIRO PAPPARO e BRUNO MORONCINI



il melangolo

FILIPPO FIMIANI  
L'AMICIZIA INOPEROSA DELLE IMMAGINI.  
SU EMPATIA, CRITICA E FIGURALITÀ  
IN "DOCUMENTS"

*Nulla mi è più estraneo di un modo personale di pensare. In me l'odio del pensiero individuale (l'insetto che afferma: "io penso diversamente") sfocia nella calma, nella semplicità; quando propongo una parola, gioco col pensiero degli altri la sostanza umana che ho spogliato a caso intorno a me\**

*Alles Persönliche ist unproduktiv. Sei Vorhang und zerreiße dich. Beschimpfe dich so lange, bis du etwas anderes bist. Sei Vorhang und Theaterstück zugleich.\*\**

1. *Una premessa*

In un ambizioso e compatto articolo a quattro mani, firmato da Vittorio Gallese e da Thomas Metzinger, un passo ci fa segno in direzione di Bataille e ci sollecita a rivedere e rileggere altrimenti alcune pagine, non solo sue, di quella straordinaria avventura che fu "Documents", *magazine illustré* di incompatibili, ovvero, come recitano i sottotitoli, *Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie, Variétés*. Queste poche e stimolanti righe le citeremo tra poco, ma, per affrancare subito la mia rilettura da ogni equivoco di metodo e di contenuto, sia chiaro che qui

---

\* G. BATAILLE, *Le Coupable* (1944), in Id., *Œuvres Complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 353 [tr. it. di A. Biancofiore, Bari, Dedalo, 1973, p. 143].

\*\* C. EINSTEIN, *Bebuquin oder Die Dilettanten des Wunders* (1912), in Id., *Werke*, Bd. I, hrsg von R-P. Baacke unter Mitarbeit J. Kwasny, Berlin, Medusa, 1980, p. 79.

non si tratta affatto di rintracciare improbabili affinità o di evidenziare indubitabili antipatie. Niente in comune, neppure in negativo, tra, da una parte, le ipotesi descrittive e sperimentali del neuroscienziato italiano, insignito nel 2007 con Giacomo Rizzolatti e Leonardo Fogassi del Grawemeyer International Psychology Award per la scoperta dei neuro-ni-specchio, e del filosofo tedesco, responsabile della sezione di neuro-etica del *Interdisziplinären Forschungsschwerpunkt Neurowissenschaften* della Johannes Gutenberg-Universität di Mainz, e, dall'altra parte, le pagine combattive e spericolate, e pericolosamente impregnate di psicoanalisi e filosofia eterodossa, del co-fondatore di "Documents", "Acéphale" o del Collège de Sociologie.

Da un lato, è allora quasi lapalissiano che una difettosa e scadente prospettiva pseudo-storicista riuscirebbe assai malamente a rubricare le pagine batailliane – poniamo: quelle del confronto con Sartre, più prossime all'esistenzialismo e alla fenomenologia, o quelle più contigue all'antropologia e all'etnologia, tra Lévy-Bruhl e Mauss – tra i materiali suscettibili di una qualche pertinenza al dibattito contemporaneo sulla naturalizzazione della percezione, della mente, della coscienza e dello psichico. E a stento si scoverebbe qualche elemento di approfondimento utile, per esempio per riprendere le notissime immagini<sup>1</sup> del supplizio cinese dei "cento pezzi" di Fou-Tchou-Li, donate da Adrian Borel e note attraverso Georges Dumas, e ridiscutere il loro ruolo assiologico nella filosofia dell'esperienza di Bataille. Voglio dire che, forse, si potrebbero tener in conto le analisi che Freedberg fa di un piccolo ma intenso repertorio iconografico del dolore fisico violento, che va dai *Desastres de la Guerre* di Goya (1863) – la cui ossessione per i dolori eccessivi trovò spazio, è noto, in *Les larmes d'Eros* (1951) – alle foto di Abu Ghraib, dal trittico della *Deposizione* di Rogier van der Weyden (1435-1440) a *Passion of Christ* di Mel Gibson (2004), e si dovrebbe considerare la fenomenologia empirica delle risposte agli stimoli visivi di immagini di mutilazione o contaminazione, all'interno della classe più ampia di abiezione e disgu-

---

1. Sempre arguto J. ELKINS, *The very theory of Transgression: Bataille, Lingchi, and Surrealism*, "Australian and New Zealand Journal of Art" vol. 5, n. 2 (2004), pp. 5-19. Sul dossier iconografico nel suo complesso, *Chinese Torture / Supplice Chinois: Iconographic, Historical and Literary Approaches of an Exotic Representation*, consultabile on-line: <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Event.php?ID=8>; sull'autenticità delle foto in particolare, J. BOURGON, *Bataille et le supplicé chinois: erreurs sur la personne*, <http://turandot.ish-lyon.cnrs.fr/Essay.php?ID=27>.

sto, da parte di differenti aree cerebrali<sup>2</sup>. Solo che tali elementi descrittivi sono inassumibili, in quanto tali, come protocolli ermeneutici e andrebbero impiegati in una discussione più ampia, insieme ben focalizzata sui transiti lessicali tra testi e discorsi diversissimi e incomparabili – fenomenologia, psicologia empirica e psicoanalisi, etnologia e antropologia, etc. – e saldamente incorniciata in una prospettiva di storia delle idee e delle metodologie epistemologiche, del modello virale o fusionale, comunque impuro e abietto, di derivazione frazeriana e lévy-bruhliana, e dei suoi usi non solo in Bataille ma anche, tra gli altri, in Sartre e Blanchot. Si dovrebbero, cioè, interrogare i percorsi in cui la dimensione *estesica* aprirebbe – appunto in forza del ruolo di quell’“illusion archaïque”, criticata notoriamente in *Les Structures élémentaires de la parenté* da Lévi-Strauss, nel riuso di nozioni quali “mana”, “partecipazione”, “magia”, “primitivo” –, a quella *estatica*. Si dovrebbero investigare i modi in cui una fenomenologia dell’immagine si dispiegherebbe, di contro a ogni isolamento (empiricamente) descrittivo ed epistemologico e opposta all’“infection des mots” della storia dell’arte, della filosofia e, ricordiamolo, del surrealismo estetizzante<sup>3</sup>, in un’epidemiologia delle rappresentazioni e della loro esperienza secondo una sintassi “corruptiva” della *chance*<sup>4</sup>.

---

2. Si tratta della corteccia promotrice e delle aeree somato-topiche correlate, e specialmente l’insula, anteriore e ventrale, e l’amigdala. Cfr. D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, in K. HERDING, A. KRAUSE WAHL (hrsgs.), *Wie sich Gefühle Ausdruck verschaffen. Emotionen in Nahsicht*, Berlin, Driesen, 2007, pp. 34-42.

3. Esempio, l’attacco all’autonomizzazione dell’immagine in autentico “monstre biologique” da parte del discorso condotto con virulenza da Carl Einstein, anche negli articoli in “Documents”: cfr. C. EINSTEIN, *Georges Braque (1931-2)*, tr. fr. par J-L. Korzilius, publié sous la direction de L. Meffre, Bruxelles, Éditions La Part de l’Œil, 2003, pp. 17, 74, 138 *et passim*, su cui G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, Paris, Gallimard, 2000, pp. 170-175.

4. Per una bibliografia ragionata sul tema del disgusto e la *Sympathetic Magic* nel dibattito contemporaneo su empatia e contagio emotivo, mi permetto di rimandare ai miei *Plasticità*, in P. DE LUCA (a cura di), *Intorno all’immagine*, Milano, Mimesis, 2008, pp. 59-72, e *Simulations incorporées et tropismes empathiques*, pubblicato nella rivista on-line dell’Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales e dell’Institut National d’Histoire de l’Art, “Images Re-vues”, 6 (2009): [http://imagesrevues.org/Article\\_Archive.php?id\\_article=n°45](http://imagesrevues.org/Article_Archive.php?id_article=n°45). Mi limito qui a segnalare, sull’eccentricità epistemica della “communication” di Bataille rispetto alla “participation” di Lévy-Bruhl, F. KECK, *Causalité mentale et perception de l’invisible. Le concept de participation chez Lucien Lévy-Bruhl*, “Revue philosophique de la France et de l’étranger” 3 (2005), pp. 303-322, e J. BIZET, *Une communication sans échange*, Paris, Droz, 2007, pp. 39-52 e 89-95; sull’“aspect corruptive of the chance” come declino e caduta, J. BILES, *Ecce Monstrum: Georges Bataille and the Sacrifice of*

Dall'altro lato, dicevo, bisogna pur riconoscere che sarebbe non meno deficiente e scorretta una cecità assoluta alla contestazione a tutto campo che l'autore di *L'érotisme* ha mosso – per esempio proprio reimpiegando al di là delle cornici epistemologiche di origine la nozione e la fenomenologia del “sacro” – all'autonomia ontologica, percettiva e pulsionale dell'umanità e della storicità dell'uomo e alle sue istituzioni simboliche e positive nei confronti dell'animalità e dalla naturalità. Non si tratta, dunque, né di restituire affinità né d'istituire contrarietà: a tale doppiamente triviale e falsa dialettica, fatta di semplici e statiche contrapposizioni, va invece sostituita una disarticolazione – tra testi e immagini – che azzardi sul contrappunto tra diverse domande sullo statuto dell'umano e diversi strumenti con cui descriverlo e interpretarlo e che, intorno a tale domanda fondamentale – ovvero, appunto, *umana*<sup>5</sup> –, si accordi sullo scarto tra vari modelli di esperienza e divergenti metodi di analisi, che si sintonizzi sul ritmo e la differenza tra materiali eterogenei e discordanti modalizzazioni percettive e discorsive, tra diversi modelli esperienziali e assiologici.

## 2. *Un oggetto teorico*

È in questa prospettiva che l'immagine può e, anzi, deve essere assunta come autentico *oggetto teorico*. L'immagine non è oggetto esauribile di uno o più saperi regionali ma elemento relazionale e instabile di una soggettivizzazione che si ripositiona e riconfigura tra visualità e schemi corporei, tra forme di vita simboliche e vita percettiva, tra apparati epistemici e istituzioni di pragmatiche, tra sensorialità e sensatezza, fatti e significazione. L'immagine e la sua esperienza estetica ed estetica, il suo uso sensibile e simbolico, devono essere insomma intese come partecipi a quello che Bataille, dopo Carl Eistein, chiama in *Écarts de la nature* “lo sviluppo dialettico di fatti così *concreti* come le forme visibi-

---

*Form*, New York, Fordham University Press, 2007, pp. 113 ss.; sul disgusto, W. MENNINGHAUS, *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, pp. 485 ss.; infine, sulle immagini come “biological figures as a kind of epidemic”, la proposta ricca di spunti di W.J.T. MITCHELL, *What do pictures want?* (1996), in Id., *What do pictures want? The lives and loves of the Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pp. 28-57

5. Così, non a caso a proposito di una notissima foto di Capa su cui tornerò, D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, cit., p. 28.

li”<sup>6</sup>. L’immagine, dunque, proprio in quanto oggetto teorico è sensibile, è fatto reale e faccenda simbolica, non è dato insulare ma processo plurale, non è forma chiusa ma formazione figurale e comunicativa: è il luogo materiale e casuale d’amicizia e di esperienza non di un solo soggetto ma di una comunità – il luogo stesso della grazia e della sovranità, della tangenza atomica<sup>7</sup>, insieme singolare e impersonale, con l’essere in generale. L’immagine è “présence réelle”, è luogo aspettuale di crisi delle sostituzioni introdotte dal discorso per istituire distinzioni di proprietà sensibili e semantiche che, afferma Bataille<sup>8</sup>, permettono un’azione esteriore, perché è luogo dialettico di affermazione e formazione di *Gestalt-fakten*, di “forme-fatti” (Einstein) e “evidenze banali” (Benjamin) che sono il risultato critico d’una “technique de la *présentation*” (Leiris)<sup>9</sup>.

---

6. G. BATAILLE, *Écarts de la nature*, “Documents” 2 (1930), p. 82; cito dalla ristampa anastatica, Paris, Jean-Michel Place, 1991 [cfr.: G. BATAILLE, *Le deviazioni della natura*, in Id., *Documents*, tr. it. di S. Finzi, Bari, Dedalo, 1974, p. 110]; di “dialectique des formes” scrive C. EINSTEIN, *Gravures d’Hercules Seghers*, *ibid.*, 4 (1929), pp. 202-204. L’articolo è non a caso riproposto come centrale negli studi ormai classici di Georges Didi-Huberman, Rosalind Krauss e Yves-Alain Bois: mi riferisco soprattutto a G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, pp. 137 ss., 280-286, e a Y.-A. BOIS, R. KRAUSS, *Formless. A user’s guide*, New York – Boston, Zone – MIT Press, 1997.

7. Tra gli esempi del reimpiego ironico di immagini e lessici altrui, in *A propos des récits d’habitants d’Hiroshima* (1947), Bataille riprende la definizione aristotelica dell’istante e il materialismo lucreziano e definisce l’“homme des sensibilités souveraines” appunto come “homme atomique”. Cfr. G. BATAILLE, *A propos des récits d’habitants d’Hiroshima* (1947), in Id., *Œuvres Complètes*, XI, textes et notes établis par F. Marmande et S. Modod, Paris, Gallimard, 1988, pp. 180 ss. [Cfr. G. BATAILLE, *Sui racconti degli abitanti di Hiroshima*, in Id., *L’aldilà del serio e altri saggi*, a cura di F. C. Papparo, Napoli, Guida, 2000, p. 474].

8. G. BATAILLE, *Le langage des fleurs*, “Documents” 3 (1929), pp. 160, 162; [cfr. *Il linguaggio dei fiori*, in *Documents*, tr. it. cit., pp. 51, 47].

9. Nell’espressione benjaminiana a proposito delle foto di *Nadja*, “banale evidenza”, enfaticamente, fenomenologicamente, la natura presentazionale e aspettuale dell’immagine fotografica, o, in altri termini, la sua figuratività percepita, e non, iconograficamente, la risignificazione della banalità del contenuto; su questi temi, P. SPINICCI, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell’immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 24 ss., 56-66, e, per una discussione sul banale, R. KRAUSS, *The photographic condition of Surrealism* (1981), in Id., *The Originality of Avant-Gard and other modernist myths*, Cambridge (Mass.) – London, MIT, 1986, 98-102, J. ARROUYE, *La photographie dans ‘Nadja’*, “Mélusine” 4 (1982), 130 ss., D. HOLLIER, *Précipités surréalistes (A l’ombre du préfixe sur)*, “Les Cahiers du Musée national d’art moderne” 38 (1991), pp. 38-57, D. BATE, *Photography*

L'immagine è così insieme *fatto e atto*, è, cioè, luogo estetico d'una *Dasterllbarkeit* di volta in volta singolare e tuttavia ripetuta in e con altre immagini e altrui, è luogo sensibile d'una presentazione figurale finalmente drammatizzata in affetti patetici e in effetti critici in e su altre immagini, contestate nell'isolamento e nella specificità del proprio medium e supporto di produzione e ricezione. "Agressivement anti-métaphorique – ovvero, come ha detto Denis Hollier<sup>10</sup> – aggrésivement réaliste", l'immagine è, innanzitutto, luogo di alterazione non solo espressiva ma, vedremo come, anche di critica di formule visive (per esempio, dell'iconografia surrealista) in formule di pathos, di forzatura del *dato estetico-formale*, positività isolata e autonoma in quanto oggetto di percezione statica, in *danno estetico-materiale*, in rammemorazione ripercussiva e risonante dell'impatto aspettuale, in trasgressione dei limiti morfologici del percetto, in irritazione parossistica del sentire.

Mi sembra, allora, come dicevo all'avvio della mia lettura, che proprio un passo di un articolo di Gallese e Metzinger attira l'attenzione in direzione di Bataille e indirizza verso la comprensione di tale funzione dell'immagine. Si tratta di un passo in cui gli autori focalizzano l'istante in cui l'atteggiamento corporeo e concreto del soggetto dell'esperienza si istituisce in quanto tale<sup>11</sup>:

"[...] the moment at which concrete bodily behaviour actually ensues is the moment in which the already active motor simulation is *integrated* into the cur-

---

*and surrealism*, London, Tauris & Co, 2003, pp. 92 ss., TH. VON STEINAECKER, *Literarische Foto-Texte*, Bielefeld, Verlag, 2007, pp. 40-53. Il riferimento è, rispettivamente, a W. BENJAMIN, *Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz* (1929), in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von R. Tiedmann und H. Schweppenhauser, Bd. II.I, Frankfurt, Suhrkamp, 1977, p. 301, tr. it. di A. Marietti Solmi, Id., *Il surrealismo. L'ultima istantanea degli intellettuali europei*, in Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, ed. it. a cura di G. Agamben, Torino, Einaudi, 1993, p. 259, e a un passo di Carl Einstein citato e discusso da D. QUINLEY, *Carl Einstein. A defense of the Real*, Wien, Walther König, 2007, pp. 245 ss., e, infine, a M. LEIRIS, *Du Musée Ethnographique au Musée de l'Homme*, "La nouvelle revue française" 299 (1938), p. 344.

10. D. HOLLIER, *La valeur d'usage de l'impossible*, in *Documents*, cit. p. XXI. Cfr. J. JAMIN, 'Documents' et le reste. *De l'anthropologie dans les bas-fonds*, "La Revue des Revues" 18 (1994), pp. 15-24.

11. V. GALLESE, TH. METZINGER, *Motor ontology: the representational reality of goals, actions and selves*, "Philosophical Psychology" vol. 16, n. 3 (2003), p. 376. Cfr. anche V. GALLESE, *The Inner Sense of Action. Agency and Motor Representations*, "Journal of Consciousness Studies" vol. 7, n. 10 (2000), pp. 23-40.

rently active bodily self-model, and thereby causally coupled to the rest of the motor system and the effectors. It is precisely the moment, in which we *identify* with a particular action, transforming it from a possible into an actual pattern of behaviour and thereby functionally as well as phenomenologically *embodying* it. Embodiment leads to enacting. Interestingly, the moment of agency seems to be the moment when the phenomenal model of the intentionality relation *collapses*. ‘Collapse’ here means that what previously was a possibility portrayed as distinct from the phenomenal self now becomes a part of it, an object component becomes part of a subject component.”

È il modello della *simulazione incarnata*, proposto già altrove da Gallese e altri ricercatori, ad esser qui descritto in termini che ci interessano e ci consentono di accostarvi – come un reagente chimico a una determinata sostanza: per ottenere e valutarne reazioni ed effetti – alcuni luoghi batailliani. Prima, però, va ricordata sommariamente la cornice di riferimento di tale nozione, e vanno poi citati alcuni esempi – notoriamente artistici – che ci consentiranno di problematizzarla.

*Embodied simulation* è innanzitutto detta una mimesi involontaria e immediata, pre-cognitiva e irriflessa, che si attiverebbe fisiologicamente e neurologicamente nel corpo dello spettatore in un *setting* artificiale, in presenza di azioni o immagini di azioni e atti compiuti e/o patiti da altri soggetti<sup>12</sup>. La scoperta, nella metà degli anni ottanta, e poi lo

---

12. V. GALLESE, *Embodied simulation. From neurons to phenomenal experience*, “Phenomenology and the Cognitive Sciences” vol. 4, n. 4 (2005), pp. 34-36. Sull’azione come movimento intenzionato e finalizzato o *goal-directed*: G. RIZZOLATTI, L. FOGASSI, V. GALLESE, *Neurophysiological mechanisms underlying the understanding and imitation of action*, “Neuroscience” vol. 2, n. 9 (2001), pp. 661, 667 ss., e su movimenti, attitudini e azioni: V. GALLESE, TH. METZINGER, *Motor ontology: the representational reality of goals, actions and selves*, cit., pp. 372-373. Per una distinzione tra *Zweckmäßigkeit* e *Ausdruckshaltung* della configurazione gestuale, F. J. J. BUYTENDIJK, H. PLESSNER, *Die Deutung des mimischen Ausdrucks. Ein Beitrag zur Lehre vom Bewusstsein des anderen Ichs* (1925), in H. PLESSNER, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, *Ausdruck und menschliche Natur*, hrsg. von G. Dux, O. Marquard, E. Ströker und R.W. Schmidt, A. Wetterer, M.-J. Zemlin, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003, pp. 67-129, specie pp. 90 ss., su cui, da ultimo, M. RUSSO, “*Verkörperung*”. *Considerazioni sul luogo dell’antropologia*, in A. BORSARI, M. RUSSO (a cura di), *Helmuth Plessner. Corporeità, natura e storia nell’antropologia filosofica*, Roma, Rubettino, 2005, pp. 33-49, e particolarmente S. TEDESCO, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell’espressione*, Milano, Mimesis, 2009, 91-98; per una riddiscussione dell’apprendimento socialmente mediato delle prestazioni senso-motorie in chiave neurocognitivista, M. L. LYON, *Emotion, embodiment, and agency. The place of a social emotions perspective in the cross-disciplinary understanding of emotional processes*, in

studio dei neuroni specchio nei macachi e nell'uomo hanno permesso di visualizzare e di accertare, su un piano sperimentale e empiricamente descrittivo, che vi è una "scarica" neuronale specifica e si attivano dei potenziali d'azione virtuale durante la visione di un corpo in movimento e alla sua immagine, sia tale movimento transitivo e diretto a uno scopo, o intransitivo ed espressivo di un'emozione o uno stato fisico, oppure senza uno scopo esplicito o visibile; lo avevano già argomentato, questa volta sul piano dialogico e teoretico dell'antropologia e della biologia, nel 1925 Helmuth Plessner e Frederick Jakobus Johannes Buytendik in un articolo sull'interpretazione dell'espressione mimica forse noto a Bataille tramite Carl Einstein o per alcune traduzioni francesi. La motricità è dunque assunta, non solo dall'equipe di Gallese, come autentica "intenzionalità di base", coniugando – non senza difficoltà ed errori, di metodo e storia, su cui qui sorvolo – Merleau-Ponty e Damasio, fenomenologia del corpo vivente e *as-if* o *body-loop hypothesis*. Sotto il profilo della sola funzionalità, e non dell'operatività del corpo vivo, si parla dunque di isomorfia tra percezione e azione – e dunque s'incrocia in qualche misura non solo l'antropologia filosofica e la biologia teoretica coeva a "Documents" ma anche Bergson e la *Gestaltpsychologie*<sup>13</sup> – e si insiste sulla continuità tra sentire e agire, tra proprio- e interocezione e percezione non solo visiva ma motrice, tra auto-affezione sensoriale e fisiologia dell'esperienza sensibile, e così via.

---

B. RÖTTGER, H.J. MARKOWITSCH (eds.), *Emotions as bio-cultural processes*, New York, Springer, 2009, pp. 204 ss.. Di Buytendik, presso Payot, nel 1928 era p.es. apparso *Psychologie des animaux*, e di Plessner, *Sensibilité et raison. Contribution à la philosophie de la musique*, uscirà nella rivista di Koyré, "Recherches philosophiques" 6 (1936-7).

13. Per Bergson, il rimando è a *Matière et Mémoire* (1896), in Id., *Œuvres*, édition du Centenaire, Paris, PUF, 1959, pp. 162 ss., ma si veda M. AUVRAY, *Bergson, une théorie sensorimotrice de la perception*, "Psychologie et Histoire" 4 (2003), pp. 61-100, e PH. GALLOIS, G. FORZY (éds.), *Bergson et les Neurosciences*, Paris, Institut Synthélabo, 1997, nonché J.-N. MISSA, *La théorie bergsonienne du 'cerveau, organe de l'action'*, à la lumière des théories neuroscientifiques contemporaines, in J. PETIT (éd.), *Les neurosciences et la philosophie de l'action*, Paris, Vrin, 1998, pp. 99-109; sull'isomorfia funzionale, M. JEANNEROD, *The representing brain: Neural correlates of motor intention and imagery*, "Behavioral and Brain Sciences" vol. 17, n. 2 (1994), pp. 187-245. Per una ricostruzione del rapporto *schemata/mimesis* rispetto al movimento corporeo, M.L. CANTONI, *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa, Edizioni della Normale, 2005, pp. 133-292. Sulla psicologia della Gestalt, grande assente nella neuropsicologia odierna, L. PIZZO RUSSO, *So quel che senti. Neuroni specchio, arte ed empatia*, Pisa, ETS, 2009, pp. 65-66.

Anzi, bisogna pur evidenziare che, nel passo di Gallese e Meztinger che ho citato, è ripresa a pieno titolo quella nozione “classica” di *Körperschema* o *body scheme* avanzata negli anni venti da Paul Schilder e Henry Head e approfondita poi da Jean Lhermitte in un libro assai fortunato e discusso da Merleau-Ponty e Lacan e certo notissimo anche a Bataille. E, tra gli altri, a Bachelard, che proprio impiega la relazione tra “schema posturale” e “imitazione” per ampliare e non per ridurre i limiti dello psichico in direzione del biologico, per rilevare quanto dei processi genetici delle immagini e dell’immaginazione afferisca, senza ridursi a essi, al muscolare e al corporeo, per radicare l’origine della creazione di immagini nel muscolare e nel corporeo e per riconquistare in maniera non restaurativa e regressiva un’animalità nel dominio delle attività che dovrebbero essere il fiore all’occhiello dell’umanità dell’uomo: le creazioni artistiche, e in genere, culturali<sup>14</sup>. E non bisogna neppure dimenticare di denunciare, nella citazione da Gallese e Metzinger, il recupero – insieme, però, decontestualizzante e assolutizzante, dunque doppiamente discutibile sotto il profilo e storiografico e metodologico –, della nozione di *Verkörperung*, di “incorporazione” appunto, che l’*Einführungstheorie* di Robert Vischer prima e l’antropologia delle *Pathosformeln* di Aby Warburg poi hanno indagato e ripensato in profondità. A tale pur cursoria sottolineatura, da una parte, si dovrà certo accompagnare, in altro luogo e occasione, una riflessione critica sulla validità epistemica ed ermeneutica del riuso della nozione, appunto assai stratificata e complessa, di “empatia” nelle declinazioni estetologiche delle neuroscienze cognitive, e, dall’altra parte e limitatamente agli interessi diretti di queste pagine, va per ora aggiunto che le tante affinità e relazioni tra Bataille e Warburg sono state ripetutamente messe in luce da Didi-Huberman<sup>15</sup>.

---

14. È noto l’impatto dei lavori di J. LHERMITTE, *L’image de notre corps* (1939), di P. SHILDER, *Das Körperschema* (1923, ma l’edizione di riferimento è quella ampliata e in inglese, *The Image and the Appearance of the Human Body. Studies in Constructive Energies of the Psyche*, del 1935), e di H. HEAD, *Studies in neurology* (1920) e *Aphasia and kindred disorders of speech* (1926). Bachelard ne ridiscute l’impianto nel suo *Lautréamont* (1936); per una rilettura in questa direzione, mi permetto di rimandare alla Postfazione della nuova edizione, con una Introduzione di F. Bonicalzi e una Presentazione di A. Trione, Milano, Jaca Book, 2009, pp. 109-125.

15. Appunto sulla *Verkörperung*, mi limito a G. DIDI-HUBERMAN, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002, pp. 400-413.

### 3. *Vedere come fare*

Come che sia, queste ricerche contemporanee non solo si innestano in un filone significativo della psicologia sperimentale contiguo con una certa psicologia fenomenologica – fatte salve le incolmabili differenze di oggetto e di metodo – e coevo alle sperimentazioni praticate da “Documents” su cui mi attarderò, ma ci dicono, finalmente, che il corpo dello spettatore fa, virtualmente e visceralmente, quello che vede. Siano o no nel campo visivo o acustico, siano direttamente oggetto di apprensioni percettive o oggetto opaco di inferenza sensoria e immaginazione consapevole o fungente, l’azione o l’espressione effettuata o patita da un altro corpo sono avvertite e sentite, sono simulate da un corpo impegnato in una dinamica performativa carnale e profonda. Il vedere è un fare-come, il percepire è un atteggiarsi-a, giacché è anche e innanzitutto un sentire e un sentirsi, intero- e propriocettivo. Il corpo è dunque supporto vivente e mobile d’una molteplicità di risposte involontarie al di qua della soglia della coscienza e dell’azione propriamente detta, *come se* esso stesso fosse impegnato a fare o a patire le azioni percepite, reali o rappresentate, o parzialmente immaginate. Non è dunque per caso, e non è nuovo, che le immagini, in linea di principio non solo artistiche ma per così dire profane e mondane, sono il campo d’elezione e di verifica di questa ipotesi sperimentale di “simulazione incarnata”.

Gallese ha difatti scritto un articolo assai significativo con David Freedberg, storico dell’arte presso la Columbia University di New York, autore di un fortunato e seminale *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, e attuale direttore dell’Italian Academy e responsabile dell’Academy’s Art & Neuroscience Project, dove ha promosso, tra l’altro, un Art & Neuroscience Forum e un laboratorio permanente su azione e percezione. Si tratta di uno studio<sup>16</sup> ascrivibile

---

16. D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, “TRENDS in Cognitive Sciences” vol. 11, n. 5 (2007), pp. 197-203; D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, cit. Per un informato quadro d’insieme, C. CAPPELLETTO, *Neuroestetica, L’arte del cervello*, Roma-Bari, Laterza, 2009, specie pp. 100-105 e 144-147; per un approfondimento critico L. PRIZZO RUSSO, *So quel che senti*, cit., pp. 62-97, Id., *Espressione: empatia o emozione?*, in L. RUSSO (a cura di), *Logiche dell’espressione*, Palermo, *Æsthetica* pre-print 85 (2009), pp. 63-74, e E. FRANZINI, *Metodo e genesi della coscienza. Neuroestetica, fenomenologia e potere delle icone*, articolo che apparirà in un volume collettivo *Contro la neuroestetica* per le edizioni Cortina che l’autore ha avuto l’amabilità di farmi leggere in anteprima, cosa di cui lo ringrazio.

al campo della cosiddetta “neuro-estetica” e che mette in campo i rapporti di questa disciplina in via di definizione e di assestamento epistemologico con le metodologie della storia dell’arte; come anche l’altro studio, non meno pertinente e già ricordato, del solo Freedberg, approfondisce appunto la relazione tra immagini e simulazione incarnata, tra visuale e risposta estetica.

S’iniziano finalmente a intravedere le ragioni per cui il passo di Gallese e Metzinger è esemplare, ed esemplarmente ci richiama a riprendere Bataille. Perché parla esplicitamente di incorporazione e collasso: il corpo dello spettatore inscena un’identificazione per mimesis muscolare irriflessa nei confronti dell’azione e della sua causa, sia essa intenzionale o no, visibile o meno, e in questa drammatizzazione introiettiva il co-sentire abbatte i limiti percepiti di ciascuna entità fisica e fa crollare le reciproche identità distintive tra soggetto e oggetto. Si tratta, dunque, precisamente di una collisione tra le figure esteriori di soggetto e oggetto e, soprattutto, di un collasso senza reciprocità tra le loro forme sostanziali e, per dirla con Gehlen<sup>17</sup> sulla scia di Freud, di uno sbriciolamento o un’indifferenziazione, *Aufdröselung* o *Entdifferenzierung*, dei confini delle reattività sensoriali e somato-motorie in occasione di quello che si potrebbe chiamare l’*ekplexis* estetica, l’urto aspettuale o il trauma del reale.

Prendiamo una delle immagini commentate dal solo Freedberg, a introduzione, tra l’altro, di un breve excursus riabilitativo della *Einfühlungstheorie* tardo-ottocentesca<sup>18</sup>. Celeberrima, è la foto del miliziano spagnolo presa da Robert Capa durante la guerra civile spagnola, nel 1936. Lo storico dell’arte parla di “empatia fisica” e di “fenomenologia dell’impegno spettatoriale”, del vincolo carnale che, mentre la guardiamo, prendiamo con l’immagine, e che ci lega all’avvertimento auto-affettivo della nostra stessa carne. L’instabilità del corpo preso in un movimento fuori controllo, la precarietà dell’*off-balance* dell’uomo che cade diventa parte delle nostre sensazioni interne in quanto spettatori

---

17. A. GEHLEN, *Über instinktives Ansprechen auf die Wahrnehmungen* (1961), in Id., *Gesamtausgabe*, Bd. 4, *Philosophische Anthropologie und Handlungslehre*, hrsg. von K-S. Rehberg, Frankfurt am Main, 1983, pp. 186-187 [tr. it. *Sulla reattività istintiva delle percezioni*, in Id., *Antropologia filosofica e teoria dell’azione*, Napoli, Guida, 1990, pp. 228-229].

18. D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, cit., p. 28, D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, cit., p. 197.

esterni all'immagine. Si tratta, continua lo studioso newyorchese, di un "very moment", di un "momento vero" perché, secondo quella logica imitativa dell'auto-affezione propriocettiva e quell'impegno irriflesso della motricità del corpo vivente cui già accennavo, è un atto motorio istantaneo che il dinamismo percettivo del "vedere rammemorante" dello spettatore<sup>19</sup> integra in una traiettoria completa e avverte come un'azione motoria propriamente detta, sviluppata teleologicamente e destinata, cioè, a compiersi conformemente a uno scopo o configurando un atto in un senso vissuto. Ora, tale momento-acme fissato dall'istantanea fotografica, tale movimento corporeo bloccato in pausa o fermo-immagine, tale cinetismo vitale coagulato in ipostasi figurativa, è implicitamente assunto come l'istante mortale, e magari eroico<sup>20</sup>, d'un corpo vivente; è "vero", dunque, anche nel senso di "true moment", del momento finale autenticamente e definitivamente veritiero, malgrado ogni eventuale falsificazione dello scatto fotografico<sup>21</sup>.

Ma, pur mettendo da parte le implicazioni metodologiche e ideologiche dell'indifferenza alle tecniche e ai supporti mediali della storia della produzione e della ricezione delle immagini da parte di Freedberg e Gallese, bisogna qui insistere sul fatto che tale istante fuggitivo visualizza il punto culminante della destituzione stessa dell'instaurazione dell'umanità dell'uomo in quanto tale, che iconizza l'atto di crisi e d'indecisione dinamica della massa fisica del corpo dell'ente uomo. Sineddoche visiva, dunque, tale postura innaturale è intrinsecamente polare e dinamica, precisamente come il "vorübergehender Moment" del *Lao-*

---

19. Riprendo l'espressione, riferita particolarmente al *Laocoonte* ma non solo, di G. BOEHM, *Mnemosyne. Zur Kategorie des erinnernden Sehens*, in G. BOEHM, K.H. STIERLE, G. WINTER (hgrs.), *Modernität und Tradition, Festschrift für Max Imdahl zum 60. Geburtstag*, München, Fink, 1985, pp. 41 ss..

20. Si pensi all'uso politico dell'immagine del fotografo ungherese da parte dei Repubblicani, il cui motto coniato dalla Presidentessa del Partito Comunista Spagnolo, Dolores Ibarruri detta la *Pasionaria*, era "Antes morir de pie que vivir de rodillas".

21. La foto di Capa fu pubblicata originariamente in un numero speciale di una rivista assai vicina ai surrealisti, *VU* di Lucien Vogel, e intitolata redazionalmente *Falling soldier* e successivamente *Death of a loyalist militiaman, Cerro Muriano, Córdoba front, Spain, September 5, 1936*, con tanto d'indicazione anagrafica, *Federico Borrell Garcia*. Una messa a punto documentale della falsificazione dell'immagine è stata ben fatta nel 2005 da Luca Pagni, il cui *Robert Capa e la foto del miliziano* è scaricabile al seguente indirizzo: [http://www.photographers.it/articoli/cd\\_capa/index.html](http://www.photographers.it/articoli/cd_capa/index.html)

*coonte* secondo Lessing e Goethe<sup>22</sup>: posizione sospesa e in bilico tra l'istituzione fondamentale della verticalità – autentico a-priori corporeo dell'orientamento nel mondo –, e la sua deposizione decettiva se non definitiva nell'orizzontalità mortale – effettiva riconquista fisica da parte dell'anti-mondo della natura –, tale posa scomposta tiene insieme l'organico e l'inorganico, compone in figura il vivente e il morto, o, com'è nell'immagine inautentica di Capa, la sua finzione e recita. La polarità espressiva e semantica della figura è d'altra parte assunta da Freedberg<sup>23</sup>, che sembra riecheggiare appunto sia Lessing che Goethe quando scrive d'un “conflitto apparente tra emozioni di disgusto e di compassione” e, soprattutto, della loro “combinazione effettiva”, della coalescenza sentita e carnalmente avvertita di affetti viscerali ed emotivi, sensoriali e sentimentali, tra empatia fisica e compassione morale. Tali affetti contraddittori sarebbero il corrispettivo esperienziale degli effetti non meno contrastivi se non opposti, e tuttavia non meno indiscernibili e impuri, della composizione dell'immagine.

#### 4. *Aspetti, affetti, effetti*

Alla fenomenologia dei vincoli percettivi e propriocettivi dello spettatore va dunque accompagnata una morfologia e un'interpretazione dell'impegno figurale delle forme visuali. E tuttavia, sebbene Freedberg e Gallese optino decisamente per l'estesico invece che per l'estetico, per la fisiologia invece che per la filosofia dell'arte, e sebbene anzi escludano fermamente la dimensione artistica delle immagini soffermandosi innanzitutto sui fenomeni corporei da esse suscitati, prediligono

---

22. J.W. GOETHE, *Über Laokoon* (1798), in Id., *Sämtliche Werke* (Münchener Ausgabe), 20 Bde. in 32 Teilbdn., hrsgs. von K. Richter in Zusammenarbeit mit H.G. Göpfert, N. Miller, G. Sauder und E. Zehm, München – Wien, Carl Hanser, 1985-1998, Bd. 4-II, p. 81, e Bd. 18-II, p. 323; [tr. it. a cura di M. Cometa, *Su Laocoonte*, in L. RUSSO (a cura di), *Laocoonte 2000*, Palermo, *Æstetica* pre-print 35, (1992), pp. 97-9], e G.E. LESSING, *Laokoon, oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766), in Id., *Werke*, in Zusammenarbeit mit K. Eibl, H. Göbel, K.S. Guthke, G. Hillen, hrsgs. von A. v. Schirnding, J. Schönert und H.G. Göpfert, Bd. 6, bearbeitet von A. v. Schirnding, München, Hanser, 1974, pp. 25 ss. [tr. it. a cura di M. Cometa, Id., *Laocoonte*, Palermo, *Æstetica*, 2007, pp. 29-30].

23. D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, cit., pp. 36 ss., 42.

no surrettiziamente il contenuto visivo<sup>24</sup> e una sua presupposta trasparenza iconografica. Così, finalmente, si precludono se non l'indeterminatezza aspettuale certo la polisemia e l'ambivalenza delle immagini, istruite tanto da una retorica del visivo – notoriamente afferente al sublime – quanto dalla figuratività dell'inconscio.

È precisamente quanto ci presenta, invece, un'altra immagine di crollo, questa volta non di un corpo d'un uomo ma di una cosa, non di un essere dotato di movimento e vita ma di un ente statico e inorganico. È, tale immagine, proprio per questo kairologica e ricorsiva, evento singolare incoativo e durativo, è, finalmente, occasione visiva d'una simulazione incarnata non solo motoria e viscerale ma psichica. In cui, cioè, gli *aspetti estetici* danno luogo ad *affetti empatici* e ad *effetti critici* innanzitutto nei confronti degli schemi corporei e percettivi e della loro funzione ontologica nella condotta simbolica del soggetto in quanto tale, e, finalmente, nei confronti dei dispositivi formali e degli ordini di discorso con cui significare il mondo della vita. Il compito sarà allora, “sostituire l'aspetto alla parola come elemento di analisi filosofica” senza cedere a una “paura echfrastica” del collasso tra verbale e visuale, ma sarà praticabile solo a partire da una constatazione preliminare<sup>25</sup>: “È vano vedere unicamente nell'aspetto delle cose i segni intelligibili che permettono di distinguere diversi elementi gli uni dagli altri. Ciò che colpisce gli occhi umani non determina soltanto la conoscenza delle relazioni fra i diversi oggetti, ma anche uno stato di spirito decisivo e inspiegabile.” Se non si sceglie di farlo, ma il vedere *fällt*, accade, anzi: *ci* accade, se vedere è uno stato – *ein Zustand*, come dice Wittgenstein<sup>26</sup> –, solo l'uso, *der Gebrauch*, può insegnarcene il senso.

Usiamo anche noi le immagini, allora. In controcanto al corpo

---

24. D. FREEDBERG, V. GALLESE, *Motion, emotion and empathy in aesthetic experience*, cit., p. 197. Vanno però ricordati D. FREEDBERG, *De l'effet de la musique aux effets de l'image; ou pourquoi les affetti ne sont pas les modes*, in G. CARERI (éd.), *La Jérusalem délivrée du Tasse. Poésie, peinture, musique, ballet*, Paris, Klincksieck, 1999, pp. 311-338, e Id., *Composition and Emotion*, in M. TURNER (ed.), *The Artful Mind*, Oxford, Oxford University Press, 2006, pp. 73-89.

25. G. BATAILLE, *Le langage des fleurs*, cit., pp. 162, 160 [cfr. G. BATAILLE, *Documents*, tr. it. cit., pp. 51, 47]. Su “ekphrastic fear”, J.W. MITCHELL, *Ekphrasis and the Other* (1992), in Id., *Picture theory*, Chicago, Chicago University Press, 1994, p. 154.

26. L. WITTGENSTEIN, *Philosophische Untersuchungen* (1958), in Id., *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, p. 550 [tr. it. a cura di M. Trincherò, Id., *Ricerche Filosofiche*, Torino, Einaudi, 1967, p. 279].

d'uomo che cade, un corpo *altro* dall'uomo, quindi, un corpo che crolla, fissato anch'esso in immagine nell'istante d'una sua crisi strutturale irreversibile, ma il cui movimento espressivo non è tale perché opposto al movimento conforme al fine dell'azione – animale o propriamente umana – diretta a un oggetto eccedente la sfera oggettuale, né perché auto-movimento affermativo del vivente in quanto tale. Si sarà indovinato che si tratta della fotografia, prelevata da un giornale senza indicazioni di sorta e riprodotta nel sesto numero del primo anno di “Documents”, accanto a due articoli di Bataille, *Abbattoir* e *Cheminée d'usine*<sup>27</sup>. E si dirà anche, senza forzature, che la visione di tale cesura della continuità e della verticalità d'un corpo architettonico industriale ci squilibria non meno di quella del corpo scomposto del combattente fotografato da Capa. Si ridirà che, non meno di quella, tale visione attiva virtualmente nel nostro corpo spettatoriale, esterno e immobile, ben al sicuro di fronte a tale evento catastrofico rappresentato, un'imitazione motoria dell'azione interrotta e di cui non vediamo la fine ma, qui come là, la immaginiamo impegnando minime ma avvertite protensioni muscolari.

Solo che, proprio perché impegnato non da una *Versinnlichung*, da un'esibizione sensibile d'un movimento vissuto e d'una configurazione corporea della sensatezza della motricità, ma da un'immagine d'un movimento espressivo d'un corpo insensibile e passivamente in preda alla mera motilità, tale tropismo empatico dà luogo a una *Verkörperung* che non eccede soltanto lo stallo dell'apprensione visiva in direzione d'un cinetismo virtuale e di un'auto-affezione motoria regolate dal solo “automatismo della risposta corporea simulata” all'istante iconico pregnante di un movimento finalizzato o espressivo<sup>28</sup>, ma perturba e disloca lo schema corporeo soggiacente a tale automatismo reattivo e al suo dinamismo percettivo. Avviata dall'aspetto, “signe des mouvements décisifs de la nature”<sup>29</sup>, la simulazione s'incarna qui, infatti, in un corpo radicalmente dissimile e, analogica, è davvero insieme metaforica e astratta – trasporta, cioè, oltre i corpi visibili in quanto supporti biolo-

---

27. G. BATAILLE, *Cheminée d'usine*, “Documents” 6 (1929), p. 329 [cfr. tr. it. cit., pp. 161-163].

28. D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, cit., p. 37. La “resistenza” al movimento verso il basso è già nell’“empatia empirica” di Lipps e nella psicologia della percezione di Arnheim.

29. G. BATAILLE, *Le langage des fleurs*, cit., p. 164. [cfr. tr. it. cit., p. 57].

gici di un movimento causato ed espressivo, ed è attratta dal movimento e dalla forza di gravità della materia in quanto tale. Forza in cui, lo vedremo in conclusione, la forma del dato oggettuale può in ultima analisi scomparire e disperdersi in un aspetto pulviscolare mobilissimo e illocalizzabile – in un metaforicità diffusa –, giacché, a rigore e come ci dice ancora oggi anche la psicologia cognitiva dimentica, però, dello spessore antropologico ed estetico, “regarder veut dire agir, et voir signifie activer le réel qui n’est pas encore visible”<sup>30</sup>.

Usiamo ora quello che vediamo: il fucile che accompagna il corpo del soldato in Capa, la cima della ciminiera che annuncia il crollo della base in Bataille. Qui e là, una prolessi o un’iperbole visiva, una ripetizione o una rima figurale a doppiare l’atto puntuale con l’azione durativa della massa materiale – un’eco che risuona nelle viscere dello spettatore, che anticipa e avverte degli effetti del destino rovinoso dell’azione e del movimento in generale. Si tratta, scrive Bataille<sup>31</sup>, del “momento in cui [lo spettatore vede] nascere in una maniera concreta l’immagine”. Didi-Huberman<sup>32</sup> ha ben mostrato come qui sia all’opera la logica regressiva della *Dasterllbarkeit* freudiana, della presentazione aspettata e sensibile ben avanti ogni processo di simbolizzazione: in quanto presenza reale irriducibile a segno, l’immagine è *Zerrbild*, mostra appunto il reale, ovvero la nostra morte sospesa, sul punto di accadere – nell’atto della sua insorgenza e della sua deiscenza, nell’azione imminente e immanente del suo cadere fuori dal campo visivo, del debordare figuramente i luoghi delle figure.

La sincope dell’*aplomb* architettonico ingaggia, comunque, un’analogia esorbitante con l’orbita di un precipitare cui è vincolato il percepire dello spettatore e in cui va a picco la verticalità del suo schema-tismo corporeo, a-priori sensorio e simbolico dell’esperienza e delle posizioni assiologiche e valoriali che in essa s’incarnano e prendono origine. Ingaggiata dal solo aspetto, l’(auto)affezione empatica obbliga co-

---

30. C. EINSTEIN, *Georges Braque*, cit., p. 79.

31. G. BATAILLE *Cheminée d’usine*, cit., p. 332 [cfr. tr. it. cit., p. 163]; enunciato a proposito dell’impegno ontologico del soggetto con l’immagine: “è evidente... che in linea di massima nessuno considera più ciò che gli appare come la *rivelazione* di uno stato di cose violento in cui si trova coinvolto” [tr. it., it., p. 162].

32. Cfr. G. DIDI-HUBERMAN, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, cit., pp. 62-67 *et passim*, ma si veda anche P. FÉDIDA, *Le mouvement de l’informe*, “La Part de l’Œil” 10 (1994), pp. 21-27.

sì il soggetto a un orientamento reattivo del proprio corpo, lo impegna organicamente in un *tropismo mimetico* con il radicalmente altro da sé che, finalmente, realizza un'autentica *allotropia critica* delle sue competenze percettive e conoscitive, in una destabilizzazione e in un decentramento del Sé. L'imitazione irriflessa immediata è irritazione irrispettosa e mediata del senso corporeo e del significato riflesso di sé. La “dislocazione delle forme – scrive Bataille, qui come altrove assai vicino a Carl Einstein, a proposito di Picasso<sup>33</sup> – trascina quella del pensiero.”

Ora, è opportuno notare che tale perturbamento afferisce alla logica del sublime e non come, come voleva Bergson, del comico. Non si tratta affatto, cioè, né d'una meccanizzazione del movimento del vivente, né d'una frammentazione scomposta e lineare delle curve continue e sinuose dei movimenti gestuali, siano essi finalizzati a uno scopo o espressivi; il dipiacere dell'auto-affezione per instabilità non si oppone solo al piacere propriocettivo della potenza cinetica e della motricità umana. Non si tratta, insomma, d'una fenomenologia del comico meccanico, come in Bergson<sup>34</sup>, in cui la “simpatia” per le posture precarie e instabili, dall'andamento come fratturato e disarticolato, veicola precisamente una funzione estetica difensiva e restaurativa. La relazione d'imitazione inconsapevole con tali organismi deformati quasi in corpi inorganici di marionetta in Bergson obbedisce, infatti, alla doppia necessità biologica e psicologica di compensare, da una parte, il malessere empatico e, dall'altra, di ristabilire la natura teleologica della motricità contro la sgradevolezza propriocettiva d'un disordine cinestetico e d'una inibizione dell'azione. Lo spettatore potrà, nell'esperienza del comico, ristabilire la funzione del suo stesso schema corporeo e ripristinare il dinamismo predittivo del suo stesso percepire, realizzando allora la finalità tanto estetica quanto estetica, tanto sensoriale quanto apprezzativa, del suo giudizio.

Invece, se, come Bataille<sup>35</sup> scrive programmaticamente in *Le langage des fleurs*, la distinzione percettiva di proprietà relative dell'oggetto, sempre finalizzata all'azione e alla significazione, è contestata dalla potenza figurale dell'aspetto, e se, come sottolineano gli attuali

---

33. G. BATAILLE, *Le 'Jeu lugubre'*, “Documents” 7 (1929), p. 369 [cfr. tr. it. cit., p. 86].

34. H. BERGSON, *Le Rire* (1900), in Id., *Œuvres*, cit., pp. 400 ss.

35. G. BATAILLE, *Le langage des fleurs*, cit., p. 162 [tr. it. cit., p. 52].

studi neuro-fisiologici, la simulazione incarnata impegna il corpo dello spettatore in una performance scenica virtuale, allora si può finalmente dire che la *presentazione* sensibile del crollo d'una ciminiera conduce anche a una *rappresentazione* nell'accezione teatrale del termine. O più radicalmente e secondo il suo riuso della mistica, alla *drammatizzazione* di *L'Expérience intérieure*, in cui, finalmente, ne va dello statuto e dell'esistenza del soggetto e dell'oggetto. Ed è appunto a questo doppio passo dell'esperienza d'immagine, insieme empatico e critico, pre- e meta-discorsivo, o, con Einstein, pre- e post-logico, che Bataille finalmente ci rende sensibili *dopo* lo studio di Gallese e Metzinger.

## 5. *Anti-monumenti*

Per questo, a riprova della dimensione valoriale e non solo empatico-espressiva in gioco nell'uso delle immagini in "Documents", possiamo ben dire che, nell'azione catastrofica in immagine, nell'avvento sublime dell'immagine, ne va anche d'una crisi della funzionalità e ancor più della monumentalità implicita nella verticalità e nella frontalità della relazione estetica e conoscitiva, dunque propriamente assiologia, tra un soggetto e un oggetto, tra uno spettatore e un'immagine intenzionata a un qualche apprezzamento. D'altronde, è noto che il motivo architeturale attraversa ostinatamente molte scritture batailliane, e particolarmente quelle orbitanti intorno a "Documents"; rimando ai lavori di Dennis Hollier e Anthony Vidler e mi limito qui a segnalare la messa in relazione, a proposito della scrittura di *Le dernier homme* di Blanchot<sup>36</sup>, d'una nozione retorica del *climax* sublime e dei "fragili edifici che la triste ostinazione del filosofo innalza a patto di voltar le spalle in modo oculato al destino che lo condanna più tardi a sprofondare". L'immagine è essa stessa, dunque, destino: lo diceva Bergson e, in luoghi d'un fitissimo intreccio intellettuale e intertestuale con Bataille, lo diranno Blanchot, Lévinas e Sartre – a confermarci come la ripresa d'una parola, d'una frase, la ripetizione di una metafora e di un'immagine possa

---

36. G. BATAILLE, *Le monde où nous mourons* (1957), in Id., *Œuvres Complètes*, XII, textes et notes établis par F. Marmande et S. Modod, Paris, Gallimard, 1988, p. 264 [Cfr. G. BATAILLE, *Questo mondo in cui moriamo*, in Id., *L'aldilà del serio e altri saggi*, cit., p. 217].

affermare anche non lo spazio del gioco, della grazia e della *chance* dell'amicizia senza nomi propri, ma di un'inimicizia e di un'idiosincrasia che si prende gioco del discorso altrui – della filosofia in generale –, che ne capovolge le premesse teoretiche, che ne fa cadere in disgrazia le finalità speculative. L'immagine è destino. Ed è tale non solo perché fissa il movimento e dunque il divenire, né perché insieme reprime ed eccita la vita percettiva, ma perché l'immagine, ogni immagine reale e non mentale, materiale e riproduttiva, reifica il corpo vivente in “objet pur” e monumentalizza l'eccentricità della vita biologica umana in “stabilité [et] solidité plastique”<sup>37</sup>.

Rileggiamo dunque *Le gros orteil*<sup>38</sup>:

“Cieco, tranquillo tuttavia e sprezzante stranamente la sua oscura basezza, un personaggio qualsiasi sul punto di evocare nella sua mente le grandezze della storia umana, per esempio quando il suo sguardo si posa su un monumento che testimonia la grandezza del suo paese, è fermato nel suo slancio da un atroce dolore all'alluce, perché il più nobile degli animali ha pur sempre dei calli ai piedi, cioè ha dei piedi e questi piedi conducono, indipendentemente da lui, una esistenza ignobile”

La conclusione di Bataille è brusca e senza mezzi termini: tale dolore all'alluce è “analogo, psicologicamente, alla caduta brutale di un uomo, e quindi alla morte”. La contestazione dell'antropomorfismo è qui condotta in forza d'una sineddoche innanzitutto corporea, la cui funzione particolarizzante afferma, a partire da una contiguità fisica, una continuità ben poco conforme a una polarità simbolica tra una parte bassa dell'organismo, e comune con altre specie – giacché “l'uma-

---

37. M. BLANCHOT, *Des diverses façons de mourir*, “Le Journal des Combats” 29 juin 1944, pp. 2-3. Queste pagine sono doppiamente abissali: da un lato, ripetono e pervertono parola per parola, come poi in *Les deux versions de l'imaginaire* (1951), il vocabolario rigorosamente fenomenologico di Lévinas (il quale, in *De l'évasion* (1935-6) e in *De l'existence à l'existant* (1947) rimanda appunto a Bergson) e di Sartre (specie de *L'imaginaire* (1948)); dall'altro lato, re-inscrivono nel discorso critico e filosofico un'istanza autobiografica esorbitante e inconfessabile in quanto tale, di cui *L'instant de ma mort*, pubblicato presso Fata Morgana nel 1994 e largamente da intendere come una riscrittura dell'articolo del '44, sarà uno degli effetti maggiori. A dirla in maniera grossolana: se l'immagine del crollo della ciminiera attiva un'incorporazione che fa collassare gli schemi corporei e ontologici di soggetto e oggetto, tale imitazione del radicalmente dissimile, ovvero del biologico reificato in cosa, concerne l'impossibile, l'istante mortale, il “Je meurs”.

38. G. BATAILLE, *Le gros orteil*, “Documents” 6 (1929), p. 300 [cfr. tr. it. cit., p.80].

nità” inizia dai piedi” (Leroi Gourhan) – e il corpo umano nella sua interezza e individualità. Sembra essere qui all’opera un procedimento della retorica del sublime che richiede, seppur fuggacemente, la nostra attenzione.

Penso allo pseudo-Longino e alla discussione della trivialità delle immagini e del repentino ribaltamento, da loro indotto, dalla grandezza alla bassezza. Tra gli esempi, sul piano del contenuto e della scelta del soggetto e, più generale, dell’*aptum*, prevalgono oggetti quotidiani – nel caso dell’accumulazione descrittiva p.es in Teopompo, cibi e utensili – e *ta aporeta*, gli organi sessuali – ma anche gli eccessi adiposi e gli umori escrementizi, e, in generale, elementi sacri – di cui il retore deve tacere in maniera analoga a quanto fa la natura, che li allontana alla vista “per non guastare assolutamente la bellezza di tutto l’essere vivente”<sup>39</sup>. Sulla scia di quanto ha notato Neil Hertz, mi sembra che, così come, in Longino, in fin dei conti l’analogia tra la dissimulazione delle figure retoriche e il nascondimento degli organi sessuali o degli elementi sacri afferma la figurality come tale proprio occultandone la potenza morfologica a far ponte tra alto e basso, tra nobile e disgustoso, tra sublime e abietto, così, in Bataille, l’analogia tra un volgare dolore fisico certo non mortale e la morte violenta è istruita da una medesima potenza figurale non evidente come tale. Proprio per questo, tale figurality risignifica completamente il regime analogico corporeo della simulazione empatica e neuro-fisiologica esibendo, nel collasso della figura umana come forma simbolica corporea di ogni valorizzazione estetica e di gusto, un valore critico.

È appunto tale figurality, nell’accezione freudiana di *Darsterlichkeit* di contro a ogni *Bildlichkeit*, a risuonare *paticamente e criticamente* in immagini e testi solo in apparenza lontani tra loro.

In effetti, come non cogliere nelle parole conclusive di *Le gros ortiel* un’eco ermeneutica dell’immagine di *Cheminée d’usine*? Come non leggere in queste non solo una descrizione di quella ma, finalmente, una sua prolessi intra-testuale – giacché il lettore, in effetti, troverà l’immagine qualche pagina più avanti dello stesso numero –? Come non intendervi – proprio come nel sublime: in bilico tra innalzamento e caduta – la potenza *figurale allo stesso tempo* occultata nel suo funzionamento e realizzata in pieno nella sua direzione deittiva e derisoria, affermata proprio nel suo esser dimessa e, finalmente, dismessa?

---

39. *De sublim.*, 31.1-2 e 43.3-5. Cfr. N. HERTZ, *Lecture de Longin*, “Poétique” 15 (2003), pp. 305-306.

Qualcosa come un ancoraggio analogico e aleatorio consente al lettore insieme di leggere e guardare contro quella che Einstein definirà puntualmente una “*déramatisation*”<sup>40</sup> vitale e psichica, lo costringe a *drammatizzare* aspetti, parole e immagini, ad allestire un’*ermeneutica patetica*<sup>41</sup>, a farne risuonare gli affetti e gli effetti estesici ed estetici, iconografici e iconologici, espressivi e stilistici, intertestuali e intermediali, e così via. È anche in questo che si realizza la comunicazione e la comunità, l’autorialità plurale e amicale – *plurale* perché l’“(auto)espiazione” dell’autorità, secondo il celebre dettato di Blanchot a Bataille ripreso in *L’Expérience intérieure* e altrove, è anche e precisamente la contestazione di ogni originalità e autonomia autoriale – per esempio in e di “Documents”, ma non solo.

Così, in un articolo di Robert Desnos<sup>42</sup>, transfuga dal gruppo di Breton dopo il *Second manifeste du Surréalisme* del dicembre 1929 e autore di articoli sull’*imagerie moderne* e Ejzenstejn, ritroviamo precisamente quanto ci presentavano *Cheminée d’usine* e *Le gros orteil*: la medesima contestazione anti-monumentale delle forme architettoniche e delle arti plastiche, e la medesima messa in mora della postura e della condotta estetica dello spettatore dolorosamente interrotto nella sua contemplazione profana e svogliata. Ritroviamo all’opera, insomma, quella performatività dell’informe ormai acquisita dopo i lavori di Didi-Huberman, Bois e Krauss, Fédida e altri, e nella sua duplice valenza empatica e critica che ho più volte richiamato.

*Pygmalion et le Sphinx*, pubblicato nel primo numero del secondo e ultimo anno di “Documents”<sup>43</sup>, è davvero magistrale. Innanzitutto, Desnos insiste sulla pesantezza non come qualità estetica secondaria del manufatto, ma come proprietà espressiva sostanziale e posizionale di “*toutes les créations matérielles*” e di tutti gli enti situati nello spazio

---

40. C. EINSTEIN, *Braque*, cit., p. 48.

41. L’espressione è di G. CARERI, *Gestes d’amour et de guerre. La Jérusalem Délivrée, images et affects (XVIème-XVIIème siècle)*, Paris, EHESS, 2005, pp. 217 ss.

42. Per una ricostruzione, M-C. DUMAS, *1929 – Lieux de rencontres. A propos du ‘Mystère d’Abraham Juif’ de Robert Desnos*, in D. LECOQ, J-L. LORY (éds.), *Écrits d’ailleurs. Bataille et les ethnologues*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l’Homme, 1987, pp. 167-176, K. CONLEY, *Robert Desnos, Surrealism, and the Marvelous in Everyday Life*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2002, pp. 58-70, R. MAZZONI, F. GHISELLI (a cura di), *Robert Desnos e il meraviglioso moderno. Una poetica surrealista del cinema (1923-1930)*, Pisa, ETS, 1995.

43. R. DESNOS, *Pygmalion et le Sphinx*, “Documents” 1 (1930), pp. 33, 38.

obbedienti alle “lois terrestres de la matière”. Refrattaria a ogni rêverie pigmalionica, nei corpi delle statue c’è dunque, come si legge non senza indovinare irriverenti, e inverosimili, anticipazioni heideggeriane, “la presenza della terra” – “la statua glorifica il marmo”, scriverà Blanchot<sup>44</sup> contro ogni idealismo e contro la rivitalizzazione dell’immagine in generale, sussunta assai significativamente sotto il modello scultoreo, promossa dalla critica filosofica dell’arte di Lévinas sin dagli anni ’40.

Ora, non si può non notare che, anche in Desnos, l’esemplarità della statuaria è ancora una volta istituita da una figuralità che occulta le sue relazioni analogiche e metonimiche e mette in contatto senza mediazioni manifeste forma e contenuto, materia e significato, esperienza sensibile e intellettuale, sensi e senso. Al “poids du bronze, du marbre ou du granit s’ajoute – scrive così Desnos – le poids du cadavre qu’une statue prétend perpétuer ou le pesant de cervelle pourrie de l’allégorie”. Questa duplice constatazione della forza dinamica della materia e della pesantezza della significazione (iconografica e iconologica) concerne così, da una parte, le forme costruttive elementari della monumentalità quali la verticalità e la frontalità e la funzione semantica ed estetica del piedistallo e, dall’altra, riguarda l’istituzione culturale dell’immagine sostitutiva e le sempre più complesse forme di vita simbolica che ne derivano.

La “critica materialista della statuaria”<sup>45</sup> di Desnos si concentra su

---

44. M. BLANCHOT, *L’art, la littérature et l’expérience originelle* (1952), in Id., *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (ma cito l’edizione “Folio/Essais”), p. 296 [Cfr. M. BLANCHOT, *La letteratura e l’esperienza originale*, in Id., *Lo spazio letterario*, tr. it. di G. Zanobetti, con un saggio di J. Pfeiffer e una nota di G. Neri, Torino, Einaudi, 1975<sup>2</sup>, pp. 181-216, in partic. p. 194]. Sulla “réalité de terre” dell’immagine, si veda anche Id., *René Char* (1946), in Id., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, pp. 114-115. “Cette statue immobile, il faut la mettre en mouvement et la faire parler”: tale è il compito affidato alla “critique philosophique” in conclusione di *La réalité et son ombre*, saggio che Lévinas pubblicò, non senza una presa di distanza redazionale scritta quasi certamente da Sartre, in “Les Temps modernes” 38 (1948), poi in E. LÉVINAS, *Les imprévus de l’histoire*, Paris, Le Livre de poche, 1994, p. 127.

45. Così Simon Baker in una nota alla sua traduzione inglese dell’articolo di Desnos, pubblicata in “Papers of Surrealism” 7 (2007), numero monografico *The Use-Value of ‘Documents’*, consultabile on-line: <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal7/acrobat%20files/articles/bakerpdf.pdf>. Ma si veda il suo *Surrealism in the Bronze Age. Statuephobia and the efficacy of metaphorical iconoclasm*, in S. BOLDRICK, R. CLAY (eds), *Iconoclasm. Contested objects, contested terms*, Aldershot, Ashgate Press, 2007, pp. 189-213. Lo studioso ha curato, con D. Ades, la mostra presso la Hayward Gallery di Londra *Undercover Surrealism: Georges Bataille and ‘Documents’*, Cambridge (Mass.), MIT Press, 2006.

un monumento pubblico fotografato da Boiffard, il Monument à la Défense Nationale di Frédéric-Auguste Bartholdi. Opera barocca tra le più ammirevoli, il gruppo in bronzo alla Porte de Ternes del 17mo arrondissement di Parigi, non lontano dall'Arc de Triomphe e da Porte Maillot, sceglie di "figurer une chose en ce qu'elle a de moins figurable: un ballon quand il s'efforce de s'enlever en dépit des entraves"<sup>46</sup>. Quest'immagine d'un movimento ascensionale bloccato, d'una liberazione d'un corpo dalla gravità inibita, attiva presso lo spettatore distratto della metropoli un'attitudine in tutto e per tutto complementare e dialettica a quella di *Cheminée d'usine* e di *Le gros orteil*. L'immagine – ora d'un crollo violento d'una ciminiera o una caduta d'un uomo, ora d'una fuga mortificata d'un pallone aerostatico, ovvero: ora di un movimento naturale d'un corpo biologico o inorganico verso il basso, ora d'un movimento ascensionale innaturalmente fissato al suolo –, l'immagine impegna lo spettatore in un'imitazione irriflessa e critica, dispendiosa perchè caratterizzata dal dispiacere di un'autentica contrazione e contraddizione dinamica del processo percettivo e simbolico.

## 6. *Riguarda la polvere*

Ma c'è di più. Il partito preso per la cosa nella sua concretezza e fisicità introduce un sentire empatico non oggettuale, un sentimento panico nei confronti dell'energia della materia e del movimento in quanto tali. E tale *Stimmung* atmosferica e senza polo cosale, dalle tonalità insieme quasi lucreziane e per così dire iper-pigmalioniche, dà luogo, finalmente, a un elogio d'una forma plastica assai paradossale.

A una constatazione pseudo-aristotelica del moto verso il basso, di caduta inerziale di ogni ente fisico collocato nello spazio, segue, infatti, un'esaltazione pseudo-leonardesca di uno statuto energetico generalizzato della materia e della sua sensibilità diffusa e, per dir così, atomistica. È non a caso in una nota a piè di pagina, l'ultima in fondo al testo, autentico punto di fuga tipografico e precipizio paratestuale, che Desnos abbozza addirittura un'ontologia d'una materia quasi immate-

---

46. R. DESNOS, *Pygmalion et le Sphinx*, cit., pp. 33, 38. Lo spunto fu ripreso da Marcel Sauvage nel racconto *La Fin de Paris ou le Révolte des Statues* (1932), e da Bras-sai, molto vicino a "Documents" e collaboratore di "Minotaure".

riale, inconsistente eppur pesante, volatile eppure persistente. Quella che Gottfried Boehm chiama “*die ikonische Differenz*” o “distinzione iconica”, o, insomma, l’alta densità semantica istituita dalla presentificazione dell’immagine, è qui destituita dalla dispersione indeterminata e dal basso grado di differenziazione del medium naturale<sup>47</sup>: è la polvere, che abita e agita l’aria ed è, come questa, ai limiti del figurabile nel senso ristretto e gestaltico della *Bildlichkeit*.

Per coglierla, uno sguardo in basso, istruito dal “basso materialismo” di una fisica per così dire ingenua, che inscena un esercizio spirituale<sup>48</sup> mondano e indisciplinato, di segno inverso a ogni ascesi e intuizione di totalità e unità ma pur sempre incline all’essere in quanto tale, al di là di ipostasi e attributi posizionali. L’attenzione morfologica di tale sguardo terreno incontra, infatti, l’elemento banale e negletto per eccellenza, trova la temporalità inoperosa e concreta, inesausta e impercettibile, la metaforicità dell’essere – incontra qualcosa come un *farsi-spazio del tempo*, finalmente restituito in una forma mutata, annotato da Benjamin nel *Passagen-Werk* [D 3, 4-5] a proposito della polvere di Parigi. All’opposto dell’attività fabrile finalizzata alla produzione di un artefatto tangibile e percepibile dallo spettatore, erano stati già Duchamp e Man Ray a fare della polvere un autentico oggetto teorico e un banco di prova per reinventare lo statuto della creazione artistica, dell’oggetto d’arte e dell’esperienza estetica, delle loro cornici di produzione e fruizione materiali e istituzionali.

Mi riferisco, com’è ovvio, alle fotografie scattate da Man Ray alla parte inferiore dei pannelli di *Le Grand Verre*, opera che impegnò Duchamp dal 1912 al 1923. Quelle immagini ebbero, tra gli altri, il titolo-valigia di *Elève de poussière* (1920), a far risuonare insieme i significati di innalzamento, elevazione, e di allevamento. L’ironia è qui già

---

47. Riprendo, ma invertendole di segno, le analisi di G. BOEHM, “Vom Medium zum Bild”, in Y. SPILLMANN, G. WINTER (hrgs.), *Bild – Medium – Kunst*, München, Fink, 1999, pp. 167 ss..

48. Alludo qui alla riproposta dello “sguardo dall’alto” degli “esercizi spirituali”, in special modo connessi all’analisi fisica atomistica, avanzata da Pierre Hadot in *La physique comme exercice spirituel. Ou pessimisme et optimisme chez Marc Aurèle* (1972), in Id., *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris, Études Augustiniens, 1987, pp. 119-133, Id., *La terre vue d’en haut et le voyage cosmique. Le point de vue du poète, du philosophe et de l’historien*, in J. SCHNEIDER, M. LÉGER-ORINE (eds.), *Frontiers and Space Conquest. The Philosopher’s Touchstone*, Dordrecht-Boston London, Kluwer Academic Press, 1988, pp. 31-40, e Id., *La Citadelle intérieure. Introduction aux Pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992, pp. 187-194.

tutta concettuale<sup>49</sup>. Il *jeu de mots*, innanzitutto, cortocircuita tra loro tanto la grammatica materiale e formale di pittura e scultura, quanto la grammatica percettiva del punto di vista correlato, mobile o immobile, ravvicinato o da lontano, frontale o dall'alto verso il basso, verticale o orizzontale – una riproduzione apparve, il 1 ottobre 1922, nel numero 5 di “Littérature”, con la didascalia *Vue prise en aéroplane par Man Ray – 1921* (speculare a un'altra, all'angolo sinistro, tutta nel segno dell'inversione e della permutabilità: “Voici le domaine de Rose Sélavy / comme il est aride – comme il est fertile – / comme il est joyeux – comme il est triste!”) –. L'artista utilizza l'indecidibilità della scala di grandezza come elemento aspettuale turbativo nei confronti della focalizzazione percettiva e del riconoscimento dell'oggetto, ma anche come aspetto disturbante lo stesso schema corporeo del punto di vista, basculante tra verticalità e orizzontalità senza profondità. Questo uso è esplicitamente “basso” in altre due notissime fotografie, *New York* (1920) e *Trans-Atlantique* (1921). E verrebbe quasi da chiedersi, rivedendo poi la non meno celebre immagine di Don McCullen, *Fallen north vietnamese soldier* (1968), riprodotta e commentata da David Freedberg<sup>50</sup> nell'articolo da cui sono partito, se l'“emulatory slump”, se il cedimento simulatorio avvertito corporalmente dallo spettatore, se il “keenly empathetic slump” di cui parla precisamente lo storico dell'arte newyorchese non sia da riprendere alla luce d'una fenomenologia obbiettale del disgusto. Ovvero, in altri termini, se non sia da mettere più strettamente in relazione, in un *uso critico* degli aspetti e degli affetti-effetti di queste immagini, con un inquadramento dall'alto verso il basso, che verticalizza l'orizzonte e avvicina, quasi tattilmente, un campo visivo ingombro e senza profondità, atematico e afocale, in cui si perdono i contrasti percettivi tra figura e sfondo e si afferma un'indifferenza del soggetto che oblitera la specificità del corpo umano e l'identità biologica della risposta empatica.

A una problematizzazione della relazione ottica o tattile con l'im-

---

49. Cfr. E. GRAZIOLI, *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004, pp. 55-88, che rimanda largamente a R. KRAUSS, Y.-A. BOIS, *Formless. A user's guide*, cit., pp. 224 ss.

50. D. FREEDBERG, *Empathy, motion and emotion*, cit., pp. 28-29. Cfr. E. GRAZIOLI, *La polvere nell'arte*, cit., pp. 79-80. In filiazione diretta dall'informe batailliano e da Man Ray, per l'indifferenza o la scomparsa del corpo umano come soggetto, si vedano almeno Cyndy Sherman, *Untitled 242* (1991), e Antony Hernandez, *Untitled (Cigarette Butts)* (1998-1991).

magine del dettaglio dell'opera di Duchamp c'invitano d'altra parte le fotografie scattate da Man Ray. In primo luogo, da una parte, quasi genealogicamente, il loro titolo riabilita nella simbolica del gesto scultoreo e monumentale la fatica della lotta con la materia di contro la *Cosa mentale* della pittura<sup>51</sup>; dall'altra, delega la manualità del fare alla mediazione meccanica e mediale dell'obbiettivo fotografico. Infine, *Elève de poussière* declassa la finalità riproduttiva ed economica delle tecniche di allevamento, cui sarebbe comunque preliminarmente ridotto il disinteresse estetico, alla sterilità e all'entropia della materia bruta. In queste immagini e in queste parole è stato giustamente individuato, da Octavio Paz a Therry De Duve e altri, un punto di non-ritorno del modernismo delle avanguardie: la distruzione del fare pittorico giunge qui, tra l'altro, a fare del pigmento del colore, elemento sovrano della pittura, un prodotto non dall'artista e dalla sua mano, del tutto inattive e passive, ma da un processo i cui agenti sono il tempo e la forza di gravità. L'artista è, qui come altrove, *Seigneur de gravité*, ovvero, per dirla John Cage, si limitato a "raccolgere la polvere" – in altri termini: a *eleggere* qualcosa di già fatto, certo di non-fatto da lui, a opera d'arte e a oggetto di un'attenzione aspettuale strutturalmente disattesa in quanto tale.

È dunque la polvere che non finisce, che resiste a esistere, quella cui Duchamp consente comunque di arrestarsi – e, magari, di esser detta poi opera o monumento. Come che sia, è la polvere "che non cede", già nella voce eponima redatta nel 1929 da Bataille<sup>52</sup> per "Documents". In quelle pagine, questa sostanza impalpabile e diffusa, insieme ininterrotta e disseminata, illocabilizzabile eppur pervasiva, ovunque e in nessun luogo, *incarna* l'essere in generale irriducibile a un ente o alla totalità degli enti. È ciò che "sostanzia" e "inebria", che dà un corpo per così dire sottile – "ossessioni [e] fantasmî malefici", transiti intensivi della forza impura e contagiosa del *sacer* – a un terrore senz'oggetto per lo spazio continuo e senza costrizioni, al terrore dell'essere in quanto tale. La polvere, dunque:

---

51. Per una discussione dei fondamenti rinascimentali, G. DIDI-HUBERMAN, *L'image-matière. Poussière, ordure, saleté, sculpture au XVIème siècle*, "L'inactuel" 5 (1995), pp. 63-81.

52. G. BATAILLE, *Poussière*, "Documents" 5 (1929), p. 278 [cfr. tr. it. cit., p. 185], su cui T. STOPPANI, *Dust revolutions. Dust, informe, architecture (notes for a reading of Dust in Bataille)*, "The Journal of Architecture" vol. 12, n. 4 (2007), pp. 437-447. Cfr. anche P. BARONE, *Età della polvere. Giacometti, Heidegger, Kant, Hegel, Schopenhauer e lo spazio estetico della caducità*, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 291 ss.

senza figure né profili, il suo processo materiale ma infinitesimale, la sua presenza reale ma elusiva ai vincoli percettivi visivi e tattili di manifestatività, il *quasi* evasivo del suo aspetto illimitato e inglobante l'auto-affezione passiva d'una veglia insonne – la “poussière qui m'impregne mais que je ne vois pas”, la polvere è, *alla lettera*, cioè: *esteticamente*, “le peuplement innombrable du vide” di cui scriverà Blanchot<sup>53</sup> pervertendo, con un'attitudine rigorosamente fenomenologica, l'ontologia di Heidegger e le sue revisioni da parte di Lévinas.

Ancora una volta, è l'affetto-effetto ermeneutico della potenza dell'immagine (visiva e verbale) che ci permette, finalmente, di essere sensibili all'*amicizia delle immagini* perfino retroattivamente rispetto alla cronologia lineare dei loro luoghi di emergenza testuale. Rileggiamo, allora, dopo Blanchot e accanto alle pagine di Carl Einstein, quanto Bataille e Leiris dicono della polvere e della fine della pittura in Miró. Rivediamo la “realtà in polvere, una specie di polvere illuminata dal sole” risultato di un'infinitizzazione antinaturalista per miniaturizzazione maniacale; risentiamo la frenesia di tali “elementi decomposti e ancor più agitati”, infimi residui materici, e non minuziosi dettagli iconici, di *forze* che spingono le *forme*, come ogni organismo biologico, irrimediabilmente all'autodistruzione; ritocchiamo, finalmente, le “tracce di non si sa quale disastro”, i “caillous malicieux” di cui le tele dell'artista catalano, “moins peintes que salies, troubles comme de bâtiments détruits [...] aux configurations louches, incertaines comme des alluvions venus on ne sait pas d'où”<sup>54</sup>, saranno estremo supporto ricettivo e percettivo.

La polvere è supporto infra-sottile e indifferente di un'incorpora-

---

53. Cito M. BLANCHOT, *La littérature et le droit à la mort* (1947), in Id., *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 330, e *L'attente* (1958), poi in Id., *L'attente l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962, p. 54 [cfr. M. BLANCHOT, *L'attesa e l'oblio*, tr. it. di M. De Angelis, Parma, Guanda, 1978, p. 49]; il testo apparve anche nel *Festschrift*, con scritti di Hans-George Gadamer, Walter Jens, Ilse Aichiner, René Char, Ernst Jünger, *Martin Heidegger. Zum siebzigstem Geburtstag*, Stuttgart, Günther Neske Pfullingen, 1959, pp. 217-224, su cui, ma con altra ottica, G. PRÉLI, *La force du dehors. Extériorité, limite et non-pouvoir à partir de Maurice Blanchot*, Fontenay-sous-Bois, Éditions Recherches, 1977, pp. 233 ss., e J. KEMP WINFREE, *On the lineage of Oblivion: Heidegger, Blanchot, and the fragmentation of Truth*, “Research in Phenomenology” vol. 35, n. 1 (2005), pp. 249-269.

54. G. BATAILLE, *Joan Miró: Peintures récentes*, “Documents” 7 (1930), p. 399 [cfr. tr. it. cit., p. 191], M. LEIRIS, *Joan Miró, ibid.*, 5 (1929), p. 266 [cfr. tr. it. cit., p. 191]. Alludo a C. EINSTEIN, *Georges Bracque*, cit., pp. 17, 28, 48, in cui è palese la riprese della pulsione di morte freudiana, e su cui si veda G. DIDI-HUBERMAN, *Devant le temps*, cit.,

zione discontinua dell'essere continuo, dell'essere che non finisce di essere e persiste quando tutto è finito – se si vuole: della *fine della storia*. Non solo della pittura. Quando restano, comunque, dei corpi-documento – delle immagini che ci guardano, ovvero che richiedono, aniconiche ed espressive, di essere ancora viste e usate, cioè interpretate e risignificate, e ci *riguardano*, ovvero che ci presentano, malinconiche e immobili, un destino che eccede sia la teleologia dell'agire, sia l'immanenza del sentire. Malgrado tutto, con noi, e senza di noi. Di questa *poietica inoperosa* si può dire quello che Man Ray<sup>55</sup> scrisse in una poesia intitolata *Dust to dust*:

For years these objects lie motionless  
Though some are articulated for action  
Performing satisfactorily  
Entailing no wear and tear  
No supervision or directing  
Accumulating dust  
Which is also an object  
Of an amorous nature  
That seeks its soul-mate  
Everywhere and forever  
And will never surrender  
To our prosaic gestures...

It will return to its accustomed place

---

pp. 159-222. Tra maggio e giugno del 1929, testimonianze della fecondità metodologica del rapporto di Bataille e Leiris con lo storico dell'arte tedesco in M. LEIRIS, *Journal 1922-1989*, éd. J. Jamin, Paris, Gallimard, 1992, pp. 137, 154, 166-167, 202, su cui L. MEFFRE, *Carl Einstein nella redazione di 'Documents': storia dell'arte e etnologia*, in *Dal Museo al terreno. L'etnologia francese e italiana degli anni Trenta*, Milano, Franco Angeli, 1987, pp. 180-188, e l'Introduzione a C. EINSTEIN, *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche, 1993, pp. 7-12. Sulla miniaturizzazione insisterà di là a poco Gaston Bachelard, specie in *Le monde comme caprice et miniature*, "Recherches philosophiques" 3 (1933-4), pp. 306-320, su cui P.F. BUNGAARD, *Bachelard et la phénoméno-poétique. Un phénoménologie du détail*, "Cahiers Gaston Bachelard" 2 (1992), pp. 71-85, e G. POLLIZZI, *Esperienza del dettaglio e logica della miniatura. Surrealismo e surrealismo in Bachelard*, "Bachelardiana" 1 (2006), pp. 106-121.

55. M. RAY, *La photographie n'est pas l'art / The Photography is not Art* (1937 / 1947), in J.H. MARTIN, *Man Ray. Photographs*, New York, Thames and Hudson, 1982, p. 33. Sulla "poétique du document" di "Documents" e aldilà, N. BARBERGER, *Le Réel de tra-viole. Artaud, Bataille, Leiris, Michaux et alii*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2002, pp. 28-85.