

Recensione a

**A. D'Ammando, M. Spadoni,
*Lecture dell'informe. Rosalind Krauss e
Georges Didi-Huberman***

Lithos 2014

di Giacomo Dini

Il titolo del testo dà fin da subito una precisa indicazione sul “taglio” con cui si sono volute affrontare le complesse vicende intellettuali di Rosalind Krauss e Georges Didi-Huberman. Avvicinarsi alle loro produzioni di storici dell'arte ponendo al centro il “concetto” (vedremo fra poco il perché del virgolettato) di *informe* significa, soprattutto per quanto riguarda Krauss, fin da subito porle in rapporto con una tradizione che non poco ha influenzato la storia dell'arte novecentesca: quella del formalismo, ovverosia quella che fa capo in primo luogo a Clement Greenberg.

Quest'ultimo è stato maestro di Krauss, ma già nel 1972, con l'articolo *A View of Modernism* apparso sulla rivista newyorkese «Artforum», la critica statunitense prende nettamente le distanze dal modernismo: «La bidimensionalità che la critica modernista venera può aver cancellato la prospettiva spaziale, ma l'ha sostituita con una temporale, ovvero la storia». Lo sforzo di Greenberg era stato infatti quello di individuare un *continuum* all'interno della storia dell'arte novecentesca capace di portare dalle avanguardie di inizio secolo – soprattutto Picasso – direttamente alle forme artistiche più avanzate apparse durante la seconda metà del secolo, come l'Espressionismo astratto americano. Ancora di più: il percorso dell'arte occidentale novecentesca inizierebbe già nel XIX secolo, con l'Impressionismo e con Courbet, definito da Greenberg in *Verso un più nuovo Laocoonte* «il primo vero pittore d'avanguardia».

Dunque, qual è la cifra che, secondo Greenberg, lega insieme momenti della vita artistica europea e americana così apparentemente distanti fra loro?

Anzitutto, il loro valore essenzialmente plastico, figurativo. Pittura e scultura «si esauriscono nella sensazione visiva che producono». Esse, cioè, hanno compreso la specificità del proprio *medium*, il peculiare ruolo o funzione che esso svolge nella pittura e nella scultura, rischiarandone i principi che le rendono arti “alte”, non soggette al pericolo delle derive

del kitsch e della cultura *middlebrow*. In ciò l'estetica greenberghiana sembra attingere a piene mani da quella kantiana, dove il giudizio di gusto non ha niente a che spartire con la facoltà teoretico-contemplativa dell'uomo, essendo fondato unicamente sull'impressione involontaria che un determinato oggetto produce nell'individuo. Krauss a questo proposito parla, nell'articolo *The Crisis of the Easel Picture* del 1999, di una «rotazione assiale, rubricata sotto il nome di "otticità"», la quale riguarda «lo spostamento dall'oggetto al soggetto così dato che l'enfasi si sposta dalla superficie materiale alla modalità del rivolgersi a, cioè del vedere». Greenberg in questo modo tenta di restituire all'arte pittorica la propria forma specifica, ciò che la contraddistingue in quanto tale e che ne garantisce autonomia e validità estetica.

Da qui, in direzione antimodernista, l'interesse kraussiano per la categoria dell'informe. In particolare, il riferimento è alla definizione che ne dà Georges Bataille nel *Dictionnaire critique* apparso sulla rivista «Documents» nel 1929. Per il pensatore francese, «informe non è soltanto un aggettivo dotato di un certo senso, ma una parola che serve a declassare [...]. Quello che designa non ha diritto in alcun senso e si fa schiacciare ovunque, come un ragno o un lombrico». Soprattutto guardando alla fotografia surrealista, alle sculture di Giacometti o al dripping di Pollock, krauss rinviene nella concezione modernista un certo carattere utopico, «una sorta di *cogito* della visione». La teleologia sottesa al formalismo greenberghiano inevitabilmente finisce per scontrarsi con il sottosuolo delle relazioni inconse, animalesche e primitive emerso in tutta la sua virulenza nelle opere di quegli artisti (non è un caso infatti se ampio spazio negli studi di Krauss hanno avuto Lacan o il poststrutturalismo di Derrida). Ne *L'inconscio ottico* la critica americana contrappone alla «trasparenza della visione a se stessa» teorizzata dal modernismo «la densità e l'opacità del corpo»; al puro vedere dell'occhio una visualità «carnale, e non concettuale». Così, per Krauss l'informe è quello strumento che permette di preservare l'arte da certe interpretazioni concettualizzanti, dove l'opera riuscirebbe a comunicare unicamente dall'alto della sua installazione verticale. Al contrario, il valore che la critica americana riconosce a tanta arte contemporanea sta proprio nella capacità di esprimere l'uomo a tutto tondo, del quale soprattutto il Novecento ha messo in evidenza ineludibili tratti di *bassesse*.

Insomma, quella di Krauss si presenta come una sorta di "controstoria" dell'arte del Novecento, dove le categorie del formalismo modernista vengono declassate, le opere "da cavalletto" orizzontalizzate e l'uomo riportato laddove i suoi piedi affondano, tra ragni e lombrichi, nel cuore fangoso della terra originaria.

In questo senso, la prospettiva di D'Ammando riguardo Krauss crede di rinvenire una peculiare oscillazione dialettica all'interno del rapporto intercorso fra i due storici americani. Se infatti è vero che Krauss ha trovato la propria peculiare identità allontanandosi da Greenberg, criticando anche aspramente l'orizzonte teorico del modernismo, altrettanto vero è che proprio questo stesso orizzonte le ha offerto la possibilità di sviluppare

un discorso indipendente e autonomo. Come dire, Krauss, secondo D'Ammando, non può non dirsi figlia del modernismo greenberghiano, ancorché si tratti di un rapporto filiale animato principalmente da dinamiche divergenti e oppostive. E non ci interessa più di tanto discutere la validità e la plausibilità di una tale interpretazione. Piuttosto, è da notare quanto analizzare Greenberg aiuti a comprendere e a illuminare l'opera di Krauss.

Lecture dell'informe offre poi al lettore un ulteriore spaccato della storia dell'arte novecentesca grazie al contributo di Matteo Spadoni, il quale offre una preziosa ricognizione della riflessione sul ruolo dell'informe offerta da Georges Didi-Huberman.

Proprio su questo terreno, infatti, il critico francese ha polemizzato contro l'interpretazione di Krauss, in particolare durante gli anni '90. I riferimenti principali di Didi-Huberman rimangono ancora Bataille e la rivista «Documents», ma il risultato finale si pone agli antipodi rispetto al pensiero kraussiano.

Se infatti la storica americana pone la caratteristica principale dell'informe nel suo essere la categoria più propria dell'alterità, del non riconducibile-a, per Didi-Huberman al contrario esso sarebbe foriero di una dialettica negativa – per dirla con la Scuola di Francoforte – che egli definisce «sintomale». In questo caso la sintesi sarebbe costituita dal concetto di *sintomo*, il quale, pur istituendo il carattere negativo dell'informe, continua a mantenere un “dialogo” con la forma. Seppur avverso a ogni tipo di sintesi conciliatoria, Didi-Huberman, fa notare Claudio Zambianchi nell'introduzione a *Lecture dell'informe*, «ritiene che, nel processo di alterazione proprio dell'informe, l'oggetto sia mantenuto e “non assolutamente distrutto”. Benché attaccato, l'oggetto sopravvive sotto forma di traccia, e si fa “opera”. In un carattere siffatto Didi-Huberman riconosce all'informe una qualità, negata invece da Krauss e Bois». L'informe, dunque, nel processo di decostruzione della forma, non può che continuamente ad essa rimandare. Del resto, il critico francese lo dichiara esplicitamente nel suo scritto *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*: «Un'immagine non può essere pura negatività. Può *smentire*, certo, [...] ma deve anche, in qualche modo *mantenere* la traccia di ciò che smentisce, affinché la sua negatività faccia appunto opera. Una immagine, per Bataille, [...] deve dunque essere *dialettica*».

Come si vede, Krauss e Didi-Huberman non potrebbero essere più lontani. Avere la possibilità, attraverso un unico testo, di confrontarsi con entrambe queste posizioni si rivela perciò tanto più utile quanto più consente di pensare alla storia dell'arte non unicamente in chiave storiografica, bensì anche ermeneutica. Seguire l'una o l'altro significa scovare nelle opere significati e indicazioni diverse, e ciò risulta essere un buon modo per comprendere meglio l'estrema complessità che ha caratterizzato le vicende artistiche del secolo appena trascorso, le quali molto hanno ancora da dire sull'uomo del nuovo millennio.