

Articoli/7

Estetica fatale

Daniela Angelucci

Articolo sottoposto a *peer review*. Ricevuto il 14/12/2016 Accettato il 03/02/2017

In the Western thought the aesthetic experience is mostly explained as an encounter between subject and object where the latter holds the role of stimulus, occasion, and the subjectivity of the user (or of the author) remains, somehow, the protagonist, central and active. The article wonders whether it is possible to describe the aesthetic experience in a different way, assigning to the object a more central role, more powerful. The thought of Jean Baudrillard – with the notions of seduction and fatality developed between the late seventies and early years eighty – can be particularly useful just in order to describe the aesthetic experience as an event in which the subject is taken, captured by the object.

1. Oggetto e seduzione

Nella tradizione del pensiero occidentale l'esperienza estetica si è per lo più declinata come un incontro tra soggetto e oggetto in cui quest'ultimo detiene il ruolo di stimolo, occasione, sollecitazione, mentre la soggettività del fruitore (o dell'autore) rimane, in qualche modo, protagonista, centrale e attiva. Questa affermazione, volutamente radicalizzata, ha il valore che hanno tutte le generalizzazioni, ma si può certamente riconoscere una preponderante linea aristotelico-kantiana che vede un soggetto, posto a una certa distanza da un oggetto estetico, provare un particolare sentimento: catartico, riflettente, soggettivo, universale e via dicendo.

Nel suo testo dedicato all'*Estetica*¹, Paolo D'Angelo propone una efficace versione contemporanea di questa prospettiva: l'esperienza estetica viene descritta come un'esperienza di raddoppiamento, duplicazione. Cosa viene raddoppiato nell'occasione di un incontro con un oggetto estetico? Nel caso dell'arte figurativa, pittorica, letteraria, cinematografica o teatrale, ad essere duplicato è in primo luogo il nostro mondo, che viene ripresentato, stilizzato nella creazione artistica di un mondo parallelo, in modo tale da permettere a chi contempla di fare un'esperienza allo stesso tempo meno intensa, poiché al

¹ P. D'Angelo, *Estetica*, Roma-Bari 2011, cap. 5.

riparo da conseguenze e pericoli effettivi, e più intensa, prodotta e lì mostrata proprio per lui o per lei. Ma più in generale, e più precisamente, anche nel caso delle arti non rappresentative, si deve dire però che il raddoppiamento secondo D'Angelo riguarda in primo luogo il soggetto, che sente se stesso sentire, che ha la possibilità di fare un'esperienza di se stesso nel momento in cui prova sentimenti che nell'esperienza ordinaria passano nella inconsapevolezza, preoccupati come siamo, appunto, a vivere. L'esperienza estetica – per quanto l'oggetto possa essere pensato come affascinante, potente, misterioso – è un'esperienza di se stessi e dei propri sentimenti, delle proprie facoltà trascendentali vivificate in un libero gioco, scriveva Kant.

Come non essere d'accordo? Sembra in effetti impossibile negare questo aspetto dell'esperienza dell'arte o della riuscita estetica di un fenomeno, eppure ci si chiede se non sia fattibile descriverla altrimenti, assegnando all'oggetto di tale esperienza un ruolo più centrale, più potente, senza tuttavia fare della bellezza (per continuare a parlare in termini tradizionali) un fattore che risiede nelle qualità oggettive, tentativo fallito ormai secoli fa. È in questo esperimento – descrivere l'esperienza estetica come un evento in cui il soggetto viene preso, catturato dall'oggetto – che il pensiero di Jean Baudrillard, con le nozioni di seduzione e fatalità sviluppate tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta, può risultare particolarmente interessante.

È nel libro del 1983 *Le strategie fatali* che Baudrillard rivendica con più forza che altrove il «destino d'oggetto», la sua «potenza sovrana», una potenza da opporre all'idea di oggetto come parte alienata, parte maledetta la cui unica possibilità di rivincita è nella dialettica servo-padrone, dunque in fondo nella sua trasformazione in soggetto. Non basta a Baudrillard la messa in causa contemporanea del soggetto, il riconoscimento della sua debolezza, della sua incompetenza: la situazione della contemporaneità è quella di un soggetto «preso nel melodramma della sua scomparsa», consapevole di non dominare il mondo a suo vantaggio, ma ancora al centro come «equilibrio di una volontà e di un universo»², ancora garante, seppure indebolito, contro l'alienazione.

Il soggetto non può giocare né la sua fragilità né la sua morte per la semplice ragione che è stato inventato per difendersene, come per difendersi dalle seduzioni, quelle del destino per esempio, che lo trascineranno alla rovina. [...] E dunque, oggi, la sua posizione di soggetto è diventata semplicemente insostenibile³.

La insostenibilità della posizione di soggetto, consapevole della sua perdita di potere ma costitutivamente incapace della sua stessa dismissione, conduce Baudrillard al paradosso secondo cui «la sola posizione possibile è quella dell'oggetto»⁴. Non si tratta qui di un oggetto dapprima alienato e poi colto nel tentativo di uscire dalla sua alienazione divenendo soggetto, ma di un oggetto

²J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, Milano 2011, pp. 126-127.

³*Ibid.*, p. 128.

⁴*Ibid.*

che non chiede autonomia, che non vuole diventare altro e che *seduce* in forza della sua indifferenza.

Nelle pagine immediatamente precedenti Baudrillard ha infatti delineato la differenza tra soggetto e oggetto proprio a partire dalla sua teoria della seduzione, sviluppata nel testo del 1979 *Della seduzione*. Qui Baudrillard oppone la seduzione all'oscenità della trasparenza, alla mancanza di segreto, di incertezza. «Qui sta tutto il suo segreto: nel lampeggiare intermittente di una presenza. Nel non essere mai là dove si crede, dove la si desidera»⁵. La seduzione rappresenta la possibilità di sparire, di spostarsi (*se-ducere*, scrive il filosofo, come condurre a sé, ma anche condurre in disparte, sviare), di deviare, cambiare strada rispetto all'eccesso di realtà. Ad una contemporaneità che 'dando troppo', 'amputa di tutto', che vuole la verità, la visibilità, e si pone dalla parte del reale, anzi dell'iper-reale, in cui nulla viene lasciato alle apparenze e al caso, la seduzione è artificio e ritualità, reversibilità, obliquità e vuoto. In questo senso Baudrillard può contrapporre la seduzione all'oscenità, ma anche alla produzione, ai processi produttivi del potere:

Produrre significa materializzare forzatamente ciò che è di un altro ordine, dell'ordine del segreto e della seduzione. La seduzione è sempre e dovunque quel che si oppone alla produzione. La seduzione sottrae qualcosa all'ordine del visibile, la produzione mette tutto in evidenza [...]⁶.

Non si tratta dunque di intendere la seduzione come una tonalità interna alla sessualità, definizione che svilirebbe la sua potenza, ma di pensarla come dimensione di gioco e di sfida più ampia, che si insinua nel sesso, ma anche nello stesso processo di potere e di produzione, smantellandolo in segreto, deviandolo, inserendo la segretezza e il vuoto in ambiti ossessionati dalla trasparenza e dalla pienezza. In questa prospettiva si colloca anche la critica baudrillardiana alla psicoanalisi⁷: l'interpretazione è il contrario della seduzione, è la ricerca di qualcosa che sta dietro, latente, e che va svelato, donato di senso, laddove invece occorrerebbe inseguire superficialmente le connessioni mutevoli dell'inconscio, la sua apparenza, rescindere i segni dal loro senso, evitare la trasparenza e la violenza del significato.

Dal punto di vista della coppia soggetto-oggetto, tenendo conto anche del tentativo di usare il pensiero di Baudrillard per pensare l'esperienza più strettamente estetica, lo sforzo del filosofo è quello di pensare questo rapporto non a partire dalla opposizione tra i due poli, quanto di intenderli entrambi

⁵J. Baudrillard, *Della seduzione*, Milano 1997, p. 90.

⁶*Ibid.*, p.44.

⁷Nelle stesse pagine Baudrillard critica anche «la trappola della rivoluzione sessuale» in cui sarebbe caduto il femminismo a lui contemporaneo, rinunciando alla potenza della seduzione per rivendicare il godimento come esigenza e diritto, passando dunque dalla parte della pienezza e del potere. Mentre nel caso della psicoanalisi critica Freud, ma anche la teoria lacaniana, qui l'autore è piuttosto ambiguo sul reale obiettivo polemico: tutto il femminismo, o una parte di esso? Femminilità in senso proprio o come trasversale «principio di incertezza»?

come attraversati dalla seduzione, che li riunisce e fa precipitare l'uno, il soggetto, verso l'altro, l'oggetto. Non si tratta mai tuttavia, in Baudrillard, di una fusione, di una possibile coincidenza e confusione tra i due, bensì di un rapporto duale e agonistico, di sfida e gioco, fondato infatti su una sorta di cerimoniale, su regole arbitrarie e convenzionali (e non sulla Legge, o sulla sua trasgressione)⁸. Questo aspetto del pensiero di Baudrillard, ben più sviluppato nel testo rispetto a quanto si possa riportare qui, potrebbe in effetti rendere conto degli elementi rituali dell'esperienza artistica, nel suo istituire uno spazio convenzionale, una serie di regole arbitrarie della fruizione, differenti da quelle della vita ordinaria.

2. Essere lo specchio

Se dal punto di vista del desiderio la supremazia non può che essere e rimanere soggettiva, poiché è il soggetto colui che guarda, desidera, cerca, vuole l'oggetto, dal punto di vista della seduzione, la posizione primaria è quella dell'oggetto, che seduce, attira, provoca il soggetto; è dunque dall'oggetto che si parte, ed è all'oggetto che si ritorna. In questo senso, «il soggetto è fragile, non potendo che desiderare, mentre l'oggetto si fa forte proprio dell'assenza di desiderio»⁹. È questa indifferenza, questa impassibilità la sua potenza sovrana: essere privo di desideri, insensibile all'alterità, è la strategia dell'oggetto.

Evocato esplicitamente nell'affermazione che l'oggetto «non conosce lo stadio dello specchio»¹⁰, riecheggia in queste parole il pensiero di Jacques Lacan e la sua teoria del desiderio come mancanza. È fondamentale, questa affermazione di Baudrillard sullo specchio, perché in una sola riga il filosofo condensa il punto decisivo della totale autonomia dal desiderio dell'altro e dall'alterità in generale, che è la vera ragione della inscalfibile sovranità dell'oggetto. Vale dunque la pena ricordare brevemente che cosa si gioca intorno a questa figura tipicamente baudrillardiana dello specchio, a partire dalla sua elaborazione psicoanalitica. Nel pensiero di Lacan lo stadio dello specchio è l'esperienza vissuta dal bambino o dalla bambina tra i sei e i diciotto mesi di vita quando, ancora instabile sulle gambe, incontra la propria figura in una superficie riflettente: proverà a toccarla, magari anche ad aggirarla, infine si volterà verso l'adulto che probabilmente

⁸ Nel sostituire alla legge trascendente la regola arbitraria Baudrillard critica il concetto di deterritorializzazione proposto da Gilles Deleuze con Félix Guattari in quegli anni, concetto che indica la possibilità sempre nuova di uscire da un territorio chiuso, di prendere una 'linea di fuga': secondo Baudrillard per abolire il senso occorre sostituirvi un rituale più artificiale, e non l'indeterminazione, la proliferazione, il rizoma, così come alla legge non si oppone la liberazione ma, lo si vedrà più avanti, l'obbligo della fatalità. Credo che si presenti qui una delle differenze più insuperabili tra i due filosofi: Baudrillard, pur spostando l'equilibrio dalla parte dell'oggetto, per superare l'idea di un soggetto il cui desiderio è mancanza, rimane dalla parte del duale, della trascendenza, necessaria al gioco della seduzione. Di qui l'ironia, la freddezza del sedurre, che nel pensiero Deleuze, fatto di riso, divenire, immanenza, non trovano posto. C'è comunque, credo, la possibilità di un incontro tra i due per quel che riguarda la questione della fatalità, ma si tratta di un tema piuttosto complesso, che sarà materia per un altro testo.

⁹ J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, cit., p. 127.

¹⁰ *Ibid.*, p. 129.

lo sostiene e potrà coglierli sia nello specchio sia al suo esterno, entrambi raddoppiati, e così anche potrà vedere riflessi tutti gli oggetti che popolano l'ambiente che lo circonda. Ciò che manca, che si può vedere una sola volta, è il viso, nella realtà situato per il soggetto in una zona cieca, e dunque visivamente inaccessibile. È questo per Lacan il momento dell'identificazione primaria, in cui avviene il riconoscimento nell'immagine riflessa, confermato al bambino dall'adulto, dall'altro che gli sta accanto.

Tale identificazione avviene tuttavia al prezzo di una frattura, di una estraneità da se stesso, attraverso un'esperienza in cui il bambino può cogliersi soltanto in immagine, soltanto dall'esterno in quanto oggetto della sua visione, altro da sé. Nell'immagine il bambino si vede in una unità coesa e in una padronanza del proprio corpo che è soltanto illusoria, e che anticipa elementi ancora non presenti al di qua dello specchio. La padronanza del proprio corpo, che a quell'età il bambino non ha ancora raggiunto, viene anticipata in maniera immaginaria e prematura nel riflesso speculare, in cui si compendia la prima forma di un Io ideale. Qui appare qualcosa che non si è ancora costituito, una unità che non è ancora né sarà mai una proprietà del soggetto, ma viene a costituirlo da fuori, dall'esterno.

Lo *stadio dello specchio* – scrive Lacan – è un dramma la cui spinta interna si precipita dall'insufficienza all'anticipazione [...] ed infine all'assunzione dell'armatura di un'identità alienante che ne segnerà con la sua rigida struttura tutto lo sviluppo mentale¹¹.

Si configura in tal modo una specie di autoritratto idealizzato che fonde, come scriveva Freud anni prima nell'*Introduzione al narcisismo* (1914), l'amore per ciò che si è e l'amore per ciò che si vorrebbe essere; nasce in questo modo la fissazione di un'immagine ideale che il soggetto inseguirà per tutta la vita, senza mai raggiungerla, che è il prodotto e la causa di una sempre rinnovata lacerazione. È insomma questa illusione del crederci un Io, un io unitario, ciò da cui deriva l'aggressività umana, la nostra fragilità, che «si cristallizzerà nella tensione conflittuale interna al soggetto che determina il risveglio del suo desiderio per l'oggetto del desiderio dell'altro: il concorso primordiale precipita come *concorrenza aggressiva*»¹². Poiché la credenza nella nostra unitarietà viene continuamente smentita nel confronto con l'Io ideale, si instaura uno scarto insuperabile che separa il soggetto dalle infinite altre maschere dell'Io ideale che incontrerà nella vita. E insieme nasce l'invidia, l'odio per chi sembra caratterizzato dalla pienezza, dall'assenza di questa frammentazione (un'illusione anche questa, poiché tale scissione è secondo Lacan insuperabile, essendo un momento costitutivo del divenire soggetti)¹³.

¹¹ J. Lacan, *L'aggressività in psicoanalisi*, in J. Lacan, *Scritti*, 1° vol., Torino 1974, p. 91.

¹² *Ibid.*, pp. 107-108.

¹³ Cfr. D. Angelucci, *Lo sguardo senza invidia. Il cinema e la maschera dell'io ideale*, «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», 2014, 22, pp. 57-65.

Se la descrizione lacaniana del «crocevia strutturale» che segna la soggettivazione del bambino e della bambina è accolta in pieno da Baudrillard, la sua filosofia del desiderio assume come presupposto anche l'ipotesi di un soggetto sempre scisso e mancante, fragile e incompetente. L'oggetto, invece, non ha desiderio, non si illude circa la padronanza di sé e la propria unitarietà, non è tormentato dal proprio Io ideale, non è incastrato dall'immaginario nello specchio: la parte tradizionalmente alienata, quella oggettiva, diventa qui inalienabile. Dunque, l'oggetto non conosce stadio dello specchio, piuttosto

esso è lo specchio. È ciò che rimanda il soggetto alla sua trasparenza mortale. E se può affascinarlo e sedurlo, è proprio perché non brilla di una sostanza e di un significato proprio. L'oggetto puro è sovrano perché è ciò su cui la sovranità dell'altro giunge a spezzarsi e a prendersi con la sua stessa esca. Il cristallo si vendica¹⁴.

La strategia fatale che dà il titolo al testo di Baudrillard è propriamente questa vendetta del cristallo, dello specchio, perpetrata grazie alla sua indifferenza e al suo silenzio. La qualità fatale dell'oggetto è proprio nella sua passività, e questo secondo Baudrillard vale anche per l'oggetto sessuale, la cui forza seduttiva è nella passività, come per le masse, descritte come silenziose e inconoscibili più che come alienate. L'unico 'desiderio' dell'oggetto, se di desiderio si può ancora parlare, è allora quello di essere il destino dell'altro, di essergli fatale: «*Tutto il destino del soggetto si trasferisce nell'oggetto. Alla causalità universale l'ironia sostituisce la potenza fatale di un singolo oggetto*»¹⁵. È il caso del feticcio, oggetto singolare su cui investiamo tutta la forza dell'oggettività, dettaglio in cui impliciamo tutto il mondo, al di là delle sue reali e naturali qualità. Non c'è nessuno che possa sfuggire a questa esperienza, afferma Baudrillard. L'esperienza in cui la causalità universale, legge che domina il mondo del soggetto dotato di volontà e desiderio, si rovescia e diviene catastrofe, collasso tra accidentale e necessario.

Cercando di distendere e districare la prosa di Baudrillard, a volte sfuggente, piena di connessioni e rifrazioni, potremmo aggiungere che il collasso tra accidentale e necessario – ovvero la fatalità, la strategia fatale – si compie in coincidenza con il collasso tra segno e senso, quando l'oggetto non rimanda più a un significato, ma vale in quanto oggetto, letteralmente, come oggetto assoluto. Questo è il senso della storia crudele, riportata e commentata da Baudrillard in queste pagine, della donna che consegna letteralmente uno dei suoi occhi, accecandosi, all'uomo che le aveva scritto, con parole infuocate, di essere stato sedotto dai suoi occhi. Lei avrà perso un occhio, ma lui ha perso la faccia, commenta il filosofo, e la spietatezza della risposta della donna è tutta nella trappola di un oggetto che si fa letterale, sottraendosi al gioco delle metafore per precipitare in «un cortocircuito realista e crudele», in cui la donna trascina il soggetto per annientarlo. La strategia fatale consiste nel porre un deciso taglio

¹⁴ J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, cit., p. 129, corsivo mio.

¹⁵ *Ibid.*, p. 130.

a ogni possibile rinvio, opponendosi alla metafora tradizionale (alla deriva del significante, avrebbe detto Lacan) che riferisce l'occhio al suo significato cortese di specchio dell'anima, come sguardo che rinvia a sua volta all'essere e al soggetto, un soggetto desiderante e dunque mancante.

Questa liquidazione della metafora, questa precipitazione del segno in materiale grezzo, insensato, è di un'efficacia micidiale. È dello stesso ordine dell'evento insensato, la catastrofe, che è anch'essa una risposta cieca, senza metafora, del mondo-oggetto all'uomo-soggetto¹⁶.

Torniamo ora all'estetica, per evidenziare come le caratteristiche che Baudrillard assegna all'oggetto assoluto, seduttivo poiché indifferente e passivo, fatale, e infine letterale, si adattano perfettamente al polo oggettivo dell'esperienza artistica, o più generalmente estetica. La forza estetica dell'oggetto si moltiplica quando si abbandona la lettura interpretativa, quella che cerca il messaggio, il significato, il segreto di senso nascosto dietro al segno, per accogliere invece la potenza e la sovranità dell'oggetto nella sua letteralità, nella sua immanenza, nel suo essere tutto lì, presente, pieno e senza scarti, indifferente all'alterità: un segno che non rimanda a un senso nascosto, che non rinvia a un'interpretazione da svelare, ma che riporta soltanto a se stesso. Se questo carattere sembra applicarsi più facilmente all'esperienza estetica delle arti figurative, plastiche, che non comunicano, non significano ma piuttosto rendono visibile un evento che si compie nel suo farsi, esso si può estendere alla letteratura, arte che sembrerebbe destinata ad un uso simbolico, e che invece diviene esteticamente potente nel momento in cui la scrittura stessa non è più intesa come segno che rinvia a un significato, ma cattura il lettore grazie alla sua materialità, alla sua immediatezza di oggetto assoluto¹⁷.

Baudrillard non propone una teoria specificamente estetica, quanto piuttosto una filosofia dell'oggetto generale. A maggior ragione, però, l'esperienza estetica – nella quale il soggetto si fa sedurre, risucchiare, assorbire dalla controparte oggettiva proprio in virtù del suo essere oggetto – è fondamentale poiché assurge al ruolo di «prospettiva radicale», da estendere e considerare valida in tutti gli ambiti¹⁸. L'oggetto in quanto specchio risucchia colui che vi si riflette (ulteriore versione del narcisismo), ma ciò che racconta questa prospettiva, radicalmente differente dalla filosofia del soggetto predominante nel pensiero occidentale, non è il destino di scissione dell'umano attratto e lacerato dalla

¹⁶ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷ Se il pensiero di Deleuze sul tema del desiderio differisce completamente da quello di Lacan come da quello di Baudrillard, e sebbene quest'ultimo lo critichi direttamente ed esplicitamente nel testo della seduzione, Deleuze e Baudrillard si incontrano nell'elogiare la possibilità di una esperienza non metaforica dell'oggetto. Nel testo su *Kafka. Per una letteratura minore* (1975), come anche in *Conversazioni* (1977), Deleuze, nel primo caso con Félix Guattari, poi con Claire Parnet, parla esplicitamente di «uccidere la metafora» per fare un uso non simbolico e non significativo della lingua nella letteratura, al fine di afferrare la vita e di cogliere la dimensione dell'immanenza grazie alle pratiche artistiche.

¹⁸ J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, cit., p. 134.

propria immagine (innamoramento di sé e pulsione di morte), quanto l'opacità dell'oggetto-specchio, indifferente in una passività e una mancanza di desiderio che lo rende inalienabile. In *Della seduzione*, scrivendo proprio del narcisismo, Baudrillard affermava: «Lo specchio d'acqua non è una superficie di riflessione, bensì una superficie di assorbimento»¹⁹. Per raccontare questa storia, quella della seduzione che vince sul desiderio, l'esperienza estetica sembra irrinunciabile, se è vero che l'oggetto estetico è l'oggetto che per eccellenza sfugge alla produttività e alla funzionalità, al senso e all'interpretazione, quanto di più vicino all'oggetto assoluto incontriamo nella vita ordinaria.

È in questo contesto che Baudrillard commenta l'opera del 1980 *Suite vénitienne* di Sophie Calle, artista francese che da Parigi si è recata a Venezia per seguire di nascosto un uomo appena conosciuto, documentando per quindici giorni i suoi spostamenti in un diario e con delle foto. Calle non vuole conoscerlo, né incontrarlo, semplicemente lo segue, lo fotografa non vista, interroga a sua insaputa i commercianti o gli albergatori con cui l'uomo ha parlato, si avvicina agli oggetti che l'uomo ha toccato, ripercorre i luoghi dove ha camminato.

Secondo Baudrillard il centro di quest'opera è proprio la seduzione, un gioco in cui entrambi sono sedotti e seduttori, ma che è possibile solo se tra i due non vi è alcun contatto, se permane un segreto. Certamente Calle è stata sedotta dall'uomo, tanto da essere attirata in un'altra città e da seguirlo per ore, ma soprattutto diventa anche essa seduttrice, poiché detiene il suo segreto a sua insaputa, giunge da altrove, esiste senza di lui. D'altra parte, scriveva Baudrillard nel testo del 1979 che «essere sedotti è ancora il modo migliore di sedurre. [...] Non solo non esiste attivo o passivo nella seduzione, non esiste neppure soggetto e oggetto, né esterno o interno. Essa gioca su due versanti»²⁰. Quando Calle tenta di proseguire il pedinamento a Parigi, e viene scoperta dall'uomo, il fascino è perduto, il segreto della seduzione non c'è più. Le foto presenti accanto al diario nel volume²¹ che racconta il pedinamento sono affascinanti proprio perché non svelano qualcosa in più, non rivelano segreti nascosti, quanto piuttosto documentano un'assenza, «quella di chi è seguito, quella di chi segue, quella della loro assenza l'uno per l'altro»²². L'artista si fa *specchio* dell'uomo, è il doppio del suo percorso che, duplicato senza una ragione, perde ogni senso e diventa qualcosa d'altro. «È come se qualcuno, dietro di lui, sapesse che egli non va in alcun luogo»²³. Il secondo percorso, quello dell'artista, diventa il suo destino.

3. Il definitivo per caso

Il tema del destino, della fatalità, viene affrontato direttamente da Baudrillard nelle pagine finali del testo del 1983, in opposizione al concetto di

¹⁹ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 74.

²⁰ *Ibid.*, p. 86.

²¹ S. Calle, *Suite vénitienne*, Paris 1983.

²² J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, cit., p. 148.

²³ *Ibid.*, p. 146, corsivo dell'autore.

caso. Già in *Della seduzione* l'autore criticava il concetto di caso nella accezione di probabilità, «una specie di Grande Neutro Aleatorio (G.N.A.), sintesi di un universo fluttuante dominato dall'astrazione statistica»²⁴, che non è altro che l'altra faccia del determinismo, della causalità razionalistica²⁵. Baudrillard propone invece di abbandonare l'ipotesi di un mondo caotico da cui difendersi opponendo connessioni razionali, per accogliere l'immagine di un mondo in cui nulla è casuale, nulla è sconnesso e aleatorio, ma tutto ha un significato, tutto si concatena non secondo le leggi della razionalità, ma grazie alla forma seducente dell'apparenza. Preso come evento puro, tutto si rivela, dunque, di una necessità assoluta.

Visto in quest'ottica, tutto esplose di connessioni, di seduzione; niente è isolato, niente è lasciato al caso [...] questo ordine magico (altri direbbero: questo disordine magico) che noi vediamo spontaneamente risorgere sotto forma di sequenze o di coincidenze a catena (felici o infelici), sotto forma di destino, di concatenazione ineluttabile, quando tutti gli eventi finiscono per ordinarsi quasi per miracolo²⁶.

Il fatale si oppone dunque tanto al razionale quanto all'accidentale, tanto al concatenamento razionale degli eventi, ordinati secondo un rapporto di causa ed effetto, quanto alla sconnessione e alla casualità pura, che si rivelano due facce della stessa medaglia. Uscendo per un momento dal linguaggio di Baudrillard potremmo dire che la fatalità appare nel momento in cui il massimo della casualità si congiunge con il massimo della necessità: è accaduto senza che io l'abbia voluto, in modo del tutto inatteso, ma la sua realizzazione rivela una necessità stringente. «Questa è la definizione del destino: la precessione dell'effetto sulle sue stesse cause. Così tutte le cose accadono prima di essere accadute. Le cause vengono dopo»²⁷.

Sebbene qui Baudrillard non citi Lacan esplicitamente, come accade altrove, è difficile non pensare al concetto di *après coup* (traduzione francese della *Nachträglichkeit* freudiana), per cui l'assunzione di senso interviene soltanto in un secondo tempo, dopo che l'evento si è prodotto. Secondo la psicoanalisi è l'apparire in due tempi del trauma, per cui solo in un secondo momento l'evento primo apparirà in tutto il suo valore. Nel *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi* (1964), Lacan lo collegava proprio alla

²⁴ J. Baudrillard, *Della seduzione*, cit., p. 150.

²⁵ Nel suo ultimo libro, *Che cos'è reale? La scomparsa di Majorana* (Neri Pozza, Vicenza, 2016), Giorgio Agamben parte proprio da questo tema: critica al probabilismo della fisica quantistica e della statistica moderna, come altra faccia del determinismo, e modo non per descrivere ma per calcolare e dunque controllare il mondo. Con la sua scomparsa, Majorana si è sottratto a questo calcolo e a questa dimensione astratta (il Grande Neutro Aleatorio, avrebbe detto Baudrillard) per entrare nel reale: ha prodotto un evento nello stesso tempo reale e altamente improbabile.

²⁶ J. Baudrillard, *Le strategie fatali*, cit., p. 168.

²⁷ *Ibid.*, p. 181.

*tyche*²⁸: sorte, destino, fatalità, ovvero un incontro «in quanto può essere sempre mancato», inaspettato, non voluto, e che tuttavia nell'*après coup*, a cose fatte, si rivela nella sua necessità. La *tyche* è infatti l'incontro «*malvenu*», inappropriato, con il nostro Reale, impossibile perché non implicato nelle nostre aspettative, del tutto inatteso; qualcosa che mi accade come un'avventura, ma che non è del tutto accidentale, poiché infine, una volta accaduto, la sua inevitabilità si palesa²⁹.

Ancora una volta, come nel caso di cui si è scritto nel paragrafo precedente del carattere seducente dell'oggetto, grazie al suo segreto e alla sua indifferenza per l'alterità, sembrerebbe che, anche rispetto al concetto di fatalità, Baudrillard abbia modellato la sua idea del mondo, dell'universo intero, a partire dalla traccia della esperienza estetica. È qui, soprattutto, nella seduzione dell'oggetto estetico, dell'opera d'arte o del fenomeno naturale che ci cattura, che esperiamo la riuscita estetica come qualcosa di fatale, destinale. Pur essendo un momento intrecciato alle altre dimensioni della vita, si tratta di un'esperienza che non può mai essere data come garantita. Non è intenzionale, né generalizzabile, è un incontro che potremmo associare al collasso tra l'inaspettato e l'inevitabile: si manifesta come il massimo della contingenza, ma la sensazione di riuscita, di intensità dell'esperienza, di cattura del soggetto, indica, a cose fatte, che niente doveva essere diverso.

Anche la riflessione di Roland Barthes sulla fotografia contenuta nel libro *La camera chiara* (1980) ruota attorno al medesimo cortocircuito fatale tra contingenza e necessità (Barthes cita esplicitamente Lacan nel suo scritto). Per eccedere la semplice comunicazione, per oltrepassare la mera documentalità, la fotografia deve avere il *punctum*, deve cioè trafiggerci suscitando un piacere doloroso. Il *punctum* è un particolare *casuale, contingente*, che appare nella foto al di là delle intenzioni del fotografo. Ecco perché alcune foto possono essere scioccanti, possono sorprenderci e possono 'urlare' (per la rarità o la stranezza del referente, per una trovata o una prodezza del fotografo), ma non avere il *punctum*. La genialità del fotografo risiede dunque più nel trovarsi in un determinato posto che nel vedere qualcosa, più nel catturare l'immagine che nell'andarla a cercare. Diremmo quindi, con Baudrillard, che il fotografo non deve avere un interesse, uno *studium*, non deve desiderare, ma deve essere sedotto, preso dall'oggetto. Oltre che involontario, non voluto, «maleducato», aspetto primario per Barthes, questo dettaglio senza scopo è *insieme inevitabile, fatale*³⁰. Dunque: questo particolare che mi attrae e mi ferisce – e che spezza l'omogeneità di una foto

²⁸ Cfr. J. Lacan, *Seminario XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*. 1964, Torino 2003, pp. 52-63.

²⁹ Lacan riprende l'esempio aristotelico presente in *Fisica II*: vado al mercato e per caso la prima persona che incontro è quella che ha un debito con me; è una fatalità, non stavo pensando alla possibilità di un simile incontro (altrimenti non sarebbe *tyche*), ma forse era inevitabile, era proprio quello che stavo cercando (potremmo dire, inconsciamente). Su *tyche, automaton* e inconscio come incontro con il Reale in Lacan, cfr. S. Benvenuto, *L'impossibile contingente. Lacan è idealista?*, <http://www.psychomedia.it/pm/indther/lacan/benvenuto.htm>.

³⁰ R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Torino 2003, p. 49.

caratterizzata soltanto dal piano dello *studium*, la foto «unaria» – è accaduto, mi è venuto incontro, non l’ho cercato, ma non avrebbe potuto essere diverso, è al suo posto, inevitabilmente.

Si potrebbe ritornare a questo proposito sull’esperienza artistica di Sophie Calle, che con la sua pratica del pedinamento non fa altro che rendersi disponibile all’avventura, all’incontro, sebbene si tratti di un incontro unilaterale, segreto, nascosto. Camminare senza meta, muoversi a caso nella speranza di ritrovare l’uomo che sta seguendo, ma anche lasciarsi guidare dal caso per decidere chi seguire, per ritrovare dettagli o persone che possano aiutarla nell’impresa, è il modo dell’artista favorire la *tyche*, di essere il destino dell’uomo, dice Baudrillard, ma anche trovare, o meglio incontrare, il suo proprio destino³¹. Tuttavia, ritroviamo la stessa idea anche nelle affermazioni di vari artisti che producono opere d’arte in senso più tradizionale, a rimarcare l’importanza del concetto di fatalità non solo nell’esperienza del fruitore, ma anche come filo conduttore della produzione artistica. Valgano come esempio decisivo le parole del pittore Francis Bacon, che durante le interviste con il critico David Sylvester³² insiste più volte sulla fortuità dei suoi gesti come unica possibilità di effettuare l’operazione che più gli interessa, ovvero «aprire le valvole della sensazione», «piazzare una trappola» per catturare la vitalità, definendosi addirittura «un medium del caso». Una pratica troppo cosciente di sé e intenzionale, infatti, rischia di mancare l’obiettivo di catturare le forze e l’elemento vitale, che può essere veramente colto soltanto attraverso segni e colori «inevitabili» perché posseduti dalla strana necessità del caso. Si tratta della stessa concezione al fondo delle parole usate come titolo di questo paragrafo, pronunciate durante un’intervista da Jean-Luc Godard riguardo al suo film *Vivre sa vie* (1962): «quello che voglio è il definitivo per caso»; o della celebre affermazione di Picasso: «non cerco, trovo». Non desidero, sono sedotto e seduco.

Daniela Angelucci
Università degli Studi di Roma Tre
✉ daniela.angelucci@uniroma3.it

³¹ Baudrillard obietta l’affermazione del critico Yves Alain Bois secondo cui l’arte di Calle si può ricondurre alla pratica della deriva situazionista e alla teoria di Guy Debord (cfr. Y.-A. Bois, *Character study: Sophie Calle*, «Art Forum International», XXXVIII, 2000, p. 120-131): mi sembra invece che l’elemento della fatalità e dell’incontro inatteso riconduca al concetto di deriva e ai suoi antecedenti, fino a risalire alla visita dadaista, alla deambulazione surrealista.

³² D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003. Si tratta di nove interviste che coprono l’arco di tempo che va dal 1962 al 1986.