

INTORNO
ALL'IMMAGINE
A CURA DI PINA DE LUCA

© 2008 – ISBN 978-88-8483-782-0

Mimesis Edizioni ®

Via Risorgimento, 33
20099 Sesto San Giovanni (Milano)
tel/fax +39 02 89403935 (MI)
mimesised@tiscali.it

1. Estetica, estesica e ontologia

È Lévinas¹ ad aver detto, nel 1956, che la riflessione poetologica ed estetologica di Blanchot si distacca dall'ontologia estetica e dall'ontologia dell'opera d'arte di Heidegger. Ora, tale confutazione è innanzitutto squisitamente estetica, anzi: estesologica, giacché ha a che fare con il sensibile e il sentire: *estetica ed estesica*, è la dimensione dell'*il y a* così come si trama, nell'intertestualità fittissima tra i due pensatori – esplicitamente da “De l'évasion”, nel quinto fascicolo di *Recherches philosophiques* nel 1935-6, e in varie scritture finzionali blanchottiane degli stessi anni –, e sin dalla rilettura della *Hermeneutik der Faktizität* heideggeriana, condotta in nome d'una assunzione definitiva e senza ritorno dell'affezione sensibile originaria, tanto della *Befindlichkeit* e della *Geworfenheit*, quanto della *nausée* sartriana.

L'ontologia fondamentale è dunque estetica: se c'è “esperienza” dell'essere-in-generale, della sua affermazione sensibile e non solo fittizia – come nella variazione eidetica e nell'istituzione della «absolute Bewusstsein als residuum der Weltvernichtung» affermata nel §49 delle *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, già discusso da Lévinas² –, se c'è “esperienza” della differenza ontologica e dell'affermazione del *c'è dell'essere* in assenza della totalità degli enti, ebbene tale “esperienza” è per sempre affare di sensazione, di *aisthesis* – e di sentire, di *Empfindung* e di *Stimmung*. E tale “esperienza” solo in senso derivativo è esemplificabile dall'esperienza artistica o di proprietà estetiche relazionabili ad artefatti.

È questo il motivo, in cui la derivazione apertamente fenomenologica sfocia in una de-soggettivizzazione ontologica del sentire che coinvolge anche il discorso estetico, per cui l'immaginario, sia in Sartre che in Lévinas e Blanchot, è totalmente

¹ E.Lévinas, *Sur Maurice Blanchot*, Montpellier, Fata Morgana, pp. 9-25.

² E.Lévinas “Sur les *Ideen* de M.E.Husserl”, *Revue philosophique de France et de l'Etranger*, 3-4, mars-avril, 1929, pp. 230-265.

altro dalla percezione. L'immaginario non è una percezione rinascente o lo sviluppo d'un embrione percettivo, o il suo lascito, e l'immagine non è né seme né ossa del percetto, ma afferisce a una dimensione d'affezione sensoriale indeducibile e irriducibile a un'attività intenzionale, per quanto passiva. L'immaginario è inerente all'essere in quanto irreale e tuttavia là, in immagine, ovvero alla qualità sensibile avvertita e sentita, immanente e consustanziale alla presenza, "povera" ma non percepita, senza alcuna correlazione, non solo oggettuale, e vuota, senza alcuna pertinenza intenzionale per una coscienza, finalmente senza mondo. È questo il motivo per cui Bataille può constatare che «l'*il y a* è il fatto di essere indipendentemente dall'oggetto percepito e dal soggetto che percepisce»³ e, così, affermare la dimensione ontologica dell'immaginario e dell'immagine.

Che non sia questione di *Vorstellung*, nel senso di atto intenzionale correlato e di rappresentazione oggettuale, ma di *Darstellung*, di esibizione e apprensione sensibile, finanche d'una sensazione e d'un sentire una materia che non fornisce alcun riferimento oggettuale e che non è supporto incoativo d'alcun senso e percezione referenziale, lo afferma il trascendentalismo iperbolico di *De l'existence à l'existant*. Pur svincolata dal fantasma trascendentale dell'inizio cartesiano e dell'*adhnatio rerum* mistica *revenant* nell'atto tetico della *theoria* in quanto pratica dell'*askesis* se non della *kenosis*, l'immagine presenta «la realtà in una situazione di fine del mondo e in sè»⁴. Qui, Lévinas, denunciando le insufficienze della fenomenologia dell'immagine di Fink, dissimula anche un'incompatibilità con Sartre. Di fatto, dalla comune lezione husserliana, la definizione di immagine incontra – tra Freud, Piaget e Lévy-Bruhl, e il primitivismo nel mondo dell'arte conclamato dal cubismo e il surrealismo – quella dimensione magica e infantile che giungerà poi in Blanchot e di cui Sartre aveva scritto già ne *L'Imaginaire* e, diversamente, Bachelard⁵. È dunque così che va intesa l'opposizione tra l'*irréel* – inscritto in un'ipetrorfica soggettivizzazione dell'essere più o meno derivativa rispetto il discusso idealismo husserliano⁶ – e l'*exotisme* – che concerne, invece, la

³ G.Bataille, "De l'existentialisme au primat de l'économie" (*Critique*, 19/21, décembre 1947/février 1948), in Id. *Œuvres Complètes*, XXI, Paris, Gallimard, 1988, p. 298.

⁴ E.Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1947 (ma cito dalla terza edizione del 1981), p. 90.

⁵ J-P.Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1948, p.160; analogo l'amalgama di emozione e aggressione descritto da Blanchot già in "L'expérience magique d'Henri Michaux", *Le Journal des Débats*, 17 août 1944, poi in Id. *Chroniques littéraires du Journal des Débats avril 1941-août 1944*, éd.Ch.Bident, Paris, Gallimard, 2007, pp. 663-7.

⁶ E.Lévinas, *En découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger*, Paris, Vrin, 1949, nouvelle éditions suivie d'*Essais nouveaux*, 1967 (ma cito l'edizione del 1988), pp.122, e pp. 83-7.

dimensione iletica e indifferenziata dell'essere o, come Lévinas e Blanchot diranno sempre calcando Heidegger, dell'esistenza *senza* mondo e non dell'*anti*-mondo posto dalla coscienza immaginante, dell'*il y a de l'être* aldilà della negazione della totalità degli enti, dell'essere, in altri termini, che si afferma in quanto evento sensibile senza correlazione intenzionale e, finalmente, *hors du sujet*.

2. *Il fantastico, alla lettera*

Partiamo da una precisazione elementare, che sgombra il campo da riferimenti impropri (p.es. Todorov): “fantastico”, nella polemica a distanza tra Sartre, da una parte, Bataille e Blanchot, dall'altra, e, ancora, Lévinas, non denota affatto un genere o uno stile, oggetto d'una critica o d'una poetica. Piuttosto – nei termini d'una pragmatica dell'enunciazione estendibile, a partire da Michel de Certeau, alle pratiche dell'esistenza intese come maniere d'essere del soggetto d'esperienza in generale –, può intendersi come l'effetto d'una retorica verbale o visiva che ostenta per ellissi o preterizione generalizzata una crisi del linguaggio – verbale o visivo – finalmente introiettata e sospesa, quasi una parafrasi o una parodia della riduzione eidetica del mondo, e allo stesso tempo affermata e attestata proprio per questo nel suo potere performativo. Il soggetto dice o rappresenta, finanche *presenta* in maniera precipua – in forza dell'*evidentia* o dell'*actio*, della visualizzazione iconica o della deissi gestuale – l'insignificanza dell'esperienza sensibile e del sentire e l'insensatezza della presentazione oggettuale in atto nella vita percettiva in generale, ridotta al solo sentire, all'affezione estetica. La potenza del “fantastico” è istituita proprio grazie all'impedimento dell'efficacia ricettiva e all'inibizione preliminare dell'immaginazione del destinatario extralinguistico – lettore o spettatore –, in forza d'una esibizione estetica che lo costringe a prendere *alla lettera* non solo le parole o le immagini ma le qualità sensibili in quanto tali cui è esposto. Si tratta, dunque, d'una esibizione paralizzante e mortificante l'esteticità del senso, giacché blocca incoativamente il soggetto all'estetico, alla risposta somatica, cioè; e all'avvilimento delle facoltà proiettive e costruttive del percepire e della pertinentizzazione semiotica del sentire cui è, tuttavia, incatenato.

Conviene insistere su questo doppio passo d'una *elusione*, in forza d'una esibizione estetica, cioè sensibile, della dinamicità percettiva, relazionale e

simbolica del soggetto, che è anche una *delusione* se non una *deflazione*, in forza d'una *letteralizzazione* della sensibilità come sentire estesico, della metaforicità della sua potenziale donazione di senso e messa in forma del mondo in quanto corpo vissuto. Tra gli altri, anche Pierre Kaufmann⁷, oppone a una insufficiente ermeneutica tematica del “fantastico” proprio il senso quasi-letterario dell'atmosfera e dell'*hantise* di cui deve farsi carico una fenomenologia delle intensità emozionali dell'esperienza della spazialità propria al “fantastico” in quanto inerenza, anzi: in quanto *aderenza metonimica* con l'estensione indifferenziata dell'essere, sentita dall'Ego come de-individuazione, patita, appunto e non percepita, come ossessione senza oggetti. Ed è anche opportuno proseguire su tale *letteralizzazione estetica* nei termini di quella *indicalità* introdotta da Peirce e ripresa p.es. da Barthes a proposito d'una impressione fisica o d'una emanazione e d'un contatto a distanza – come, *à la lettre*, per il referente sulla pellicola fotografica ma anche per l'atmosfera e l'aria, signature sensibili quasi-immateriali, non a caso repertorate tra i segni-indici, e proprietà estetiche del “fantastico” marcanti il sentire del soggetto e la cui vaghezza patemica e la cui indeterminatezza ontologica non sono assorbibili in relazioni semantiche e donazioni di senso soggettivistiche e psicologiche⁸.

Conviene persistere su questa inedita articolazione tra retorica e fenomenologia. Innanzitutto, perchè tale è la posta in gioco a partire dalla critica mossa da Sartre nel 1943 al presunto abuso del linguaggio in Blanchot e in Bataille, laddove il “meraviglioso” o il “fantastico” del primo avrebbe le stesse caratteristiche dell'*expérience intérieure* del secondo⁹. Ma tale definizione del “fantastico” come semplice questione tecnico-letteraria, e non filosofica, è el tutto riduttiva, giacché oblitera quella dimensione originaria, propriamente somatico-estesica, iletica e sensibile, materiale ed *elementale*, dell'esperienza pre-predicativa e pre-spaziale dell'essere-in-generale in immagine.

⁷ P.Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace* (1967), Paris, Vrin, 1999, p.2 24.

⁸ Per una critica dello statuto indicale e “letterale” o “realista” del segno fotografico in Barthes – ma anche in Kendall Walton –, si veda, da ultimo, P.Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp.44-66, specie pp. 56 sgg., e W.J.T.Mitchell, “Visual Literacy or Literary Visualcy”, in J.Elkins (ed.), *Visual Literacy*, New York, Routledge, 2008, pp. 11-30.

⁹ Leggibili in *Situations I*, Paris, Gallimard, 1947, rispettivamente: “*Aminadab* ou du fantastique considéré comme un langage”, *ibid.*, pp. 148-173, e “Un nouveau mystique”, *ibid.*, pp. 174-229. Sulla permutabilità del “meraviglioso” e del “fantastico”, Ch.Bident, *Maurice Blanchot, partenaire invisible*, Paris, Champ Vallon, 1998, pp. 245-6.

In secondo luogo, per un motivo insieme teoretico e storiografico: perché si può così cogliere che l'ipertrofia iletica del sentire, iper-eccitata ma doppiamente irrelata sia da quello che Merleau-Ponty¹⁰, nel 1945, chiama il «poste perceptif» dell'ego husserliano, sia dal polo oggettuale del percepire, come dimostrano le esperienze corporee ed estesiologiche dell'*il y a* – l'insonnia, lo sfinimento, la fascinazione –, si può intendere, dicevo, come tale *aisthesis* tumorale e inoperosa riconfiguri anche il repertorio e le categorie descrittive della fenomenologia e, finanche, dell'analitica esistenziale heideggeriana. Inoltre, tale riconfigurazione prefigura – in sintonia con l'indirizzo psico-fenomenologico di Straus e Maldiney, Gernot Böhme e altri – una *atmosferizzazione* dell'essere¹¹, intendendo appunto “atmosfera” insieme come *Stimmung*, come tonalità emotiva, e come *Atmosphäre*, ambiente sensibile e spazio auratico privo di enti e schizzi gestaltici o *Abschattungen* ma tuttavia transitivo, che, ancora una volta, sfigura la potenzialità semantica della messa in figura in generale – metaforica e simbolica etc. –, riducendola a una figuralità propriamente materiale, metonimica, *transitiva* per *contatto* e *contagio*, o, appunto, indicale.

All'incrocio di questa inconsueta articolazione tra ostensione e *aisthesis*, tra *actio* ed evidenza, tra dimostrativo deittico e amplificazione aniconica, tra *semiotica* e per così dire *somatica* dell'esibizione e indicazione dell'essere, è la «rhetorique devenue matière»¹² di cui dirà Blanchot a proposito della scrittura automatica surrealista e della “fenomenologia materialista” di Ponge. Dato di partenza è che, nell'esperienza estetica, ovvero “fantastica” o “esotica”, dell'essere-in-generale, l'intenzionalità si smarrisce e affoga nell'*aisthesis* non in quanto qualità materiale ingressiva del percetto, passibile di ulteriori costruzioni e possibili sviluppi nell'intuizione d'una unità eidetica o, almeno, nell'indicazione di un ancoraggio oggettuale e denotativo. L'intenzionalità s'invischia e affonda nell'*aisthesis* in quanto *elementale*, *materia non signata* e *sentita*, in quanto *c'è dell'essere* che

¹⁰ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1965, p. 328; cfr. J.-L. Lannoy *Langage, perception, mouvement. Blanchot et Merleau-Ponty*, Grenoble, Jérôme Million, 2008, specie pp. 203-310, 332 sgg..

¹¹ Penso al recupero dell'animismo nella meta-psicologia p.es. di Pierre Fédida o nella psicologia fenomenologica d'ispirazione biswangeriana di Hubertus Tellembach, ma anche alla rilettura ontologica dell'“immaginazione transitiva” e la corporeità proposta recentemente da Tonino Griffero. Sull'insonnia nel primo Lévinas, almeno, da ultimo, O. Abel, “L'insomnie de l'être”, in D. Cohen-Levinas et B. Clément (éds.), *Emmanuel Lévinas et les territoires de la pensée*, Paris, PUF, 2007, pp. 215-233.

¹² M. Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949. p. 97.

persiste dopo la scomparsa della totalità degli enti. Materialità sentita, fluttuante¹³ tra la riva della percezione, del segno e dell'immagine; materialità alla deriva e diffusa, finanche dispersa, deposta e orizzontale, opposta dunque allo *Spitzencharakter* dell'opera d'arte di cui parla p.es. Oskar Becker.

Materialità "caduta", dunque, sullo spettatore¹⁴ e in «lotta con la visione», anche perché eccedente – è un'altra funzione, questa volta posizionale, dell'indessicalizzazione e dell'indicalità – il regime posturale e semiotico della frontalità e della verticalizzazione oculare dell'immagine e della sintesi delle sue apparizioni molteplici e parziali. La pittura è la *presentazione* materica di «elementi nudi, semplici e assoluti, rigonfiamenti o ascessi [nel] parossismo della loro materialità» e, di nuovo con termini sartriani, della loro *laideur*, che è tale perché, innanzitutto, indecide la salienza percettiva delle figure e il loro ancoraggio e riferimento figurativo¹⁵. Lévinas insiste sulla rottura della continuità sinuosa della curva a favore della linea rotta e segmentata: è una testimonianza eloquente della ferma sintonia, da un lato, con la bergsoniana *ligne de beauté* eredita da Ravaisson, e, dall'altro lato, della certa eco del dibattito contemporaneo sull'*art informel* a partire dal cubismo – terreno d'incontro privilegiato con la fenomenologia, p.es. da Habasque a Merleau-Ponty e Escoubas, ma anche con l'antropologia del visuale, specie di Carl Einstein –.

I pur rapidi cenni echfrastici – «pezzi che s'impongono per se stessi, blocchi, cubi, piani, triangoli, senza che ci sia transizione dagli uni agli altri» –, denunciano un'attenzione agli «effetti formali»¹⁶ che confermano il valore euristico della predominanza metonimica per contatto, anche per le qualità spaziali fortemente intensive e come assolute dell'immagine visiva, in cui una molteplicità si fonde in unità. E se tale predominanza sarà evidenziata dall'analisi stilistica del linguaggio poetico e l'afasia di Roman Jakobson (nel 1956), ancora in riferimento al cubismo, Lévinas omaggerà, nel 1966, la sovranità del *Visage* in Max Picard, il quale, proprio nel 1947, aveva visto nel cubismo sintetico l'estremo tentativo di raccogliere «le macerie del volto umano» e negli elementi formali elementari della sintassi

¹³ J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., p. 41. Sulla liquidità come "proprietà" dell'essere-in-generale e dell'immagine, J.Derrida *Parages*, Paris, Galilée, 1986, specie pp. 62 sgg..

¹⁴ Risuona qui il «Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich... » di *Trauer und Melancholie* (1916), ma si dovrebbe riprendere Lacan, dal 1958 al 1961, su Amleto.

¹⁵ E.Lévinas, *De l'existence à l'existant*, op.cit., pp. 90-1.

¹⁶ Attenzione che consentirà a Bataille di accusare Lévinas di "descrizione" dall'esterno dell'*il y a* proprio grazie all'«oggettività della pittura», di contro all'«elemento essenziale della pittura, che è il movimento comunicabile che va dall'*esistente* all'*esistenza*»; G.Bataille, "De l'existentialisme au primat de l'economie", *cit.*, pp. 295, 303.

pittorica, nei triangoli e nei quadrati della figura antropomorfa cosificata e tuttavia mantenuta in immagine, la sanzione dell'irrilevanza estetica del volto e dell'espressività dell'umano¹⁷.

3. *Signatura auræ*

È allora opportuno evidenziare che Blanchot impieghi un registro metaforico afferente al contatto, all'impressione e all'impronta, per "descrivere" l'*il y a*, e che tale registro sia, però, da prendere *alla lettera*, ovvero somatologicamente ed estesiologicamente, in termini, cioè, di affezione sensibile e patemica. La metafora plastica della matrice dice così, contro Sartre, l'*ambiguità* della parola della scrittura automatica, insieme affermazione emancipativa del linguaggio e della libertà dell'uomo e loro negazione iperbolica e regressiva. L'*écriture automatique* è l'*impronta* della vita immediata e della realtà dell'uomo come *homme totale*, è l'*impronta* della «non-aderenza» con sé che l'uomo è – è, questo, più il motivo dell'eccentricità dell'esistenza che della trascendenza della coscienza: è il motivo dell'hegelismo senza riserve, squisitamente politico –, è l'*impronta* dell'essere come tale, indifferente differenza rispetto alla totalità degli enti – è, quest'altro, il motivo dell'heideggerismo riveduto accanto a Lévinas, squisitamente ontologico –.

Ecco che, ancora a proposito del "fantastico" surrealista, Blanchot parla di «aderenza fisica»¹⁸ tra linguaggio e libertà, tra verbale e psichico, tra sensibilità e sensualità della lingua, e parla di parole come «calco materiale» delle cose. Questa *porosità* insieme mimetica ed espressiva per aderenza fisica e impressiva, assoluta e continua, rigorosamente *indicale*, con il referente – dileguato e assente: l'essere in quanto tale, l'affermazione dell'essere quando il mondo è scomparso, la notte come matrice estetica illocabilizzabile, lo spazio non orientato spopolato dai profili –, non è solo pregnante protocollo metaforico e, finalmente, *metamorfico e morfologico*, per l'autonomia plastica e figurale dell'immagine, per la plasticità – nel senso della

¹⁷ E.Lévinas, *Noms propres*, Fata Morgana, Paris 1987, pp.111-116; una significativa ripresa anti-avanguardista in J.Claire, "L'artiste et le philosophe. Le Visage chez Giacometti et Lévinas", in J.Claire, R.Kopp (éds.), *De la mélancolie*, Paris, Fondation de Treilles-Gallimard, 2007, pp. 213-226, specie pp. 217-9. Un riferimento al cubismo è nella conclusione sull'opera d'arte e l'oggetto estetico di J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., pp. 241-2.

¹⁸ M.Blanchot, *La part du feu*, op.cit., p.168, ma anche "René Char" (del 1946), *ibid.*, pp.1 14-5, e "La solitude essentielle" (del 1953), in Id. *L'espace littéraire*, op.cit., pp. 31-2.

Darsterballkeit della *Traumdeutung* freudiana – endogena del significante verbale o visivo, grafico o fonatorio. Non è solo questo: tale porosità afferisce a una esperienza estetica, iletica e passiva, dell'immagine in quanto de-soggettivazione della sensibilità e dell'affettività sensoriale, in quanto pregnanza spaziale incoativa (*impregnamento* diffuso, piuttosto) e obliterante ogni salienza percettiva locale. De-soggettivazione squisitamente empatica, insieme atmosfericamente illocabilizzabile e inorganica e materica – lontana per quanto vicina, auratica, o, a dirlo con altro lessico, indifferente se non impassibile per quanto aderente¹⁹. Lo attesta la sua presenza ossessiva in Paul Celan²⁰: tale *porosità* senza modellaggio e con l'assenza, tale contatto fisico con il non-ente e il senza-luogo, tale conformità quasi materiale con tracce di *non*, tale unione spettrale e mnestica tra *soma* e *sema*, tale aderenza tattile della lingua con la lontananza ancestrale inorganica e indifferente, con fossili del dimenticato, tale *porosità figurale ed estetica* insomma, non solo disdice l'immagine come effigie sostitutiva, ma dice anche dell'*il y a de l'être* in quanto cattiva e coatta, e finalmente, melanconica, infinitizzazione dell'essere.

Ma è in un testo di Breton del 1936, dunque coevo a *De l'évasion* e citato da Blanchot, “Le merveilleux contre le mystère”, che troviamo un'affermazione, già nel *Manifeste du Surréalisme* del 1924, assai illuminante: «Ce qu'il y a d'admirable dans le fantastique, c'est qu'il n'y a plus de fantastique: il n'y a que le réel». Colpisce, innanzitutto, un'analoga eccedenza ontologica del “fantastico” rispetto a una sua impropria pertinentizzazione non solo stilistica ma estetica in senso ristretto, finalmente *estetizzante*; c'è poi una destituzione dell'atteggiamento contemplativo o di apprezzamento in gioco nell'*admirare*, nel volgere lo sguardo verso qualcosa o qualche proprietà o qualità estetica preminente o sopravveniente, nel *mirare* l'attenzione aspettale verso qualcosa di degno di considerazione. Tale destituzione dell'estetico e del suo regime scopico avviene a favore dell'*estesico*, a patto d'intendervi non solo una dissoluzione dell'oggettualità di pari passo con un'esalazione dell'otticità ma anche, ancora una volta radicalizzando il paradigma indicale e plastico, una evaporazione del paesaggio in quanto impronta-matrice di

¹⁹ Alludo alla teoria dei casi di Hjelmslev (1935) ripresa, a proposito del rapporto figura-sfondo e in connessione ad Arnheim, nel *Traité du signe visuel* (1992) del Gruppo µ.

²⁰ In *Le dernier à parler* (in *Hommage à Paul Celan* degli “Études Germaniques”, XXV, 1970, poi in volume, Montpellier, Fata Morgana, 1984, p. 29), Blanchot cita ICH KANN DICH NOCH SEHN dal coevo *Lichtzwang* (1970), e traduce *Fühl-wörten* con «palpation des mots».

forme di vita²¹ che s'accompagna a una dispersione del campo di variabilità sensorio-percettiva dello spazio orientato e istituito dal corpo proprio. E a patto di cogliere che questa evaporazione del paesaggio fa coppia con un disarcionamento dell'ancoraggio mobile del senso all'ambiente e con una diffusione del percepire in un sentire paticamente decentrato, e, finalmente indifferente. Se nel "fantastico" non c'è che il reale, come afferma Breton, tale affermazione residuale è *estesica*, non solo perché ci dice d'una modificazione emozionale della presenzialità dell'essere in sentimento del paesaggio, in *Empfindung* e *Stimmung*, né perché ci illustra un'esperienza dello spazio come diffusività tattile malgrado la lontananza non vettorializzabile in alcuna direzione o dimensione o in quanto auraticità non-cosale ma perché, finalmente, ci esibisce l'affermazione dell'essere, sensibile e sentita allo stesso tempo ma non percepita: *atmosferica*, nei termini d'una sintassi pronominale, impersonale e neutra, del tutto analoga a quella dell'*il y a* in quanto "campo" di forze e d'intensità, in quanto «densità esistenziale del vuoto», campo estesico compatto e tattile dell'*existence*²².

4. *Atmosfere*

D'altronde, "Les deux versions de l'imaginaire" adopera rigorosamente il lessico lévinassiano: declina alla terza persona verbale l'*il y a*²³ ed evoca la spettralità e l'ombra dell'*Amleto* shakespeariano non tanto in quanto sopravvivenza eteropica dello spazio indifferenziato e sentito, *gestimmt*, in quello istituito e orientato dalla posizione dell'Ego, ma in quanto *hantise* iletica e ossessione dell'interminibilità dell'essere-in-generale, nonché dell'impossibilità della morte. Se Lévinas tematizza tale spettralità in riferimento all'immagine e all'arte in "La réalité et son ombre" del 1948, e sempre con un implicito riferimento alla melanconia, Sartre, da parte sua, si riferisce agli studi di Pierre Janet sulla

²¹ A.Serque, "Paysage-empreinte, paysage-matrice. Éléments de problématique pour une géographie culturelle", *L'Espace géographique*, XIII, 1, 1984, pp. 33-4, e, sull'indifferenziazione patica, P.Kaufmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, op.cit., p. 94.

²² E.Lévinas, *De l'existence à l'existant*, op.cit., pp. 104-5. Mi limito a segnalare che l'istante impossibile della morte del soggetto, «expérience inépuisée» anche perché inscritta nell'essere-in-generale, sarà detta da Derrida «*phénomène*, cela même qui apparaît dans la brillance ou le *phainesthai* d'une lumière, ce qui se produit dans l'atmosphère»; J.Derrida, *Donner la mort*, Paris, Galilée, 1999, p. 185.

²³ M.Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., p. 342. Cfr. A.L. Ackerman Jr., "Visualizing Hamlet's Ghost: The Spirit of Modern Subjectivity", *Theatre Journal*, 53, 2001, pp. 119-144.

psicanestia e all'esperienza mistica come forma patologica, e, all'opposto, insiste sull'*hantise* come patologia immaginaria e «spasmo della spontaneità» della coscienza²⁴.

Cià detto, non bisogna tuttavia minimizzare la presenza dei lavori sartriani di psicologia fenomenologica sull'immaginazione, del 1936 e del 1940, e in Lévinas e in Blanchot; è una presenza tanto massiccia quanto mascherata, attiva anche laddove non è attestata o immediatamente attinente.

Per Sartre, un'immagine fisica riproduttiva (p.es. una fotografia), non è né presente né reale; è cesura discontinua e strappo contrastivo rispetto alla connessione oggettuale e pragmatica con lo spettatore, è interruzione asimmetrica dell'attività percettiva, sintetica e integrativa; non correlabile a un'attività intenzionale, inassumibile come una percezione normale o possibile, ha, per dirla con Husserl²⁵, il carattere dell'inattualità e del contrasto, e, insomma, irrealizza la *Wirklichkeit* dell'oggetto materiale o il referente fisico che appare nell'orizzonte di mondo del soggetto che la percepisce. Se percepire oggetti è, come dice Walton, essere *in contatto* con essi, e se l'immagine (esemplarmente fotografica) è raffigurazione di qualcosa al di qua d'ogni azione e manovra mondane – come d'altronde ma altrimenti è l'essenza, oggetto dell'*erfassen* dell'intuizione, essa stessa irreale, non essente né data – su una superficie fenomenica essa stessa dotata d'una sua propria figuratività percepita e d'una sua determinatezza materiale circoscritta, tale oggetto raffigurato è l'oggetto immaginario percettivamente disponibile secondo un accordo finzionale concesso a *mains fantômes*²⁶. Ora, se l'oggetto irrealizzato in immagine è, per Sartre, un calco vuoto riempito dagli atti intenzionali, se esso, dunque, «se dessine en creux dans l'image [come] *un manque*

²⁴ J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., pp. 162-7, 198 sgg.. L'articolo levinassiano è coevo a *Le Temps et l'Autre* – è nel primo dei Cahiers du Collège Philosophique (fondato da Jean Wahl) dal titolo *Le Choix, le Monde, l'Existence*, Grenoble, Arthaud, 1947 – e apparve in *Les Temps Modernes*, 38, nel novembre 1948, con una nota redazionale non favorevole, forse di Sartre; cfr. almeno J.Taminiaux, "Art et destin. Le débat avec la phénoménologie dans "La réalité et son ombre"", in J.Hansel (éd.), *Levinas, de l'Être à l'Autre*, Paris, PUF, 2006, pp. 75-97.

²⁵ Penso ai testi dal *Nachlass* (1898-1925) in E.Husserl, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*, in Id., *Gesammelte Werke*, Martinus Nijhoff, The Hague-Boston-London 1980, Bd.23, §§9, 14, 21-22, 25, e, sul *Widerstreit*, almeno a *Logische Untersuchungen*, ibid., Bd.19, §§11-12.

²⁶ J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., p. 162. Sulla denegazione della manualità scritturale, tra l'*Esquisse d'une théorie des émotions* e in *La Nausée* (entrambe del 1938), e "La solitude essentielle" di Blanchot, D.Hollier, *Politique de la prose. Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris, Gallimard, 1982, pp. 166-186. Sul dibattito intorno a Walton, da Currie a Lopes, da ultimo: P.Spinicci, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, pp. 44-66.

defini»²⁷, ecco che, in *Les deux versions de l'imaginaire*, ancora una volta, impiegando la metaforica plastica della matrice, Blanchot – ben lungi da ogni ontologico realismo causale dell'immagine – afferma che la coscienza è svuotata e passiva, è porosa, è riempita dalla «plénitude anonyme» dell'essere, dalla fisica diffusa e aleatoria, pulviscolare, dell'elementale, dall'affermazione estetica, dall'atmosfera dell'*il y a*²⁸.

«L'atmosfera – è l'oscurità dell'immagine», scrive Lévinas, e l'atmosfera è notturna, è *il solido nulla* della notte senza presa gestaltiche né archetipi *nyctomorphes*, non percepita ma sentita, apticamente avvertita, emozionale ed empatica, è la «resistenza d'immagine», tattile ma immateriale, di cui parla Sartre²⁹ a proposito delle immagini ipnagogiche. L'atmosfera dell'immagine, è dunque l'irrealizzazione assoluta della totalità degli enti e annichilimento del mondo, la *Weltvernichtung* che tuttavia *fa presa*, esteticamente se non cinestheticamente, sebbene senza salienza o dominanza percettiva, senza posizione e orientamento motorio del corpo proprio. Corpo proproiettivamente se non intercettivamente, visceralmente se non muscolarmente, in stallo, dice bene Kauffmann e vi insiste Blanchot a proposito p.es. di Michaux³⁰, tra un'inerenza della Singolarità a una localizzazione senza luogo, e un'anonimia dell'Altro come intensità spaziale. È l'atmosfera buia che – con la psicologia e l'antropologia fenomenologica di Minkowski, Biswanger e Straus, con Merleau-Ponty e Maldiney –, *impregna e permea* empaticamente la sensibilità del soggetto, che lo afferra e lo prende al laccio invisibile e lo annega nell'angoscia senz'oggetto o d'immaginazione – è quella che Nietzsche aveva chiamato *der Lebensweise des furchtsamen*, la maniera o la forma di vita dell'età della paura per l'essere in quanto tale, forma di vita arcaica e primitiva, infantile e, perciò, *des allerlängsten*, la più duratura delle età dell'uomo.

Qui, qualcosa – nulla – *blickt uns*: ma cosa? Si direbbe una illocutorietà la cui frontalità è asimmetrica e a-dialogica perchè attivata non da figure che sia stanno gestalticamente stagliando su uno sfondo, perfino in una apparente profondità

²⁷ J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., p. 163.

²⁸ M.Blanchot, *L'espace littéraire*, op.cit., pp. 352-3, dove è ripresa la permeabilità per contatto dell'*Anteilnehmen* e dell'*Überfließen* della *Briefe* hoffmanstaliana, testo in cui, voglio ricordarlo, è stata notata una vicinanza alla nausea sartriana: A.Masullo, "Tra carisma e indecenza della parola", in G.Casertano (a cura di), *Il sublime. Contributi per la storia di un'idea. Studi in onore di G.Martano*, Napoli, Morano, 1983, pp. 340 sgg.

²⁹ J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., p. 22.

³⁰ P.Kauffmann, *L'Expérience émotionnelle de l'espace*, op.cit., p. 40.

manifestantesi in una superficie, ma da un'atmosfera senza oggetti e, a rigore, da una non-immagine, come una piatta campitura di *field Painting* o uno spazio saturo di luce di David Turrell o vuoto di Yves Klein³¹ o un illocalizzabile e metonimico *punctum*, come misero bene in luce Meyer Schapiro e Roland Barthes suggerendo anche una via per ridiscutere, da una parte, lo statuto del *Visage* lévinassiano, dall'altra, e più in generale, una pragmatica dialogica dell'immagine.

5. Ombre

Ora, tale estensione al mondo³² dell'opacità intransitiva dell'immagine, tale svincolamento dalla percezione e bloccaggio nella sola sensazione, nella dimensione empatica dell'*aisthesis*, è esso stesso, e ancora una volta, plastica e indicale: avviene, difatti, per *contagio*, ovvero si diffonde per contatto generalizzato, insieme materiale e aleatorio, è forza invisibile e diffusa che tocca la totalità degli enti, che li contamina e li attraversa per metonimia.

Ne è emblema l'"ombra": rigorosamente contemporanea e consustanziale all'oggetto che doppia e accompagna, sia essa portata o gettata, tatuaggio o proiezione del corpo che tocca, dunque effetto attuale e circostanziale di un evento indissociabile da questo, l'ombra è – come un riflesso – un segno-indice³³. È forse anche per questo che è eletta da Lévinas e da Blanchot ad emblema dell'ontologia dell'immagine "fantastica" ed "esotica" che affetta ogni ente in genere, non solo un oggetto artistico né solo un'immagine fisica e riproduttiva. E l'ombra ingloba e si diffonde su altri corpi, benefica o malefica, con una inquietante potenza performativa che va di pari passo con il suo instabile statuto ontologico...

La ricorsività della metaforica plastica, dell'impronta e del calco, della porosità e dell'aderenza tra materie, l'ho più volte detto, è uno dei motivi lungo cui si intreccia la riflessione che lega ontologia, estetica ed estesica tra Lévinas e Sartre, Blanchot e Bataille: è il motivo d'una plasticità generalizzata, o, più precisamente,

³¹ Su metonimia e *punctum*, J.Derrida, "Les mortes de Roland Barthes" (1981), *L'invention de l'autre*, Paris, Galilée, 1987, pp. 299 sgg., e A.Haverkamp, "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography", *Comparative Literature*, 3, 1993, specie pp. 269-271. Per una critica al modello e pragmatico ed etico dell'"appello" estetico, I.Thomas-Fogiel *Le concept et le lieu. Figures de la relation entre art et philosophie*, Paris, éditions du Cerf, 2008, pp. 203-238.

³² J-P.Sartre, *L'Imaginaire*, op.cit., pp. 243-4.

³³ Cfr. D.Hollier, "Précipités surréalistes (A l'ombre du préfixe sur)", *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 38, 1991, pp. 38-57. Sullo statuto indicale dell'ombra, H.Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink Verlag, 2003, pp. 24-5.

d'una *plasticità generale dell'essere*, nel senso di quell'«*économie générale de l'être*» di cui scrivono, agli antipodi, sia Bataille che Lévinas. È qui che s'incardina il riferimento al *mana* e alla nozione di *participation de l'être* esplicitamente presa a prestito da tutti gli autori fin qui esaminati – ma si pensi anche alle scritture etnografiche di Leiris, Evans-Pritchard e Leenhardt –, dalle pagine di Lévy-Bruhl per la NRF su «*l'expérience mystique chez les primitifs*». E qui la «*loi de participation*» è intesa più come forza liquida e legame fluido col fondo indifferenziato sentito, “atmosfera” estetica insomma, che come cornice pre-logica e percettiva condivisa e collettiva che include elementi soprasensibili e tuttavia reali grazie a dispositivi mitici, rituali e liturgici, totemici etc.. Ed è qui che si può ricorrere, con evidente funzione euristica per avvicinarsi alla posta ontologica in gioco nell'immagine, alla matrice modulare e metamorfica, plastica e, per evocare Barnett Newman, *plasmica*, delle forme magiche e rituali, in cui l'oggetto è in posizione instabile di supporto e appoggio per dar forma all'essere.

Ed è qui che si deve riprendere quella che Frazer chiama *Contagious Magic*³⁴. La *Law of Contact or Contagion* dice, infatti, assai bene anche della parzialità e dell'incertezza epistemica dell'intreccio tra filosofia e scienze dell'uomo, tra fenomenologia e antropologia, tra etnologia e psicoanalisi e, innanzitutto per noi, tra estetica e ontologia. Parzialità e incertezza certo qui non affrontabile in quanto tale e di cui basti però constatare quanto, in tutti gli autori che ho cercato appena di rileggere da un'angolatura certo assai parziale, marchi l'uso e il riuso non solo di categorie così complesse – pur lasciando fuori gioco la questione se siano proprietà o effetto, cosa o attributo – come “*mana*” o “*mamana*” e “sovrانيتà”, o “*maschera*” e “*idolo*”, quasi forme vuote o mere esperienze finzionali di discontinuità, avulse da ogni contestualizzazione rituale e ogni forma di vita simbolica, ma anche d'una meta-categoria come quella di “*magia*”, astratta fino ad essere quella svuotata «*illusion archaïque*» criticata nel 1947 da Lévi-Strauss³⁵. In tutti gli autori qui

³⁴ J.Frazer, *The Golden Bough, A Study in Magic and Religion*, Londres, Mac Millan, 12 vol., 1911-1915, specie il capitolo terzo, sulla *Sympathetic Magic*; mi permetto di rimandare al mio “Clouds & Bowels. About Image's Embodiment”, in preparazione per la rivista del Peabody Museum di Harvard, *RES*.

³⁵ C.Lévi-Strauss, *Les Structures élémentaires de la parenté*, Paris, Mouton, 1947, p. 98-113; si veda 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. Ma non si dimentichi la pagina quanto meno prudente di Blanchot ospitata, seppur sempre bataillanamente avversa a ogni sublimazione, nel monumentale *Art Magique* di Bréton, del 1957, p.265.

ripercorsi, sulla scia dei lavori di Piaget e forse di Malinoswki, “magia” sembra essere difatti doppiamente travisata in una sorta di «denegazione plastica»³⁶.

Da una parte, sembra ridotta al potere performativo d'un atto d'enunciazione verbale o gestuale o, per quanto qui mi ha interessato, all'apparizione d'una immagine fisica, non necessariamente riproduttiva e tuttavia surrettiziamente assunta come sostitutiva e copia, o come simulacro e fantasma. Dall'altra parte, e in maniera ancora più discutibile e semplificatrice nell'insistita obliterazione delle pratiche e dei dispositivi rituali, la “magia” dell'immagine e dell'immaginario sembra essere descritta in base a un modello “virale” o “fusionale”, comunque istruita dall'accezione negativa, maledetta e immonda, del *sacer* come “impuro” e “abietto”; l'*estesica* sembra far rima con *estatica*. L'ontologia fenomenologica dell'immagine sembrerebbe così, finalmente, costeggiare una “epidemiologia delle rappresentazioni” e dell'irrealtà dell'immagini, e una psicologia, anzi: un'estesica del disgusto³⁷.

Scilla e Cariddi tra cui traghettare, non da cui scappare con gli occhi fissi solo al punto di fuga, per non cedere né a una trascendentalizzazione dell'immaginario né a naturalizzazione dell'emozione e dell'immaginazione, e dimenticare lo spessore e antropologico e ontologico dell'immagini.

³⁶ Cfr. J.Piaget *La Représentation du monde chez l'enfant*, Paris, Alcan, 1926, evocato, l'ho già ricordato, p.es. da Sartre ne *L'Imaginaire*, e B.Malinowski, *Coral Gardens and their Magic*, Londres, Georges Allen and Uwin, 1935, pp. 215-235; su *Magical Acts* e *Speech Acts*, a partire da Austin: S.Tambiah, *Magic, Science, Religion and the Scope of Rationality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, e Id. «Form and Meaning of Magical Acts, A Point of View», in R.Horton - R.Finnegan, *Modes of Thought*, Londres, Faber and Faber, 1973, pp. 199-229. Ma ho largamente tenuto presente l'antropologo Remo Guideri, *Ombre. Sul culto dei morti a Malekula, Malesia orientale*, Milano, Medusa, 2005, p. 127 sgg..

³⁷ Andrebbe interrogata la persistenza frazeriana nei lavori di Paul Rozin, ripresi da Martha Nussbaum, o, implicita, di Daniel Sperber, e finanche nel «mechanism underpinning emotional contagion» dell'*Embodied simulation* attivata dai neuroni-specchio secondo Vittorio Gallese e altri. In chiave storico-ermeneutica, sul “contagio”, posso solo rimandare ai contributi di Tonino Griffero, Maddalena Mazzocut-Mis, e Giovanni Manetti.