

Discussione

R. Kirchmayr, *Passioni del visibile. Saggi sull'estetica francese contemporanea*

Ombre Corte 2018

Igor Pelgreffi

Estetica francese contemporanea

Uscita nell'autunno del 2018 per i tipi di Ombre Corte, nella collana Culture, questa raccolta di saggi di Raoul Kirchmayr è dedicata all'estetica francese contemporanea, segnatamente a tematiche legate alla visione e allo statuto dell'immagine. Ma questa è già una semplificazione: accanto alla dimensione estetica, il lettore troverà riferimenti ad altre questioni, come quella del soggetto o quella della storia. Tipico dell'autore, della sua lucida proposta filosofico-critica che si caratterizza, ormai da molti anni, come una sintesi che opera nel quadro di linguaggi legati principalmente alla decostruzione, alla psicoanalisi, alla fenomenologia e al pensiero critico. Questa particolarissima sintesi dell'eterogeneo ha un proprio denominatore comune nella grande attenzione al contemporaneo, colto nelle sue morfologie relativamente molteplici, un'attitudine che Kirchmayr manifesta, oltre che come autore, anche nel suo lavoro per la rivista *aut aut*, di cui è redattore storico. Forse non è un caso che, grosso modo in contemporanea con la preparazione del volume in oggetto, Kirchmayr, assieme a Enrica Lisciani-Petrini, abbia curato il fascicolo n. 381 di *aut aut*, uscito nel 2019, intitolato: *Sartre/Merleau-Ponty. Un dissidio produttivo*. Decidere di approfondire quella che sembrava una pagina consegnata al passato, cioè la querelle degli anni Cinquanta tra Sartre e Merleau-Ponty, non è un cedimento all'occasione editoriale. Indica un riaprire l'ottica su una stagione del pensiero francese senz'altro molto lontana da noi, una torsione dello sguardo compiuta in nome di ragioni che, almeno in parte, ci pare siano presenti anche nello spirito con cui è scritto *Passioni del visibile*, ragioni che portano a interrogarsi poi sul *senso* e sul *valore* del termine "passione". Su questo torneremo più avanti.

Il testo si compone di nove saggi che toccano molti dei luoghi tipici della riflessione estetica francese: la scrittura di Proust, colta però nel suo rapporto con la pittura, così come appare nella *Recherche*; il commento di Foucault, in *Le parole e le cose*, a *Las Meninas* di Velasquez; le pagine di Lyotard sulla diade discorso/figura; gli scritti di Sartre su Giacometti o quelli di Merleau-Ponty sul rapporto tra il visibile e l'invisibile, solo per citarne alcuni. Così come toccano tropi o problemi teorici caratteristici, come la questione del *punto cieco* nel nostro rapporto con la visione e con le immagini. Tale questione rinvia però a quella della *posizione*, cioè al tema del soggetto. In particolare, e qui l'estetica francese rivela per intero la sua portata teoretica – se la si legge come sforzo tutto sommato collettivo di pensare *ai limiti* della rappresentazione e quindi del pensiero rappresentazionale –, il soggetto, nei circuiti della visione e dell'immaginazione, è un soggetto che va indagato nella propria indecidibilità: soggetto *alla* rappresentazione, ma al contempo soggetto *di* rappresentazione, ma al contempo soggetto *rappresentante*, come pure soggetto in rapporto alla “casella vuota” all'interno della struttura, nei puntuali riferimenti che Kirchmayr riserva all'estetica di Jacques Lacan, specie le celebri pagine del *Seminario XI*, sulla schisi tra l'occhio e lo sguardo.

Un altro tema unificante è quello del resto, del residuale, del *ciò che avanza* nella visione. Se il nostro rapporto con le immagini esprime una relazione complessa e reversibile (secondo la sintassi del “io guardo l'immagine, ma anche ne sono guardato”), esso mostra costantemente attiva un'altra qualità: una dissimmetria, una diplopia, un'eccentricità della nostra struttura soggettiva. Vi sarebbe, cioè, un resto, un'opacità intrinseca alla visione stessa, che la produzione artistica *rende* visibile. Ciò indica che abbiamo a che fare con un elemento che diventa produzione di differenza, o di resistenza: scarto interno, centro eccentrico, tutte locuzioni che costituiscono una sorta di ossatura semantica generalizzata, sparse come sono nell'intero testo. Notiamo, per inciso, un rimanere relativamente in secondo piano il riferimento a Deleuze e alla sua tipica batteria di concetti (intensità, piano di immanenza, immagine-tempo, immagine-movimento, etc..). Deleuze non è certo assente, ma più che nel proprio valore autonomo quei concetti paiono utilizzati entro alvei di dialogo con altre posizioni, con la filosofia di altri pensatori, delineando ulteriori ramificazioni e rapporti di quei concetti. Tale smarcamento rispetto a una tendenza ormai abituale negli studi di estetica contemporanea in ambito francese, è un'altra cifra del libro.

Politica, arte, postmoderno

Quanto sin qui ricostruito, è bene ricordarlo, si innesta entro uno sfondo “politico”, talvolta esplicitato, il più delle volte lasciato nell'implicito. Anche qui, trattandosi di pensiero francese contemporaneo, il tema è ben noto: siamo sempre immersi negli scenari della ripetizione, del “dominio”, del rischio “che non via sia arte”. In fondo, perché dovrebbe esserci arte, piuttosto che il nulla (di

arte)? Che cosa garantisce che l'esperienza artistica non si riduca, in fin dei conti, a una "posizione falsa", a un'illusione, all'ennesima conferma inconsapevole del mondo borghese? A, come già in Hegel, "domenica della vita"? Il tema, declinato in altri termini, è quello "classico" di capire quale spazio possa rivendicare l'arte all'interno del sistema di omologazione e di produzione capitalistico, che investe evidentemente anche l'artista: il suo gesto e le sue ripetizioni inconsapevoli.

Tutto è prodotto. Si tratta allora di capire se si può *produrre diversamente*. Ed è in questo punto specifico, quello della produzione, che può innestarsi e prendere forza, nelle strutture del visivo, un *vedere altrimenti*, in quella sorta di contro-canto etico e critico che accompagna lo svolgersi dell'intero libro. Non è più sufficiente disquisire di resto o di residuale in maniera astratta o formale: si tratterebbe, in ultima analisi, di comprendere le differenti modalità con cui poter concepire l'arte come risorsa critica. Questa una delle domande che il libro apre.

La risposta di *Passioni del visibile* a questa domanda, in realtà più simile a una proposta indiretta, è almeno duplice. Per un verso, Kirchmayr si dimostra assai attento ai movimenti, anche quelli più recenti, che puntano su una critica decostruttiva dei presupposti metafisici dell'estetica del visuale, lungo una linea che da Lyotard, passando per Derrida, giunge in fondo sino a Nancy o a Didi-Huberman. L'immagine va colta, o sfiorata, insistendo sulla sua articolazione interna, sulla sua "difficoltà", su quel suo essere riflesso della nostra condizione attuale, ancora imbrigliata nelle dinamiche (esistenziali ma anche storiche) del postmoderno, che sono dinamiche auto-laceranti, sempre rinviati a un "altro" poiché strutturalmente sovradeterminate. Per un altro verso, Kirchmayr recupera tutta una parte della riflessione sull'immagine o sul visibile tipica di una generazione precedente a quella del postmoderno, segnatamente nelle figure di Sartre e Merleau-Ponty.

Da questo punto di vista, il dato che si impone è in effetti che se gli ultimi quattro saggi sono dedicati a Nancy (due), a Didi-Huberman e a Derrida, i primi cinque discutono, in prevalenza, le posizioni di Merleau-Ponty e soprattutto di Sartre. Proprio a quest'ultimo è consacrato il saggio a nostro avviso più importante, sul piano teorico, cioè quello che apre l'intero volume: *La cesura dell'immagine. Su L'immaginario di Sartre*.

Sartre

Kirchmayr vi imposta un profondo confronto tra Husserl e Sartre, dove il valore dell'immagine *deve* emergere tra campo soggettivo e campo oggettivo, ovvero tra percezione e immaginazione, tra memoria e "presenza viva". Si tratta di un confronto, partendo appunto dalle posizioni husserliane di *Ideen I*, intorno a quello che si rivela forse il fulcro del libro ma anche, se si vuole, dell'intera estetica francese contemporanea del visuale. Pur ambendo a un'estetica che critichi lo schema della rappresentazione, pur tendendo quindi, in forme differenti, a una estetica a-rappresentazionalista, il tema di come scavalcare

l'ostacolo della *Vorstellung* resta e lavora, per così dire, il senso stesso dell'estetica francese, qualunque sia, poi, la pedina teorica da muovere nello scacchiere della critica: simulacro, pulsione, intensità, ambiguità, immersività, etc. In effetti, in coerenza con il disegno generale del libro, in *La cesura dell'immagine* Kirchmayr scandaglia le questioni sartriane delle opere giovanili, come l'inedito *L'image dans la vie psychologique: rôle et nature*, cioè il *Mémoire* presentato nel 1927 come studente dell'Ecole Normale Supérieure, sotto la guida di Henri Delacroix, *L'immaginazione. Per una teoria delle emozioni* (1936), *L'immaginario. Psicologia fenomenologica dell'immaginazione* (1940) ed anche *La trascendenza dell'Ego. Una descrizione fenomenologica* (1934). Sul piano teorico il problema è quello di comprendere il rapporto e la differenza tra immagine materiale e immagine mentale. Questo, almeno in partenza, nell'orizzonte di un confronto con la fondamentale distinzione husserliana tra *sintesi attive* e *sintesi passive*, transitando dalle nozioni di campo trascendentale anonimo a quella, fondamentale per lo sviluppo del pensiero sartriano, di *attività della coscienza* come *s'éclater vers*. Il ragionamento sull'immagine, consente a Sartre di predisporre un modello discontinuo di coscienza, caratterizzato dalla figura di *aperture istantanee* (concetto dall'evidente sapore heideggeriano, come puntualmente rimarcato) che ogni volta, appunto come per esplosione (*éclat*), vanno a instaurare una relazione col mondo. Ma in questo *esplodere verso*, la coscienza è anche complicazione e spessore, delineando un soggetto attraversato da un attrito logico: esso è sia la figura di un'attività *sintetica* a suo modo costruttiva, dall'altro la figura di una *pura spontaneità*. La proposta di questo modello molto radicale di "coscienza", che evidenzia la propria funzione irrealizzante, e, alternativamente (dialetticamente) di esplosioni e intermittenze trascendentali, verrà poi sistemata ne *L'essere e il nulla*, anche indipendentemente dal tema sartriano dell'immagine.

Eppure, ed è questo uno dei risultati più importanti dello studio di Kirchmayr, il lavoro sull'immagine sembra dare forma a numerosi "schemi motori" intellettuali che guideranno – anche passivamente, per certi versi – la futura meditazione non solo di Sartre, ma probabilmente molte altre successive, specie quelle legate a logiche pulsionali (da Lacan a, in modo diverso, Lyotard) o al *désir* dell'immagine, in tutte le forme che prende questo schema. Dicevamo che si tratta di un saggio fondamentale, anche contenente notevoli approfondimenti storici e filologici. Ne è un esempio, nella sezione che analizza il silenzio di Sartre sull'immagine cinematografica, il puntuale riferimento a uno scritto giovanile, del 1924: *Apologia del cinema*. Qui Sartre sembra molto vicino a Bergson (che pure leggeva il cinema, a sua volta, molto diversamente, criticandone cioè l'effetto di *illusione*). "Il cinema fornisce la formula di un'arte bergsoniana", scrive Sartre. Ma è una posizione, quella di Sartre, notevole in quanto presa... *nonostante Bergson*, come evidenzia bene Kirchmayr. Sartre parla del cinema nei termini di *immagine in movimento* (p. 36) giungendo a concepire un valore della coscienza significativamente pre-deleuziana: "Il film stesso è una coscienza perché è una corrente indivisibile" (*ibid.*). Non vi è l'idea di un atomismo delle sensazioni/fotogrammi, bensì l'idea di flusso, di scorrimento continuo, corporeo e reale: "il

film è un'organizzazione di stati, una fuga, uno scorrere indivisibile, inafferrabile come il nostro io" (*ibid.*). Inutile sottolineare la prossimità, se non altro lessicale, con alcune figure deleuziane, che matureranno molti anni più tardi.

Ora, è chiaro che sul piano teorico il tema dell'immagine, per come lo pone Sartre, consente di vedere in filigrana anche il tema più generale del rapporto tra ciò che è presente e "sentito" (esteticamente, nel senso dell'*aisthesis*), e ciò che l'immagine, in modi diversi, indica o nasconde (di nuovo: rappresenta). Procedendo da questa strana compresenza di modelli, seguendo le pazienti ricostruzioni di Kirchmayr, si arriva anche alla *questione delle questioni*: in che modo pensare la struttura del rapporto tra passività mentale e attività mentale? Tra percezione e immaginazione? Come divisione oppure, come farà ad esempio Merleau-Ponty, come chiasma indecidibile tra l'una e l'altra, *inerenza* tra due dinamiche che non sono separabili l'una dall'altra ma che, come viene ricordato in quasi tutti i saggi, stanno tra loro in una relazione di convessità reciproca, come le due facce di un guanto che in se stesso è unico?

È importante ricordare che dalla *qualità filosofica* di questa relazione, cioè da come si pensa il rapporto tra l'immagine come passività e l'immagine come attività, derivano in generale conseguenze decisive in merito a quale estetica intraprendere. E, anche, di quale filosofia riproporre, oggi. Detto diversamente: in tutto questo, il centro logico, ma anche etico, sta nel ruolo delicatissimo ma inevitabile della passività. Che ruolo può giocare, in una filosofia, la passività? E come negoziamo intellettualmente il ruolo di quella "oscura passione" (p. 65, ancora Sartre) che muove l'artista, ma in generale anche l'essere umano, nel suo agire nel mondo per trasformarlo?

La dialettica assenza/presenza, cioè il tema di una *presenza assente* così centrale negli sviluppi del pensiero francese del secondo Novecento, può trovare dunque un approfondimento (che la sottragga agli esiti di uno sterile dualismo) se ci si pone nell'ottica di valorizzare il momento dell'incrocio di queste due dimensioni. Occorre puntare lo sguardo sulla dinamica del loro scambio produttivo, inteso come vettore che genera nuove possibilità che si offrono *nella relazione*, imprevedute e imprevedibili se ci si limita alla somma algebrica dei due relati. Seguendo le analisi del pensiero di Merleau-Ponty (cfr. pp. 71-98), l'attenzione va difatti a ciò che è contemporaneamente visibile e invisibile, coesistenza che si offre nella dimensione della corporeità o della carne. Ma, a ben vedere, qualcosa del genere era reperibile anche nel giovane Sartre, contenuto nelle questioni del campo impersonale o dell'anonimato (lo stesso Camus – altro protagonista di quegli anni – parlava di *anonimato geologico* come elemento centrale in ogni narrazione umana) che ci sembrano restituire l'inconfondibile clima parigino degli anni Quaranta-Cinquanta, gli anni dell'*esistenzialismo fenomenologico*, quando, come si sa, la filosofia ancora tentava di pensare un modello "altro" di mondo: nelle "cose" dell'arte, ma non solo in esse.

Un bilancio: estetica francese contemporanea, Sartre e Merleau-Ponty

Facendo un bilancio critico del libro, diciamo allora che nella trattazione dell'immagine, del visibile, di come noi abitiamo la visione, vi è un elemento che si rivaluta fortemente: il corpo (quantomeno, se si accetta l'ipotesi del peso determinante, nella concezione complessiva, della prima parte del libro). Il corpo e non, per esempio, il segno come de-materializzazione. Questo è un primo punto, davvero centrale, che se preso in carico può permettere una lettura differente dei percorsi, anche molto intellettualistici talvolta, dell'estetica francese, sottraendola, per capirci, da una troppo facile aderenza alla neutralizzazione associabile agli esiti filosofico-politici del postmoderno,

Da qui, una seconda considerazione. Il movimento del libro, che cronologicamente parte da Sartre e Merleau-Ponty e giunge sino ai loro "figli" e "nipoti", ha anche il senso di un recupero, cioè di mostrare la presenza di un tessuto connettivo, sia pure ogni volta da discutere, criticare o analizzare a fondo. Che diverse istanze in Lyotard, Derrida, Nancy, Didi-Huberman trovino una loro origine in movimenti tipici in Merleau-Ponty e, per altri versi, in Sartre, ha un valore *anche* storico. Il riferimento al concetto di storia, che indirettamente il libro fa emergere, è da intendere nel senso di una storia non lineare, non teleologica perché fatta da salti, lacune, passività. Una storia – fosse anche la *storia dell'estetica francese contemporanea* – la cui sostanza è quella di falde di passato inesplorate ma tuttora agenti, e in gran parte ancora da elaborare. Questo testo getta una nuova luce, a nostro avviso, su questo tipo di opzione teorica, offrendoci una prima, preliminare attestazione in questa direzione. Prendiamo, ma è solo un esempio tra i molti possibili, quanto accade nell'ultimo saggio, forse uno dei più vibranti e *simpatetici*, struggente omaggio a un maestro. Per descrivere una delle *esplorazioni* linguistiche di Derrida sul tema del viaggio, cioè il termine *envoyage* (in-viaggio ma anche invio-viaggio, nel segno della grammatica dell'invio (*envoi*), dello spostamento, del transfert, dello scorrimento, cioè della *différance* – che dice la struttura di rinvio che caratterizza ogni esperienza), Kirchmayr utilizza il termine *implexe*. Ma quella di implesso, nozione cardine in Paul Valéry, è anche il vettore privilegiato che Merleau-Ponty utilizza (almeno sin dalle *Notes* ai corsi al *Collège de France* del 1953, intitolate *Recherches sur l'usage littéraire du langage*) proprio per descrivere – più che denotativamente spiegare – la *questione dello stile* nella produzione scritta. L'*implexe* è, in fondo, la dimensione mediana tra attività e passività; se si vuole, esso è il chiasma in Merleau-Ponty ma anche, vede bene Kirchmayr, in Derrida: la forma di quell'inerenza reciproca di espressione e impressione che caratterizza le pratiche di scrittura, nella loro dimensione innanzitutto corporea, parzialmente passiva, forse persino inconscia. Pertanto, si utilizza *implexe* in Derrida e per estensione, ci dice indirettamente Kirchmayr, si potrebbe utilizzare *implexe* in tutte quelle strategie estetiche e filosofiche che lasciano parlare la complessità irriducibile tra attività e passività tanto nel plesso scrivente-scritto, quanto in quello produzione-prodotto, quanto in generale, in tutte le questioni legate al gesto e al suo essere *sensato*.

Torniamo, quindi, al punto con il quale avevamo aperto. Tutto accade, in *Passioni del visibile*, come se si potesse ritornare a considerare, daccapo e nei termini che abbiamo esposto sinora, il pensiero di Sartre e di Merleau-Ponty. Ovviamente ricalibrandone molte loro componenti, ma non stravolgendoli. E, per quanto paradossale, provare a pensarli non necessariamente divisi da uno steccato. Forse si semplifica eccessivamente la ricchezza del libro, leggendolo in quest'ottica; ma ci pare una proposta utile, certamente "difficile", da spendere nell'attuale dibattito non solo di estetica.

Certamente, emergono le differenze tra i due approcci. Diciamolo ancora una volta: se in Merleau-Ponty l'immagine è un *dispositivo di reversibilità* tra la dinamica di una sua costruzione attiva e la dinamica di una sua operatività, in noi, di tipo passivo, secondo quelle diadi tipiche del vedente-visto, figura-sfondo, etc.; in Sartre l'immagine finisce, anche calcolando le diverse articolazioni del suo *raisonnement* filosofico, per essere un momento di cesura, comprensibile solo entro l'idea di *esplosione* della coscienza al mondo. Da un lato *l'immagine come con-divisione* (e si tenga conto anche degli aspetti di intersoggettività e di intercorporeità nell'estetica merleau-pontiana, che ne fa uno strumento virtualmente politico) dall'altro una *dialettica della divisione*. Ciò detto, i punti di continuità sono molto maggiori di quanto una prima analisi, magari basata sulle conseguenze storiche dei reciproci percorsi, potrebbe fare pensare. Solo un esempio, scelto tra molti altri possibili (quantomeno nelle prime sessanta pagine), per ricordare come spesso in Sartre risuonino motivi merleau-pontiani, e non su questioni marginali. Per esempio, lo sguardo, il mio sguardo, non è altro che una "risultante di forze, diagonali, tensori, gradienti, linee di fuga che organizzano l'oggetto guardato e contemporaneamente lo rendono visibile per me" (p. 54). Questo Sartre sembra più vicino all'idea di ambiguità o di reversibilità tipica del lessico dell'amico-nemico. Il che significa che l'estetica del paradosso, del *contemporaneamente A e non A*, non necessariamente rompe o lacera il campo vitale preriflessivo. Non sempre, almeno.

Se è vero che per Sartre – anche quando parla di arte, ad esempio della pittura di Giacometti – ogni cosa è "il nocciolo di un avviluppo" (p. 54), occorre anche supportare l'aspetto teoretico di questo avviluppo, che nel cuore stesso del problema del visibile e dell'invisibile sembra porlo in comunicazione con tematiche tipiche dell'autore della *Fenomenologia della percezione*. Scrive ancora Sartre, in *La pittura di Giacometti*: "Simile alle curve strane che studiano i matematici, e che sono nello stesso tempo inviluppanti e involuppate, l'oggetto sta a se stesso come il proprio involucro" (Sartre; p. 54).

La questione dello stile

Bisognerebbe, insomma, proseguire in questa esplorazione della prosa, affondare un po' in essa. Non è certo un aspetto secondario in Sartre, come neppure, per altri versi, in Merleau-Ponty. Passivizzarsi attivamente in essa,

in qualche modo non per comprendere, ma quantomeno per con-sentire, per alimentare quella sorta di *Einführung* necessaria poi a leggere la questione della passività, della passione, posta e ovunque rilanciata in questo libro. Per capire come, in fondo, questa passione di cui si parla, questa passività, sia anche un'attività, e che queste *dinamiche miste e miscelanti* non possano – allo stadio attuale della tecnologia filosofica – che transitare dalla parola, spesso la parola scritta. Per esempio, quella straordinaria di Sartre, qui intento a descrivere il colore giallo, in un passo dedicato alla *Crocifissione* di Tintoretto, ora in *Che cos'è la letteratura?*

Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non lo ha scelto per significare l'angoscia, né tanto meno per provocarla; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è un'angoscia fatta cosa, è un'angoscia trasformata in squarcio giallo del cielo e che, di colpo, viene sommersa, impastata dalle qualità proprie delle cose, dalla loro impermeabilità, estensione, permanenza cieca, esteriorità, e da quella infinità di rapporti che queste hanno con le altre cose; vale a dire che non è assolutamente più leggibile, è come uno sforzo immenso e vano, sempre bloccato a mezza strada tra il cielo e la terra, per esprimere ciò che la loro natura vieta di esprimere. (p. 57)

È vero: tutti conosciamo questa prosa, questa ritmica, la sua retorica contratta che diviene quasi modulare, prevedibile, possibile; ma, al contempo, sentiamo (passivamente o come *Einführung*) in essa uno scorrere, un'indeterminatezza nuova ma anonima, che giungerà confusamente, "estheticamente", sin dentro le prose di altri "grandi", come Derrida o Deleuze, e rivive in loro, mutata, alterata ma non azzerata: attività nella passività. Ed ancora, per finire, un altro passaggio molto conosciuto, da *La pittura di Giacometti*, in cui Sartre magistralmente indugia su uno dei soggetti più tipici nella storia dell'arte contemporanea: la *silhouette* femminile. In questi incisi, intarsi, tracce, noi riconosciamo innumerevoli questioni, abbozzate, e prima ancora geometrie e figurazioni che ritroveremo in tutti i "francesi" a lui successivi: il reale, che sfolgora; il flusso; il corpo come corrente che passa; l'invisibile e la tensione; il pieno come *vuoto orientato*:

Ecco la testa e il collo, a tratti pieni, poi niente, poi una curva aperta che gira attorno a un punto; il ventre e l'ombelico; ecco ancora un moncherino di coscia, poi niente, e due tratti verticali, e più in basso altri due. È tutto. Tutta una donna. [...] Tra le due estremità *il corpo è una corrente che passa. Siamo di fronte al reale puro, invisibile tensione della carta bianca*. Ma il vuoto? Non è anch'esso rappresentato dalla bianchezza del foglio? Esatto. Giacometti respinge ugualmente l'inerzia della materia e l'inerzia del nulla: *il vuoto è pienezza distesa, spiegata*; il pieno è un vuoto orientato. *Il reale sfolgora*. (p. 55)