

Filippo Fimiani

POETICHE E GENEALOGIE

Claudel, Valéry, Nietzsche



LIGUORI EDITORE

Teoria e Oggetti della Filosofia

45

Filippo Fimiani

Poetiche e genealogie

Claudel, Valéry, Nietzsche

ISSN
1973 - 1507

Liguori Editore

Questo volume viene stampato con un contributo del
Dipartimento di Filosofia dell'Università degli Studi di Salerno ex 60%

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore. L'AIDRO (Associazione Italiana per i Diritti di Riproduzione delle Opere dell'Ingegno), via delle Erbe 2, 20121 Milano, potrà concedere una licenza di riproduzione a pagamento per una porzione non superiore a un decimo del presente volume.

Prima edizione italiana Maggio 2000
Liguori Editore, Srl
Via Posillipo 394
I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, Srl, 2000

Fimiani, Filippo :
Poetiche e genealogie. Claudel, Valéry, Nietzsche/Filippo Fimiani
Napoli : Liguori, 2000
ISBN 88 - 207 - 3089- 8

1. 2. I. Titolo.

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 2005 2004 2003 2002 2001 2000

*L'auteur, s'il est vraiment un auteur, vit dans un affleurement perpétuel de textes.
[...] Une masse énorme (et non pas seulement de pensées): des mondes veulent à
chaque instant passer par la pointe de sa plume. [...] Or il ne peut que passer à la
fois que l'épaisseur, que la largeur d'une pointe.*

Péguy

e insieme in me la tua lontana vita

a mia madre

Indice

- 1 *Prefazione*
- 11 Il luogo del pensiero e la stanza del filosofo
Nomoi e topoi 11; Palinsesti 19; Fensterbilder 27; Anemos-anima 34; Di meditazioni stupide 46; Tempo-impronta 53.
- 59 Invenzioni e finzioni
Boîtes-à-penser 59; Gli accessori del pensiero 72; Meditatio, inventio e divinatio 83; La pittura, moneta spicciola dell'assoluto 94; Tra due mondi 100; Economie 105.
- 117 Le macchie dell'istante puro
Dilettantismi 117; Vedere, sapere 121; L'essere, l'informe 127; Per una poetica dell'estetica 132.
- 147 *Bibliografia*

Prefazione

“La fenomenologia è una poetica dell’opera d’arte”. Incastonata, con l’icasticità di un assioma, tra le pagine preliminari al dossier consacrato ad *Art et phénoménologie* della rivista belga *La part de l’oeil*, tale frase d’Eliane Escoubas ben testimonia quanto, per la fenomenologia, l’interrogazione, da presso, sull’artistico sia da sempre riportata alla domanda più profonda, e pressante, sull’estetico. Sia detto in termini generalissimi: per la fenomenologia, o almeno per una certa parte della sua tradizione, l’opera d’arte è da intendersi innanzi tutto come uno strappo radicale dalla situazione storica e determinata della sua manifestazione, come una cesura delle radici culturali dei pregiudizi che le competono e ne predeterminano esperienze e fruizioni, percezioni e valutazioni. In nome di tale sospensione delle abitudini percettive, di tale messa tra parentesi della familiarità del visto e del saputo, si potrebbe redigere tutta una storia dell’arte, particolarmente nel transito otto-novecentesco. All’altro capo dell’ermeneutica mondiale, si tratta dunque di un saper vedere che prende avvio da una perdita seconda d’ogni seconda natura dell’esperienza naturale. Nell’epoché, in altri termini, ne va d’una crisi d’ogni esperienza di vedere e sapere già predeterminata, d’ogni sentire per così dire immediatamente mediato e d’una propedeutica ad un “guardare ideando” che, con Husserl, coglie l’essenza della cosa senza fuoriuscire dall’ambito estetico del “puro guardare”. Insomma, la fenomenologia sarebbe contraria ad ogni desensibilizzazione culturalistica dell’oggetto artistico ed eccentrica rispetto alla scissione tra sensibile e intelligibile.

La domanda fenomenologica sul senso è così situata all’opposto, per dirla con Musil, della *Gestaltlosigkeit* in cui il soggetto è trasformato finanche nelle categorie e nelle strutture percettologiche, in cui, in altre parole, è formato dalle forme a-priori d’una storicità che lo attraversa da parte a parte, ed è fermato alle forme sensibili familiari della significazione e della conoscenza. Di contro al modo surrettizio e strutturale in forza di cui, in modo più ampio, a partire dall’opposizione tra soggetto e oggetto, tra ente ed essere, un sapere precostituito informa il vedere, il sentire, e il pensare, la fenomenologia riporta al contrario il soggetto al luogo originario in cui *aisthenestai* e *phainestai* fanno tutt’uno. Pur voltando le spalle al mondo della

polis e intraprendendo la via solitaria del *methodos* tortuoso e immobile, pur avviando la spirale ritorta all'interno d'una certa "ascesi" e d'un particolare *bios theoretikos*, la fenomenologia è innanzi tutto metamorfosi del soggetto stesso dell'esperienza proprio nella misura in cui si prende cura di quello che Husserl definisce il "mondo estetico" in cui da sempre il soggetto è.

Da questo scorcio, e con delle importanti conseguenze, la fenomenologia inflette la gnoseologia e la filosofia dell'arte in etica, è *etica* nella misura in cui si occupa dello spazio in cui il sentire e l'apparire costituiscono il mondo, nella misura in cui si preoccupa dell'*ethos* in cui l'essere viene a essere per e nel soggetto — anzi, radicalmente, *attraverso* il soggetto, se, come nell'ultimo Merleau-Ponty, la fenomenologia si occupa del chiasma tra mondo e soggetto, della specularità tra esterno e interno e tra la riflessione soggettivistica e il riflesso ontologico, del luogo atipico in cui colui che guarda è come guardato da ogni dove e l'attività si rivolta in passività.

Ora, Claudel, le cui pagine sulla pittura olandese sono state, è noto, l'autentico *sous-mains* per le note di lavoro di *Le visible et l'invisible*, proclama questa reversibilità quale la figura sovrana d'una metafisica della percezione e dell'arte: come "tutto ciò che è dovuto alla vista è visione corrispondente e occhio verso la causa", cioè verso l'onniveggente Dio, così la carne ha essa stessa il diritto di "vedere tutto ciò che la guarda. Accorgersi d'uno sguardo fissato su di noi e di tutte le sue sfumature, non è quello che si chiama vedere? L'occhio ha bisogno di tutto il corpo per vedere e tutto il corpo ha bisogno dell'occhio per farsi vedere".

Precisamente all'interno di tale polare parabola teoretica in cui s'inscrivono estetica, etica, e ontologia — se non teologia —, scrive Henri Maldiney: "La cosa sorge apparendo. È *phainomenon* e ogni *phainomenon* è incontro, e quest'ultimo è costitutivo e solo costitutivo della dimensione della realtà. Dire [la cosa] nominandola significa farla apparire in un altro *phainestai*, nell'*apophainestai* della parola, che la svela a partire da se stessa. Lo svelamento della cosa, la sua *produzione* alla luce della parola, non può che essere l'obiettivo d'una fenomenologia *poetica*. Non si tratta di "fare della poesia", né di poeticizzare *après coup* la prosa del mondo, ma di chiarire l'ingiunzione rivolta all'uomo a dover essere avendo luogo: *dichterisch wohnet der Mensch*".

Cosa deve intendersi, dunque, per "produzione" della cosa nella e da parte dell'opera d'arte? E, quindi, come definire quell'altra (seconda) produzione che sarebbe appunto la parola instaurata e inventata dalla fenomenologia? Come comprendere la pronuncia di tale parola, insieme

creata e creatrice, che si occuperebbe di dire (e, comunque, ridire) l'*action poétique* dell'essere? La fenomenologia, una *poiesis* — ovvero un'*ars* e una *techne* — di secondo grado? In forza d'una retorica generale, il linguistico sarebbe ancora l'orizzonte, se non di comprensibilità, di manifestazione dell'ontologico? L'artistico sarebbe il luogo di esposizione del *logos* estetico dell'essere? E, così, con Leopardi, "vero sensorio" dell'esperienza e suo esemplare invero? Nominare la cosa e la produzione artistica della cosa, dire l'estetico e l'artistico e le loro categorie fondamentali, i loro intrecci e le loro differenze, quali conseguenze comporta rispetto le regioni e le ragioni dei diversi saperi coinvolti — estetica, filosofia dell'arte, ontologia, percettologia etc.? Dire la differenza poetica tra il dire e l'apparire, tra il sapere e il vedere, o dirla poeticamente? E ancora: cosa diventano qui la filosofia e gli ordini del suo discorso? Quale statuto e quali cambiamenti le competono? Quale statuto avrà la sua teoria, ovvero come sarà orientato il suo sguardo? A cosa mirerà? E chi ne sarà il soggetto? In generale: quale e quali soggetti saranno impegnati in tali diversi saperi e discorsi, in tali differenti esercizi di vedere e guardare? Come misurarne le posizioni? Come definirne gli enunciati? Quanto, nell'oggettività e nella storicità della loro produzione, è implicito e latente del soggetto e della sua storia? Come tracciarne i luoghi insieme oggettivi ed esperienziali di costituzione?

Nella scia increspata e agitata di tali domande (o almeno di alcune di esse), pur si muovono le letture e le interpretazioni messe in campo dal "pensiero poetante" d'ispirazione heideggeriano ma anche le meditazioni dell'ultimo Merleau-Ponty. Tali "fantasie d'avvicinamento" all'opera intendono accompagnare e prolungare l'avvenimento e la decisione ontologica che essa stessa è, rintracciando la scena e il luogo primario che appunto, sullo sfondo informe dell'essere pre-categoriale, si consegna alla percezione come disegno e tratto a sbalzo, significativo e fondativo, come *Riss* e *Gestalt*, come *silhouette* fenomenica. Con le dovute differenze, nell'allestimento di tale scenografia ermeneutica, il percettologico e il semiotico sono pur sempre e comunque consegnati al voler-dire dell'opera in quanto evento, alla sua, per dir così, semantica in atto. Anche quando essa è ravvicinata dal punto di vista del luogo primo in cui s'incarna l'essere, ovvero dal punto di vista del corpo vissuto dell'artista (e del fruitore), anche quando è intesa come risultato e fatto, l'opera squaderna il variegato registro dell'agire e delle manovre insieme operazionali ed esistenziali del suo creatore. Come alla luce d'una iconologia rovesciata, il dettaglio non rivela più né gli orizzonti culturali di aspettativa dei significati né l'orizzonte delle manifestazioni storiche ma piuttosto l'impronta dell'acc-

dere stesso — arrischiato, non già dato — di un senso, la traccia e il resto di un corpo a corpo tra un vissuto e delle tecniche, tra una carne e degli strumenti, tra un'idea e delle materie. Impronta affettiva, monogramma figurale dell'agone tra il corpo proprio dell'artista e il corpo improprio dei materiali, il dettaglio testimonia, al limite, la combustione istantanea del linguaggio nel gestuale — testimonia, per dirla con Max Loreau, “il silenzio di un *logos* informe, l'avvento di ciò che permette la Manifestazione” simultanea dell'opera e del corpo. Intrecciata all'“enigma del corpo”, insieme vedente e visibile, inscritta nella carne del mondo, anzi solo in quanto tale, l'opera esige un racconto, un *ainos*.

Si tratta d'una vera e propria drammatizzazione: “Vedere una scultura. Ma vederla farsi, significa vederla davvero in profondità — vedere *atti, materia e modelli* nel loro *dramma* — atto completo sotto la luce. Concepisco, scrive Valéry, le arti in tanto che atti. *Ogni arte conserva una parte degli atti generatori*”. Dramma, si badi, non allude qui per nulla alle peripezie e ai conflitti di passioni e intuizioni su un teatrino interiore: dramma, avventure, agitazioni, non sono che parole, affermava già l'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, che valgono nella misura in cui si correggono e annullano a vicenda per indicare piuttosto un allestimento d'una *scena materiale* in cui far apparire l'idea, una costruzione in cui sperimentare la cosa mentale che è all'origine del fare, dei suoi gesti. E se tali focolai generativi afferiscono al tono più ampiamente estesico (percettologico, corporeo) dell'esperienza artistica e si oppongono decisamente a ogni psicologismo, tutto questo ha delle conseguenze decisive anche per il tipo di sapere che ne deriva, che ne è a sua volta generato.

Della generazione dunque: la fenomenologia dell'opera d'arte si spencola qui su due abissi: da un lato, quello dei mutismi eloquenti dei materiali e delle tecniche, dei dialetti delle arti e dei *petèl* dei corpi degli artisti; dall'altro, quello degli squarci estatici sull'orizzonte del mondo estetico che, a mo' di piccoli corpi estranei nella forma bella e organica, di macchie e deiscenze, deflorano e illimitano i contorni del corpo dell'opera e della sua esperienza. Proprio perché l'opera d'arte, insieme trovatella e *trouvaille*, può esemplarmente darci a vedere ciò che di essa non vedremo mai — il suo essere il risultato di un processo plurale ed eteroclitico: “nell'opera dell'artista, sentenza Nietzsche, nessuno può vedere che essa è *divenuta*” —, essa prefigura e per certi versi anticipa le interpretazioni che se ne daranno, genera i saperi e le esperienze che la riguardano riportandone radicalmente i registri argomentativi e le intenzioni speculative all'“oggetto in questione”, istruendoli alla luce nera dell'incognita che ne è

alla radice. Fino a consegnare la staffetta del linguaggio, l'ingiunzione e la responsabilità a dire il visibile alla parola poetica. Una vera e propria *retorica speculativa* diviene così il volano tra l'opera e il discorso, diventa il *relais* tra il fare e il dire, tra il sensibile e la nominazione.

L'avvertimento valeriano e nietzscheano è difatti da tenere ben saldo: l'opera d'arte è solo l'esempio parziale e l'applicazione ristretta d'una potenza pura di speculazione generalizzata, è ciò che ha per effetto una certa teoria e che produce un vedere e un sapere, i quali, da parte loro, possono quindi avere di mira non solo e non tanto il singolo prodotto artistico quanto ciò che ne è stata l'esigenza e la possibilità, ciò a partire e in vista di cui si è fatta e tentata l'opera.

È qui che fa capolino una inedita idea di *poetica*. Un'idea di poetica, cioè, che riguardi le procedure tramite le quali un sapere (da definire) si viene formando rispetto diverse regioni e regimi di discorsi — ontologia, estetica, filosofia dell'arte, poetica — e a partire da differenti oggetti e ipotesi — l'essere e il sensibile, l'estetico, l'artistico —. Una *poetica del sapere* dunque — e del soggetto di tale sapere. Una poetica delle istituzioni e dei tropi per cui un soggetto di un certo sapere disponga un criterio di verità e lo significhi, dei modi in forza di cui tale soggetto si dia uno statuto di autorità e lo realizzi nei propri atti e stati di linguaggio. Così, le istituzioni dell'arte e i loro *topoi* non sono elementi esteriori ma consentono, a partire dall'insegnamento di Anceschi e sullo sfondo delle analisi adorniane sul saggismo filosofico, di evidenziare una temporalità del discorso estetico e, infine, di problematizzare il culturalismo iconologico precisamente nei luoghi di emergenza del *visuale* e, seguendo le fertili indicazioni di Didi-Huberman, delle sue virtualità epistemologiche. Si tratta, dunque, d'una poetica che disponga una certa scrittura trapuntata da quelli che Blanchot chiama *punti di singolarità*, d'una poetica, insomma, che, discreta ma potente, decida la sottile linea di demarcazione tra fenomenologia delle tecniche artistiche e ontologia dell'estetico, che insidi i limiti delle loro competenze, e insista sulla contiguità epistemica che separa e avvicina le loro intenzioni e le loro tradizioni.

È anche in questo senso che si tratta d'una scrittura — anzi: d'una esigenza di parola — che, a dirla ancora con l'autore di *L'entretien infini*, metta “in scena, su un fondo di assenza, sembianze di frasi, resti di linguaggi, imitazioni di pensiero, simulazioni d'essere”. Un'esigenza non di *gegenüber Sein*, di far fronte alla rappresentazione, ma di fronteggiare la presenza dell'opera che si staglia sullo sfondo dell'origine, sul proscenio abissale in cui compare esteticamente l'essere.

Ora, se l'affermazione caparbia dell'essere è innanzitutto estetica, se, a parafrasare il noto lemma levinassiano e blanchottiano, *il y a de l'être esthétique*, al soggetto è dato anche il compito di trattare il sensibile che gli preesiste e lo costituisce, di ricollocarsi rispetto a esso. La violenza dell'*aisthesis* ha, di contraccolpo, l'effetto di permettere al soggetto di formarsi come di nuovo, di ripetere la propria genesi, insieme di forgiarsi una *vita nova* e di rammemorarsi una preistoria, di reinventarsi vettorialmente al presente e di ritrovarsi in una "geologia trascendentale" (Merleau-Ponty) e "esistenziale" (Barthes), insomma di aprire la propria temporalizzazione al futuro e all'arcaico, alla progettazione d'un mondo e alla partecipazione al caos. Al soggetto, a partire dallo choc percettivo, è data da rimodellare la propria posizione ontologica rispetto all'esteriorità; con le parole di *L'oeil et l'esprit*, "la visione non è un certo modo del pensiero o presenza a sé: è il modo dato[gli] per essere assente da [se] stesso, per assistere dal didentro alla fissione dell'Essere". Il soggetto deve dunque singularizzarsi rispetto all'alterità presente nell'identità del sentito e ridefinirsi rispetto a quanto egli — finanche in quanto vivente — non è — dunque alla morte — e che pure lo attraversa da parte a parte, a quanto lo abita e lo divide da sé. L'esperienza estetica, al di qua dell'*Erlebnis* e della ipostasi intenzionale di un ego disincarnato e arroccato su di sé, involuto e chiuso come una chiocciola (per riprendere un'immagine sartriana a proposito dei ritratti di Giacometti) di fronte alla rappresentazione che istituisce in quanto spettatore, esige dal soggetto quasi di rifare le forme del proprio sentire e del proprio sapere, di ricomputare le sintassi e le grammatiche, corporee e linguistiche, della propria identità, di rivederne a fondo le istituzioni e le costituzioni.

È questo un altro modo di far corrispondere etica ed estetica, di rilanciarne la posta e le ingiunzioni nella messa in opera d'una *teoria* senza nome, non rappresentativa né referenziale, nell'invenzione d'uno sguardo e d'una parola inediti — nel loro *farsi*.

In un appunto su filosofia e letteratura di *Le visible et l'invisible*, leggiamo, di certo di rimando a problemi ben più complessi e articolati da cui, tuttavia, oso prescindere, una frase che denuncia l'aspetto che si va imponendo alla nostra attenzione e che costituisce uno dei motivi portanti degli studi qui raccolti: "l'Essere, annota Merleau-Ponty, è *ciò che esige da noi creazione* affinché ne abbiamo esperienza". Innanzitutto, è opportuno notare che è qui scandita un'altra fondamentale differenza dalla fenomenologia intenzionale. Giacché la *Wesensschau* husserliana riguarda un'agnizione categoriale riservata a uno spettatore disinteressato (a rigore concessa solo "all'immaginazione e alla visione solitarie del filosofo") per il

quale vedere è pensare, la visione sensibile è visione d'essenza *in re*, *vor Augen gestellt*, posta sotto gli occhi. Allora, l'elemento vitale della fenomenologia e di tutte le scienze eidetiche, ovvero tale "finzione" gnoseologica (Sollers) (la "variazione eidetica" ripresa nei montaggi aspettuativi del *nouveau roman* ma anche, per certi versi, nell'"ironica mimesi" dell'*epoché* perseguita, per Blanchot, dalla letteratura), insomma anche questa "creazione" rimane ancorata al polo egologico della *Sinnggebung*.

La frase di *Le visible et l'invisible*, al contrario, indica tutt'altra via. Se, da un lato, è la filosofia stessa a essere chiamata qui in causa, ed è il suo essere linguistico (l'essenza sarà così da riqualificare come *Wesen* verbale e *texture*) a essere contestato in nome, appunto, d'una rigenerazione del parlare come del percepire, del sentire come del pensare, del vedere come del sapere (esemplarmente a proposito del colore: "vedere è quella specie di pensiero che non ha bisogno di pensare per possedere il *Wesen*"), dall'altro, tale diversa possibilità di agire e praticare la differenza costitutiva del *logos* rispetto al suo "oggetto" è decisa da quest'ultimo — dall'Essere. Tale rimane il punto fermo dell'ultimo Merleau-Ponty: la "creazione" — o, per Eric Clémens, la *fiction*, o, per noi, la *poetica* in cui, ancora una volta, la fenomenologia incontra la letteratura ma anche la poesia e la pittura, l'arte in generale —, non è per nulla soggettiva o una fabbricazione culturale ma è da riportare a quell'altra *poiesis*, ontologica, che ne è condizione d'esperienza. Ora, certo, non si tratta qui di un incondizionato originario, di un trascendentale desensibilizzato e soltanto logico ma d'una simultaneità trans-intenzionale e pre-riflessiva. Eppure, se è da pensare *a partire* da quanto lo interpella e lo esige, è tuttavia necessario tenere fermo l'avvento del discorso e della finzione in quanto tale, i suoi colori e toni, se ne deve assumere *poetologicamente* lo stile di soggettivizzazione.

Si tratta, in altri termini, di cogliere le possibilità sia della visione che dell'enunciazione che la finzione mette in gioco precisamente a partire dal loro scollamento. "Vanamente, scrive Foucault, si cercherà di dire ciò che si vede: ciò che si vede non sta mai in ciò che si dice; altrettanto vanamente si cercherà di far vedere, a mezzo di immagini, metafore, paragoni, ciò che si sta dicendo. [...] Ma volendo mantenere aperto il rapporto tra il linguaggio e il visibile, volendo parlare a partire dalla loro incompatibilità e non viceversa, in modo da restare vicinissimi sia all'uno che all'altro [...] occorrerà fingere di non sapere [ciò che si vede] e interrogar[lo] al livello della sua esistenza". La celebre constatazione metodologica ad apertura di *Les mots et les choses* riguarda appunto una finzione che non solo è polemicamente indirizzata contro la visione

fenomenologica delle *Abschattungen* ma che si rivolge ai mezzi con cui il soggetto instaura la propria autorità precisamente *praticando* lo spazio della differenza tra vedere e parlare, mettendo al lavoro lo scarto interno delle stesse parole, che, ci avvisa Yves Bonnefoy, “sono altra cosa da ciò che dicono”. Denunciando, come leggiamo in *Nietzsche, la généalogie et l'histoire*, il “fingere di mettersi discretamente in ombra innanzi a ciò che guarda”, la *fiction* consentirebbe così di allestire uno spazio gnoseologico, o, se si vuole, un teatro di procedure in cui il soggetto può rinegoziare con il suo essere uno e bino, può cioè affrontare le lotte tra il suo vedere e il suo dire e misurare la tensione tra le loro reciproche forze e direzioni. Di qui, un'importante ipotesi da cui muove il lavoro qui proposto, forse una conseguenza: la fenomenologia, precisamente nel segno d'una poetica che faccia interagire la questione della generazione nominata da Valéry e Nietzsche — ovvero la questione, per dirla con Péguy, della “filiazione” reciproca tra il soggetto e l'opera, dei tempi discontinui della loro venuta alla luce — e la questione della “genesì del fenomeno” — ovvero la questione dell'*entrelacs* tra il logico e l'estetico, tra il sensibile e l'intelligibile — finisce per incontrare il problema d'una certa *genealogia*. E proprio nel segno d'una *poetica del luogo di avvento del soggetto del discorso* s'impone la constatazione che anch'esso è oggetto, per dirlo con l'autore di *Monsieur Teste*, di “un singolare oblio della [propria] generazione”. Come nei riguardi di tutte le altre opere umane, il soggetto rimuove i segni della nascita dei *produits de l'esprit*. Il manufatto artistico funge così da cartina di tornasole della produzione degli enunciati sul visibile. È la riflessione poetologica sul fare del poeta a iscrivere nel proprio campo le procedure del discorso filosofico, a perimetrarne i limiti, a scorgerne le provenienze e a seguirne gli sviluppi — finanche a marcare le sporgenze del soggetto d'enunciazione e, al limite, a tastare una compulsione autobiografica nella interpretazione dell'opera e nella teoria critica, se non nella filosofia dell'arte che vi è legata a doppio filo. Per questo, il principio retorico classico dell'*ars poetica* — la dissimulazione (p.es. nello pseudo-Longino, xvii-1: la figura appare eccellente proprio quando nasconde che è tale) —, applicato al soggetto del discorso filosofico e al suo linguaggio, cambia radicalmente segno e denuncia un'insufficienza, fa baluginare un inconfessabile. Alla luce d'una certa strumentazione retorica, si tratta di esercitare una memoria d'una assenza, di ricostruire le pulsioni profonde d'un *escamotage* che, come scriverà Valéry ancora nei *Cahiers*, vuol dire “eludere le tracce di lavoro[,] le origini vere[,] rendere quanto possibile inintelligibile il procedimento di generazione”. La fede in una “miracolosa istantaneità della nascita” dell'opera d'arte comporta un tralasciare e un lasciar

cadere, un *unterlassen* del suo *Werden*, una dimenticanza del suo divenire per cui la fiducia in un irriflesso piacere estetico assume le vesti appariscenti d'una *coquetterie* e d'una cattiva coscienza, e tace frivola, e nasconde di sottocchio le origini reali dell'opera umana.

Il principio classico della *sprezzatura* per cui un'opera ottiene il migliore effetto solo quando suscita una credenza in una subitanea improvvisazione, solo quando come per un tocco di magia riesce a "fare immaginare una generazione da se stessa", è dunque da impiegare criticamente: una tale taciuta presa in prestito di un modello di autoreferenzialità propriamente teologico è difatti segno di quello che Nietzsche, qui come altrove assai prossimo a Valéry, definisce *Nachwirkung einer uralten mythologischen Empfindung*. E questo influsso di un antichissimo sentimento mitologico, finalmente, riguarda anche l'atto di pensiero, almeno così come è stato interpretato nelle filosofie della riflessione e del soggetto.

È dunque dal punto di vista della *generazione* del loro "fare" e di sé in quanto soggetti, che il filosofo e l'artista possono essere avvicinati e confrontati. Non per riproporre un'improbabile figura di "filosofo-artista" di dubbie e vaghe ascendenze romantiche se non decadenti, quanto, semmai, per invertirne i termini e, di nuovo, disegnarne i profili nello scorcio d'una prospettiva d'una *poetica* che sposi una *tipologia*.

Particolarmente di questo aspetto, appunto, si occupa il primo studio del presente volume. Esso si sofferma sui commenti dedicati da Jules Michelet, Paul Valéry e Paul Claudel a due dipinti attribuiti a Rembrandt raffiguranti il "filosofo in meditazione", e, esaminando in dettaglio alcuni elementi di tale iconografia e il loro impiego, mette in tensione questi testi con riflessioni leopardiane e batailliane sul "filosofo", suggerendo così una discussione sulla tradizione moderna inaugurata da Cartesio e perseguita da Husserl.

Dell'analisi di Paul Claudel, in particolare sulla pittura olandese secentesca, dalle nature morte a Vermeer e Rembrandt, tratta il secondo capitolo. Della complessa idea di estetica dell'autore di *L'Oeil écoute* — insieme metafisica dell'arte francamente orientata dalla religione cristiana e laboratorio poetologico premuroso del sensibile —, ci si è preoccupati di esplicitarne le tensioni e gli spunti di riflessione che, finanche oggi, alla luce delle assidue frequentazioni esibite da Merleau-Ponty e Bachelard, ci fanno cenno in direzione d'una ontologia ancora da interrogare.

Ora, ed è in tutta evidenza un altro aspetto della medesima questione, non è casuale la scelta di rilievi testuali innanzitutto letterari per circoscrivere la maniera in cui il soggetto procede nell'esperienza estetica, per

misurare il percorso del proprio metodo e le posture della propria teoria. In qualche modo, le pagine prescelte sono il *racconto* di alcune nozioni di filosofia dell'arte, rigorose e conseguenti, sono quasi il diario intimo dell'elaborazione di concetti filosofici, di generalità e valori. In quanto tali, nella loro specificità argomentativa, testimoniano, certo in tutte le loro differenze e contraddizioni, di come il discorso sul sensibile non sia qui un dominio separato ma una certa pratica, spericolata e sperimentale, della lingua, come l'estetica non sia un sapere regionale preconstituito o gerarchicamente orientato ma una non-specializzazione che pone questioni di fatto e di diritto. Accanto alle analisi fenomenologiche di Moritz Geiger, passando per Nietzsche e Valéry a proposito dell'informe e del colore, il *dilettantismo* viene così a configurarsi come un non-sapere in cui si avanza insieme un'interrogazione sul sensibile e sulla lingua dell'intelligibile, insomma, per dirla con Jean-Michel Rey, "una messa alla prova del dire tramite la quale un discorso estetico ha la *chance* di prendere consistenza, di formarsi in risonanza con il suo oggetto, d'inventare le sue risorse".

Infine, due parole sulle pagine qui presentate.

Alcuni spunti del primo capitolo, "Il luogo del pensiero e la stanza del filosofo", compaiono in quanto scritto sotto il medesimo titolo per il volume curato da Pina De Luca *Attraversamenti. Pittura, filosofia, poesia* (Pendragon 1998); ne ho sondato poi altre direzioni in "De la méditation en peinture", apparso nei *Claudel Studies* dell'Università di Dallas (XXVI, 1&2, 1999) diretti da Moses M. Nagy.

"Invenzioni e finzioni" prende invece avvio dalla postfazione all'edizione italiana dell'*Introduzione alla pittura olandese* di Paul Claudel (La Città del Sole 1998), da me curata e con uno scritto di Jean-Michel Rey.

Napoli, 28 febbraio - 3 marzo 2000.

Il luogo del pensiero e la stanza del filosofo

*Comme si l'homme jamais pouvait être maître chez lui,
ni même être maître chez aucune maison.
... et dans l'autre maison il est dans la maison d'un autre.*
Péguy

Fabuleuse, certes, est mon abitation!
Claudél

Nomoi e topoi

Come insetti tra un profluvio di colori, affamati, e sazi, saltiamo affascinati da una sala a un'altra del Louvre. Tra tutti questi capolavori da perdersi, oziosi, la testa, siamo testimoni di uno scontro silenzioso e terribile: malgrado l'esuberanza e la "tirannia" di Rubens che impedisce di vedere Rembrandt e mortifica altre tele, due minuscoli quadretti s'impongono con forza e discrezione, fino al punto che, per dirla con uno spettatore eccezionalmente appassionato e lucido quale Michelet¹, "la scuola di Colonia ne è spenta, annullata". Ci avviciniamo, come a una perla, tra questa baraonda e ci facciamo largo in questo corpo a corpo d'una lotta per il riconoscimento — e ci prendiamo il tempo necessario per vederli.

Uno, *Le philosophe en méditation*, è occupato nella parte sinistra da una fascia verticale quasi nera, interrotta dal rettangolo quadrettato d'una finestra con un tavolo di lavoro; seduto, leggermente discosto, un uomo anziano, avvolto forse in una veste da camera, le mani congiunte e adagiate tra le gambe, il capo coperto reclinato leggermente in avanti. Alle sue spalle, una porticina chiusa. Al centro, una scala a chiocciola, il cui ventre segue e continua, verso l'alto, il movimento suggerito dall'arcatura sovrastante la finestra. Non si vede il vano superiore su cui apre; vi scorgiamo una figura femminile. In basso a sinistra, una donna, intenta ad attizzare il fuoco.

¹ Jules MICHELET *Cours au Collège de France*, Paris, Gallimard, 1995, t.I, p. 524 (lezione del 5 gennaio 1843).

L'altro, *Le philosophe au Livre ouvert*. Sulla destra, la scala, anche qui emergente dall'oscurità, quasi a sbalzo, su un corridoio scandito da intervalli luminosi, al cui termine pochi gradini e una porta, aperta. Sulla destra, la finestra, con l'arco a volta; l'uomo, seduto, il capo canuto chino sorretto dal braccio sinistro, un libro aperto, a coprire quasi totalmente un piano, inondato di luce.

I dipinti, acquistati insieme dal Louvre, hanno evidenti elementi strutturali, compositivi e tematici, simili². Se il soggetto è reperibile in altre opere di Rembrandt (*Lo studioso al suo tavolo* della National Gallery, forse del 1628, lo pseudo-Sant'Anastasio *Studioso in lettura* del Nationalmuseum di Stoccolma, del 1631) o a lui attribuite, anche il motivo della scala non manca (*Saint Jérôme dans sa cellule* o *Le philosophe en méditation* della BNP, del 1642, *Tobia guarito dal figlio* della Staatsgalerie di Stoccarda, del 1636). E si potrebbe continuare. Comunque sia, molti, senza dubitare delle loro attribuzioni, (per il primo, datato 1632, intatta fino a oggi, per il secondo revocata in favore di Salomon Koninck in anni recenti), non hanno prestato attenzione alle loro differenze, non li hanno neanche distinti.

Tuttavia, ai *petits philosophes* di Rembrandt esposti nel cuore museale di Parigi, si sono dati vari nomi e identità. Quasi a contenere in sé, come *en abîme*, una piccola pinacoteca delle vicende della storia della filosofia, questi piccoli quadri e i loro personaggi una volta attribuiti all'artista olandese hanno di volta in volta assunto le sembianze ideali dei maggiori rappresentanti del pensiero moderno (ma non solo). Così, in questa *rêverie* onomastica che, è inutile dirlo, nulla ha da condividere con l'acribia filologica e iconografica degli storici dell'arte, sono stati evocati Descartes e Spinoza, e, per Jules Michelet³, nella nebbia dorata dei dipinti ha finanche fatto capolino, oltre a Grozio, “una testa equilibrata di filosofia, matematica, religione, storia, come si immagina Leibniz”. Ora, negli scrittori di cui mi occuperò, il *nome proprio* del filosofo viene qui ad assumere una funzione assai particolare. Per Michelet, Fromentin, Valéry

² Oltre a *Le philosophe en méditation*, del 1631 circa, Rembrandt ha dipinto altri due “filosofi”, nel 1628, alla National Gallery, e nel 1643, al Szépművészeti Museum di Budapest. All'artista è stato a lungo attribuito — così tutti gli autori da me scelti — *Le philosophe au Livre ouvert*, oggi congetturato essere di Salomon Koninck (cfr. *Catalogue des peintures du Musée du Louvre, I, Ecoles flammandes et hollandaises*, p. 81, n. inv. 1741). Sulla questione, Horst GERSON “Rembrandt, oratio pro domo”, *Gazette des Beaux-Arts*, avril 1971, Jacques Foucart (dir.) *Les peintures de Rembrandt au Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1982, e Jean-Marie CLARKE “Le philosophe en méditation, de Rembrandt”, *Cahiers de psychologie de l'art et de la culture*, 6, 1980.

³ Jules MICHELET J I 304.

o Claudel, non si tratta in alcun modo di riportarlo agli enunciati dell'opera filosofica di tale o talaltro autore, quanto piuttosto, in modo sottile e depistante, di intessere con esso un discorso come senza referenze. Questo ha delle conseguenze importanti per la nostra interpretazione. Sarebbe difatti semplicistico ricostruire le presenze e segnalare le assenze di Spinoza e Descartes nei loro scritti, e sarebbe semplice repertoriare le compatibilità e le intolleranze nel corpus delle loro opere. Per l'autore di *Monsieur Teste* e di *Cartesius redivivus*, gli approfondimenti sarebbero forse infiniti e magari ancora fruttuosi, ma per l'autore di *Seigneur, apprenez-nous à prier* e *L'Annonce faite à Marie*, non ci sarebbe quasi niente da dire. Certo, ha ben letto le pagine valeriane dedicate appunto a *Descartes et Rembrandt*, così come ha ben presente *Maîtres d'autrefois* di Fromentin, e nell'uno come nell'altro caso compaiono tanto Descartes quanto Spinoza insieme a Rembrandt, che difatti ricompaiono sotto la sua penna nella *Introduction à la peinture hollandaise*⁴. Ma, di tali prestiti reciproci, per altro già ben documentati⁵, non è tanto da redigere una cronaca quanto da comprenderne le ragioni profonde. Si tratta cioè di seguire i tratti insieme decisi e irrispettosi di un discorso che sembra non sostenersi all'autorità dei contenuti verificabili dei testi di tale o talaltro filosofo e che, di conseguenza, sembra cercare la propria legittimità non nello stato di commento o di analisi. In definitiva, i nomi propri dei filosofi, quando compaiono

⁴ Il paesaggio olandese è l'esempio visibile della "santa realtà, data una volta per tutte", della *poiesis perennis* della Creazione, a cui corrisponde una *philosophia perennis* che, afferma significativamente Claudel a proposito di Dante, "non inventa nulla". A tal proposito si legga quanto scrive Pierre-Yves BOURDIL in "Ecrire et voir: pour une poétique philosophique", *Claudel Studies*, XX, 1-2, 1993, p. 137: come in Claudel, "in effetti, si ritrova nell'*Etica* la manifestazione similare d'una Natura infinita, senza punto fisso sostanziale in sé, tuttavia piena di reperti, concepiti come le *modificazioni* di un unico *milieu* ontologico. Il Dio di Spinoza è atto universale [...] allo stesso modo, allorquando esprime le modificazioni dell'Essere, la poesia ne traduce gli attributi infiniti". Sulle cose in quanto singolarità e identità di corpi e idee, apprese dall'intuizione estetica appunto in Spinoza e Vermeer, Roberto DIODATO *Vermeer, Gongora, Spinoza*, Milano, Bruno Mondadori, 1997; in *La Lumière et la table. Dispositifs de la peinture hollandaise*, Paris, Maeght, 1995, Jean Louis SCHEFER ha finemente analizzato il "catalogo puramente denotativo" della varietà del reale in cui ogni corpo, appunto in quanto essenza individuale e pura qualità, è repertoriato e variato. Cfr. anche Gilles AILLAUD *Vermeer et Spinoza*, Paris, Ch. Bourgeois, 1987.

⁵ Emmanuel KAËS ha dimostrato che Claudel, scrivendo l'*Introduction à la peinture hollandaise*, rielaborando gli appunti stesi durante i viaggi nei Paesi Bassi tra il 1935 e il '36, avesse di certo presenti le pagine valeriane intitolate *Le retour de Hollande*, apparse nel '26 e più volte ristampate fino al '33; si veda il suo saggio "'L'action sourde et comme latérale' du clair obscur de Rembrandt selon Claudel et Valéry, de la peinture à la poésie", *Claudel Studies*, 1-2, 1993, e, da ultimo, la sua tesi di dottorato, *Cette muse silencieuse et immobile... Paul Claudel et la peinture européenne*, Paris, Honoré Champion, 1999.

nelle pagine assai diverse per provenienza e preoccupazioni di tutti questi scrittori, sembrano riassumere insieme un modello e la sua contestazione, paiono indicare un paradigma e la sua crisi, il margine arruffato di un suo possibile divenir altro.

È così, a mio avviso, che va intesa l'evidente difficoltà a risolvere una volta per tutte l'identità dell'anziano dipinto di Rembrandt. Come ha puntualmente notato Fromentin⁶, gli "si cambierebbero tutti i nomi che [gli] hanno attribuito per dargli quelli contrari". È precisamente tenendo salda tale esitazione, scandita da ricorrenti metafore e da oscillazioni tra introspezione e espressione comuni, che proverò a leggere gli autori indicati. Ciascuno di essi, a suo modo, sembra intendere la postura inoperosa dell'uomo in meditazione come una figura d'una riflessione da estendere al proprio lavoro, da riportare al proprio sapere. Per tutti loro, il filosofo rembrandtiano diventa un "tipo" immaginario e sperimentale in forza di cui esercitare uno sguardo critico sui limiti delle proprie pratiche a partire da una pratica e da un'opera altrui, e da tutto ciò che queste mostrano di sé e del loro avvento. Da questo punto di vista, tutti questi autori, in una maniera o nell'altra, duplicano la dimensione specifica del loro fare con un dire sempre dislocato altrove, sempre curioso di procedure che non gli appartengono, allestiscono cioè una certa *poetica* che cerca incessantemente il proprio oggetto e li obbliga così a posizionarsi rispetto a ciò che fanno — e potrebbero essere capaci di fare — e a ciò che dicono — e potrebbero essere in grado di dire —. Di fronte a tale soggetto di un sapere letteralmente *senza nome*, Claudel, Valéry e Michelet provano, ciascuno come può, a nominare altrimenti il proprio sapere. Questa è la posta in gioco, e niente affatto una dichiarazione di anacronistico confronto tra le arti, delle numerose constatazioni, avviliti o polemiche, che il pittore faccia quello che a loro non riesce. Un altro effetto, a ben vedere, della sur-nominazione, della proliferazione onomastica in cui finisce la tensione del soggetto a rfigurarsi, a inventarsi delle tecniche di liberazione e moltiplicazione dei limiti ristretti del proprio sapere. Per esempio, nella prefazione di *Le Peuple* dedicata a Edgar Quinet, precisamente paragonando gli storici romantici ai pittori di genere storico, entrambi concentrati sul pittoresco e il brutto morale, Michelet⁷ scrive che "[...] ci vogliono occhi adatti a questa dolce luce, occhi fatti per vedere nell'oscuro, nel piccolo e nell'umile, e anche il cuore aiuta a vedere in questi angoli del focolare in ombra di Rembrandt".

⁶ Eugène FROMENTIN *Maîtres d'autrefois*, in Id. *Oeuvres*, édition établie et annotée par Guy Sagnes, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1974, p. 786 (d'ora in poi MA).

⁷ Jules MICHELET P 47.

Disegnando così, in un sol tratto, il profilo d'una visione del mondo e il suo lato in ombra, l'orizzonte d'una totalità e le sue esclusioni, il "nome proprio" del filosofo riconduce il sistema d'una filosofia alla singolarità del suo soggetto, riporta un sapere alle sue pratiche, la puntualità dei suoi atti alla lunga durata di un processo. Ecco perché, in tutti gli autori da me prescelti, il nome proprio di un filosofo è spesso associato, appunto come l'altra faccia della medaglia, a quello d'un artista. (Valgano, a titolo di esempio, Fromentin⁸, che afferma che i nomi di Spinoza e Rembrandt rappresentano quanto di meglio ha prodotto la cultura olandese "nell'ordine delle speculazioni astratte o delle invenzioni puramente ideali"; Valéry⁹, che, oltre a Leonardo "qu'il a la *peinture pour philosophie*", parla, forse memore dell'*Etica* detta da Claudel¹⁰ un "poème géométrique", di Spinoza come poeta o architetto — e così via.)

Ciò che s'impone ai loro occhi, non è tanto il quadro, cioè il soggetto prestabilito e riconoscibile d'una iconografia, quanto piuttosto e precisamente ciò che insieme riguarda ed eccede lo statuto allegorico della rappresentazione della filosofia e della pittura — la loro strutturale melanconia. "Rappresentazione simbolica della coscienza" psicologica e morale¹¹, "insegna allegorica della nostra bottega", sarebbero per Claudel: blasoni d'un arresto nella nostra durata, chiarirebbero allusivamente "il mistero della nostra cucina psicologica"¹². Cifre insomma di un allegorismo psichico, nel senso che il soggetto dei quadri è addirittura lo statuto stesso del pensiero e lo stato della vita psichica. Quasi si potessero rintracciare, e tale ipotesi-limite trova conforto in varie pagine di Valéry e Claudel, nella rappresentazione pittorica modi e condizioni altre per riformulare la domanda *che significa pensare*, per piegarla in quella su *chi pensa e come pensa*. Un modo, questo, di prendersi carico dell'insieme di forze e dei processi che decidono degli effetti (di sapere) di detto pensare. E se tali forze e processi sono perfino opposti, l'identità stessa del "filosofo", di colui che pensa e "dipingere di sé", diviene fortemente contraddittoria e problematica; lo testimonia una significativa definizione di Rembrandt data da Fromentin¹³: l'anziano con il capo reclinato a sinistra, è allo stesso tempo *homme de*

⁸ Eugène FROMENTIN MA 48-9.

⁹ Paul VALÉRY O I 1310; per Leonardo, *ibid.* 159.

¹⁰ Paul CLAUDEL OPR 170.

¹¹ Id. SAP 24.

¹² Id. OPR 265.

¹³ Eugène FROMENTIN MA 786. Su tale figura di *peintre en philosophe*, e sulla dinamica di tali opposti, insiste finemente Jean-Michel REY in Id. *Le tableau et la page*, Paris, l'Harmattan, 1997.

matière e *abstracteur*, “laido” e “spiritualista”, “triviale” e “ideologo”, o, sul piano dei saperi e delle pratiche, insieme medico e alchimista, dotto e metafisico — è, insomma, un “pittore-filosofo” il cui dominio e la cui lingua sono quelli delle idee. In altri termini, per tutti questi scrittori, si tratta d’una esperienza assai singolare, ciascuna a sua maniera irripetibile giacché conficcata nelle proprie specifiche competenze, del fatto che la pittura diventa essa stessa *poetica*, tanto più che, lo scrive con precisione assoluta Valéry¹⁴, “dipende meno dal resto, ovvero dalle idee nette, e che il suo effetto risulta dal contrasto tra la nettezza e la purezza dell’oggetto — dell’esecuzione — e l’irriducibilità di ciò essa dà da pensare a qualche significato finito, esaustivo”. A prescindere dalla sua chiarezza e distinzione referenziale e compositiva, nel fatto pittorico c’è dunque qualcosa d’ostinato che esige di essere detto senza sopportare alcuna conversione in un altro codice di significazione, qualcosa di innominabile che domanda di essere pensato in quanto tale e produce così un’esperienza senza presupposti, crea per reazione un vedere non pregiudicato e un dire inedito; qualcosa che, contestando l’autorità del nome e dell’identità del soggetto rappresentato, genera un sapere senza un’identità stabilita, per così dire un sapere e un soggetto in corso d’opera.

Se, dunque, possiamo ben intendere le scene dipinte da Rembrandt come, per dirla con Chastel¹⁵, “scenario della produzione” della pittura, è lecito anche suggerire che si tratta di “cosa” e “chi” è a sua volta prodotto da tale pittura, di valutare come siano fatti i differenti discorsi sulla pittura, come siano costituiti i loro statuti e i loro atti. Insomma, la scena pittorica su cui insistono Michelet, Fromentin, Valéry e Claudel è da assumere, seguendo una certa lezione blumberghiana, come una sorta di “metafora primaria”, cosicché la spazialità che essa scena organizza, retoricamente, valga infine tanto *topologicamente* quanto *genealogicamente*. In un recente libretto Didi-Huberman¹⁶ ha posto con chiarezza la questione che qui c’interessa: se ogni dimora “pone una questione cruciale al tempo, e dunque alla generazione”, bisogna interrogare la particolare temporalità del soggetto che appunto il “luogo” indica. Ora, il “luogo” stesso ha qui la funzione di sintomo, giacché è indice doppio e ambivalente, da un lato, di un palinsesto (o, e lo vedremo, di una geologia), e dunque di una

¹⁴ Paul VALÉRY *C II* 975.

¹⁵ André CHASTEL “Le tableau dans le tableau”, in Id. *Fables Formes Figures*, Paris, Flammarion, 1978, trad. it. di Maria Zini e M. V. Malvano, Einaudi, Torino, 1988, pp. 151-2.

¹⁶ Georges DIDI-HUBERMAN *La demeure, la souche*, Paris, Minuit, 1999, pp. 18-9.

provenienza e di un passato, d'una trasmissione e d'una tradizione — insomma d'una autorità —, e, dall'altro, figura d'una matrice d'una nascita e di un avvenire, d'una cesura e d'una ignoranza — insomma d'una libertà (se si vuole, d'una poetica) —. Bisogna interrogare la questione dell'*apparentamento* del soggetto al suo "luogo", tanto nel senso passivo di ciò che è traccia di un aver avuto luogo, di una *appartenenza* a una catena di atti, quanto nel senso attivo di ciò che dà forma al luogo, che lo configura come possibile e in potenza. Nell'orizzonte di tale domanda fondamentale, e più precisamente in riferimento ai *petits philosophes* rembrandtiani, se, come ha definitivamente mostrato Fumaroli¹⁷, la composizione scenica del luogo del soggetto del dipinto risponde alla *dispositio* e all'*inventio*, s'impongono due conseguenze maggiori: in primo luogo, la meditazione rappresentata risponde al principio dell'orazione e la muta eloquenza della pittura fa vedere ciò che altrimenti passerebbe inosservato, rende cioè sensibile nell'apparenza la verità e permette, mediante una esegesi — esemplarmente quella di Claudel — e dunque nella cifra della *fabula* e dell'emblema, un corretto esercizio ermeneutico da parte dello spettatore. Questi è finalmente capace, ed è il secondo punto, di ricostruire in proprio il processo in cui si è costituito il soggetto meditante dipinto, di vivere la sua immagine come un autoritratto allegorico, di rivivere l'attenzione estasiata del suo sguardo visionario ma anche le sue esclusioni e le sue cecità.

Lo spazio della meditazione dipinta ci invita così almeno a un duplice compito. Da un lato, a rifigurare quello che Michel de Certeau¹⁸ avrebbe detto il *leggendario dell'istituzione* di detta forma di sapere, ovvero, per noi, a rivedere come il luogo di produzione della filosofia — figura moderna della *meditatio* — sia affetto da tempi eterogenei — naturali, storici, individuali e collettivi etc. — che attraversano il suo soggetto, che già lo abitano, insinuando scarti e aderenze nel suo esser presso di sé. D'altro lato, a cogliere che tale potenza perturbante del *già là* è il tempo come altro, il *non più* per il presente che lo dice e lo colloca come accaduto trapassato, e che riguarda l'avvento del luogo del pensiero stesso e comporta una messa al plurale dell'identità di tale luogo, una cartografia dei limiti e delle soglie su cui si contrattano gli scambi dell'identico con la differenza, della vita con la

¹⁷ Marc FUMAROLI *L'Ecole du silence. Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, 1994, trad. it. di Margherita Botto, Milano, Adelphi, 1995, pp. 259-264.

¹⁸ Michel DE CERTEAU "L'histoire, science et fiction", *Genre humain*, 7-8, 1983, poi in Id. *Heterologies. Discourse on the Other*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986, poi Id. *Historie et psychanalyse entre science et fiction*, a cura di Luce Giard, Paris, Gallimard, 1987, pp. 70-6.

morte. Nel verbo (transitivo e transazionale) sostantivizzato — il pensatore al posto del pensare, il filosofo del filosofare —, nel presidio di tale sostantivo impersonale e astratto ne va dell'insediamento di un soggetto che si vorrebbe finalmente senza insidie.

E senza passato né avvenire. In un lungimirante scritto dedicato alla confessione e al *bios theoretikos*, e ai presupposti del discorso filosofico, invero riprendendo tacitamente la straordinaria *Note conjointe sur M. Descartes et la philosophie cartésienne* di Péguy, María Zambrano¹⁹ ha scritto che il soggetto delle “meditazioni” cartesiane sarebbe al di fuori d'ogni filiazione e lignaggio. Sarebbe un “uomo nuovo che [non] si sentirà più figlio di nessuno. Perderà la memoria della propria origine e si sentirà di volta in volta più originale. La sua sarà una solitudine inaccessibile alla filiazione e che, nel suo stato di abbandono, lo forzerà a fare qualcosa per sentirsi creatore, e alla quale l'azione operante manifesti la sua condizione creatrice. E per la credenza nella creazione umana si terrà presente — e non potrebbe essere altrimenti —, pur senza dirlo, la creazione divina, vale a dire la creazione dal nulla [...]. L'unità di quest'uomo, se esistesse, sarebbe l'unità del creatore, dell'essere che crea con la sua ragione”.

Mi prenderò al contrario cura di evidenziare aspetti e spunti che incrinano l'identità chiusa a guscio su se stessa, immediatamente certa di sé nel dirsi e raffigurarsi che dovrebbe essere, appunto, il filosofo e la filosofia. E, allo stesso tempo, mi preoccuperò di mostrare come tali fenditure suggeriranno l'intromissione di tempi disparati e annodati, sul cui sfondo il pensiero si forma e accade all'Ego che, infine, deve risignificarli come meglio può e renderne conto, e, così facendo, forse suo malgrado, si racconta e si crea inventandosi la propria storia e la storia del sapere, di quel discorso di cui è soggetto.

Per ridirlo ancora una volta, e in altra maniera, vorrei ospitare qui dei passi, perduti e magnifici, ritrovati infine, de *La casa* di Giorgio Manganelli²⁰, così ché anch'io potrei “definire la casa come un sistema di orologi, a ciascuno dei quali è affidato il compito di scandire diverse forme del tempo, forme, intendo, non omogenee, non, insomma, secondi, minuti, secoli. Riconosco — potrei poi dire — le scansioni di un tempo ellisse, di un tempo quadrato incollato sopra un cilindro, di un tempo lineare ma

¹⁹ María ZAMBRANO *La Confesion: Género literario*, Fundación María Zambrano, 1943, trad. it. di Elena Nobili, con un'introduzione di Carlo Ferrucci, Milano, Bruno Mondadori, 1997, pp. 78-9, 82.

²⁰ Giorgio MANGANELLI *La notte*, a cura di Salvatore Silvano Nigro, Milano, Adelphi, 1996, p. 120.

lacunoso, di un tempo a gomitolo, a spirale, di un tempo che per quanto faticosi non può andare oltre il momento presente, e di un tempo che è sospinto verso il passato. Ma poiché anche del passato si danno varie forme, il tempo retrogrado si scompone in diversi itinerari, ciascuno dei quali computa a rovescio le varie guise di tempo trascorso. Ciò che ho chiamato “sistema di orologi” rende genericamente difficile esistere in modo continuativo all’interno della casa [...]”.

Palinsesti

“Il segreto del cartesianesimo e delle filosofie moderne della coscienza fino a Husserl, ha scritto con convizione Marc Richir²¹, è nel quadro di Rembrandt intitolato *Le philosophe en méditation*”. E appunto a glossare la situazione e il paradigma della *Meditazione* cartesiana, a riattizzare la *poêle* della confortevole e borghese stanza di Ulma in cui il filosofo è “seduto vicino il fuoco, con una vestaglia”, Valéry²² appunta:

“Questi piccoli filosofi di Rembrandt sono dei filosofi rinchiusi. Maturano ancora nella *stufa*. Un raggio di sole rinchiuso con loro rischiarà la loro camera di pietra, o, più esattamente, crea una conca di chiarezza nella grandezza oscura di una stanza. L’elica di una scala a chiocciola che scende dalle tenebre, la prospettiva di una galleria deserta introducono o accrescono l’impressione di considerare l’interno di una strana conchiglia abitata dal piccolo animale intellettuale che ne ha secreto la sostanza luminosa. L’idea di ripiegamento in se stesso, di *profondità*, della formazione da parte dell’essere stesso della sua sfera di conoscenza, è suggerita da questa disposizione che genera vagamente, ma invincibilmente, analogie spirituali”.

Sofferamoci su una prima funzione della metafora zoologica (ne indicherò altre), soggetto su cui tornano con insistenza tanto Valéry (basti pensare a *L’homme et la coquille*²³) quanto Claudel (lo ha ben mostrato

²¹ Marc RICHIR “Phénoménalisation, distorsion, logologie”, *Textures*, 4-5, 1972, p. 64.

²² Paul VALÉRY O I 852.

²³ Sulla complessa fenomenologia della formazione, naturale e artistica, che vi è implicata, e che attirerà l’attenzione di Merleau-Ponty, si veda Maddalena MAZZOCUT-MIS “Riflessioni sulla conchiglia”, in Clementina CANTILLO e Filippo FIMIANI (dir.) *L’arte e le arti. Le avventure delle forme*, Napoli, La Città del Sole (in corso di stampa) (ma già in *Le parole della filosofia*, II, 1999 al sito <http://www.lettere.unimi.it/leparole/htm>).

Jacques Petit²⁴). Quest'ultimo²⁵, nelle pagine di *Seigneur, apprenez-nous à prier*, parla appunto dell'ambiente di *Le philosophe au Livre ouvert* di Rembrandt come lo "spazio riservato alla nostra respirazione intellettuale" e in cui "il pensiero è visibile a titolo di materia prima". Ancora, nelle minuziose analisi della composizione pittorica giapponese²⁶ — che sarà precisamente sovrapposta a quella degli interni olandesi nell'*Introduction à la peinture hollandaise* —, ritroveremo questo dispiegamento "del dentro al difuori come di un essere vivente"; e, infine²⁷ (e qui s'insinua un altro elemento iconografico e simbolico decisivo, la finestra, su cui ci attarderemo tra poco), proprio Rembrandt sarà elogiato per la cura e la capacità di rendere visibile una "conversazione tra l'interno e l'esterno". Il motivo della conchiglia ha d'altronde una lunga storia iconografica²⁸: segno dell'avvento dell'*anima*, di un incarnarsi in morfologie naturali del principio immateriale della generatività, varrebbe qui come rappresentazione simbolica della coscienza e del pensiero, della sua nascita; e, senza scomodare Adorno o Musil — per i quali avrà invero ben altri maliziosi, e malevoli, risvolti — già in Descartes, nome tutelare del filosofo sia per Valéry che per Claudel, il *cogito* ospitava, e ne era inquietato, tale *daimon* — l'*anima* appunto.

Finalmente, lo spazio stesso del quadro (anzi dei quadri, qui indistinti) è insieme scena domestica (dichiaratamente nel primo: lo notava già Théophile Gautier) e scenario del pensiero. Il luogo è la proiezione dell'io in meditazione, un'espansione del suo corpo e del suo pensiero. Ha scritto²⁹ Praz nel suo classico *Filosofia dell'arredamento* che l'"ambiente di-

²⁴ Jacques PETIT "A propos d'une fantaisie de Claudel: l'escargot, la coquille et la spirale", RLM, série Paul Claudel, 3, 1966 (2).

²⁵ Paul CLAUDEL SAP 25.

²⁶ Id. OPR 202.

²⁷ *Ibid.* 198.

²⁸ AVE APPIANO *Forme dell'immateriale. Angeli, Anime, Mostri. Semiotica, iconologia e psicologia dell'arte*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1996.

²⁹ MARIO PRAZ *La filosofia dell'arredamento* (1964), Milano, TEA, 1991, pp. 22-3. Anche Hyppolite Taine coniuga appunto insieme in una teoria dell'espressione *milieu* e lunga durata, topologia e archeologia: "Quando osservate con i vostri occhi l'uomo visibile, cosa cercate? L'uomo invisibile. Le parole che vi arrivano alle orecchie, i gesti, gli atteggiamenti, gli abiti, le azioni e le opere sensibili d'ogni genere ci appaiono solo delle espressioni: c'è qualcosa che si esprime, un'anima. C'è un uomo interiore nascosto sotto l'uomo esteriore e il secondo manifesta il primo. Guardate la sua casa, i suoi mobili, i suoi costumi, troverete le tracce delle sue abitudini e dei suoi gusti [...]. Ecco un mondo nuovo, un mondo infinito nel quale ogni azione visibile porta con sé una serie infinita di ragionamenti, di emozioni, di sensazioni vecchie o nuove che hanno contribuito a portarla alla luce e che, come delle grandi rocce profondamente infisse nel suolo, trovano in esse la loro estremità e il loro affioramento. Questo mondo sotterraneo è il secondo oggetto, l'oggetto proprio dello

venta un museo dell'anima, un archivio delle sue esperienze; essa vi rilegge la propria storia, è perennemente conscia di sé. [...] L'ambiente finisce per diventare un calco dell'anima, l'involucro senza il quale l'anima si sentirebbe come una chiocciola priva della sua conchiglia". La stanza del filosofo, dunque, come suggerisce l'immagine impiegata dall'anglista (e già da Brunetière a proposito di Balzac), è come saturata dal suo inquilino; Michelet³⁰, senza il sostegno metaforico, aveva annotato che il filosofo rembrandtiano "riempie quest'immensità con le sue meditazioni". La lezione che tutti gli *êtres à coquille* ci consegnano, scriverà Francis Ponge quasi contemporaneamente a Valéry³¹, è appunto che questa è insieme parte del loro essere e opera d'arte, comportamento e monumento, gesto e artefatto: "il loro stesso secernere avviene in tale modo che si mette in forma".

Ora, se è vero che in tal modo la forma è destino e la figura materia, che, dunque, il luogo è esso stesso tempo, che è cioè *luogo archiviale* della generazione e del farsi della coscienza, è tuttavia da notare che la *secrezione* è innanzitutto un processo involontario e una lunga durata al di qua della coscienza; l'*impronta dall'interno* è il risultato d'una "attività organica profonda"³² e afferisce a un insieme di cause generatrici e di fattori complessi ed eterogenei. A evocare la definizione famosa e apprezzata da Nietzsche di Taine³³ riguardo ai "faits moraux" e ai "faits de la pensée" in generale, si tratta di quell'insieme di concause che producono "il vizio e la virtù come il vetriolo e lo zucchero". E in tale *produzione naturale* e senz'autore, in tale, letteralmente, *stillicidio*³⁴, ne va di una confusione di organico e inorganico, di una contiguità tra vivo e morto, di una connivenza tra interno ed esterno, così ché si potrebbe ben dire che *le petit animal intellectuel* dipinto da Rembrandt "può meditarsi come cenotafio finché sia vivo, e insieme apparecchiarsi a sarcofago di sé medesimo"³⁵.

C'è, dunque, come una continuità metonimica tra lo spazio e il soggetto rappresentato, tra il luogo e l'evento del pensiero. In quanto disposizione di luce e ombra, qualcosa — un dettaglio — fa saltare i conti

storico". Hippolyte TAINÉ *Introduction alla Histoire de la littérature anglaise* (1863), trad. it. a cura di Davide Drudi in Id. *Scritti estetici: metodo e dottrina*, Firenze, Alinea, 1996, p. 149.

³⁰ Jules MICHELET J I 303.

³¹ Francis PONGE *Le parti pris des choses*, trad. it. a cura di Jacqueline Risset, Torino, Einaudi, 1979, pp. 44-46. Il testo in questione, "Escargots", è del marzo 1936; *L'homme et la coquille*, è pubblicato all'inizio di febbraio del 1937.

³² Paul VALÉRY O I 896.

³³ Hippolyte TAINÉ *op. cit.*, p. 152.

³⁴ Paul VALÉRY O I 898.

³⁵ Giorgio MANGANELLI *op. cit.*, p. 152.

d'una lettura iconografica e insinua in chi guarda una spazializzazione di ciò che, per definizione, è senza-tempo, una topica dell'apoditticità assertiva, logica, del Cogito. Tale *spaziatura* i cui contorni sfumano e si confondono, è, per dirla con Valéry³⁶, una *geografia* di elementi sensibili comprensenti e complessi d'una "percezione incompleta":

“Nel mentre la coscienza ritrova e nomina le cose ben definite, i dati significativi del quadro, — noi riceviamo tuttavia l'azione sorda, e come laterale, delle macchie e delle zone di chiaroscuro. Questa geografia dell'ombra e della luce è insignificante per l'intelletto; è l'informe per lui, come le immagini dei continenti e dei mari sulla carta; ma l'occhio percepisce quello che lo spirito non sa definire [...]”.

Qualcosa di minimo — dei “luoghi di luce” — si dà, a riprendere ancora Didi-Huberman, a una “ottica di precisione fluttuante”. Pur mantenendo la visione d'insieme, tale ottica sospende la referenzialità del percepito e differisce l'identificazione del visto in quanto saputo. È il ricorso ai personaggi e ai simboli dell'iconografia a essere messo così in scacco, e l'appello alle identificazioni a scadere in mora. È finalmente il principio stesso della narratività e la conseguente nozione di storia del soggetto rappresentato (il filosofo) a essere destituito.

A questo proposito, Chakè Matossian³⁷ ha mostrato in maniera originale e incontestabile tutta la portata delle riflessioni dell'autore di *La Sorcière* sulla pittura e, in particolare, sui quadri che ci interessano. Se sappiamo, dopo Barthes³⁸, che la scrittura di Michelet produce un “annebbiamento della discorsività” in cui la persistenza tematica si coniuga con una esposizione ellittica e poetica; se, con lui, il corpo diventa il fondamento del sapere come discorso e quindi d'una “scienza dello spostamento” che lo attraversa da parte a parte, è appunto alla costruzione insieme di un ricordo d'infanzia e di un modello di sapere che si dedicano le pagine su *Le philosophe en méditation*. Sin dalle prime battute di *Le Peuple*, difatti, si stabilisce un legame tra l'atelier tipografico in cui Michelet

³⁶ Paul VALÉRY O I 852-3. Potrebbe qui intendersi una variazione sulla medesima metafora del *Discorso sul metodo*, ma soprattutto s'indovina quasi una decostruzione, in nome d'una ipotesi di “purovisibilismo” ante litteram, della vocazione cartografica della pittura olandese — messo al centro, come è noto, a partire da Svetlana Alpers in *The Art of Describing*.

³⁷ Chaké MATOSSIAN *Fils d'Arachné. Les tableaux de Michelet*, Bruxelles, Editions La Part de l'Oeil, 1998.

³⁸ Alludo alla monografia del 1954 e a agli scritti compresi in *Le bruissement de la langue*, da cui ho preso in prestito la nozione freudiana di *Entstellungswissenschaft*.

apprende dal padre la fatica della scrittura e il Museo dei monumenti francesi di rue des Petits-Augustins (i cui chiostrini sono però già occupati, dal 1820, dall'École des Beaux-Arts) in cui riceve la prima e fondamentale impressione della storia³⁹. L'uno e l'altro sono luoghi oscuri e raccolti, cave e, topos filosofico *par excellence*, caverne; sono luoghi in cui, come scrive Nietzsche a Reinhart von Seydlitz nel febbraio del 1888, si nasconde la malata *bête-philosophe*. Sono luoghi che, come lo studiolo rinascimentale, situano fortemente l'autore, ne iscrivono il nome proprio in un lignaggio; al limite, riportano il sapere all'autobiografia⁴⁰, inquadrano il discorso, come ha detto Chastel⁴¹, nel suo "cadre de vie". Nella pagina diaristica del 23 giugno 1839⁴² così descrive *Le philosophe au livre ouvert*, "decisamente *hors la vie*".

"La sua finestra è quadrata e larga come quella del Rinascimento; ma il resto della galleria poggia su delle colonne basse che sembrano d'architettura romana. Nel mezzo, la scala; poi la vista si infossa nella prospettiva infinita di lunghi e profondi corridoi monastici. Ma non è un chiostrino".

La dimora dell'uomo in meditazione è così un vero e proprio sito

³⁹ Jules MICHELET P 52-3: "[...] la più forte impressione della mia infanzia è quella del Museo dei monumenti francesi, purtroppo ora distrutto. È là, e in nessun altro luogo, che ho per la prima volta ricevuto la viva impressione della storia. Con la mia fantasia riempio quelle tombe, sentivo quei morti attraverso il marmo, e entravo per sempre con un po' di timore sotto le volte basse dove dormivano Dagoberto, Chilperico e Fredegonda. Il mio luogo di lavoro, la nostra bottega, non era meno oscuro. Per qualche tempo fu una cantina, cantina per il viale dove abitavamo, ma pianterreno per la strada bassa". Potremmo affermare con Nietzsche — anche se l'accostamento tra filiazione e preistoria, *Vorgeschichte*, è da lui impiegata sul "tipo" del dotto, dunque su quel *savant* che Michelet oppone, anche per così dire dentro di sé, all'*historien* — che "non si è impunemente figli dei propri genitori". Friedrich NIETZSCHE FW 48. Sull'implicita scelta "politica" e metodologica di Michelet, in opposizione al Louvre, Chakè MATOSSIAN *op. cit.*, pp. 114 *et passim.*, ma anche Francis HASKELL *History and Its Images: Art and the Interpretation of the Past*, Yale, Yale University Press, 1993, trad. it. di Eleonora Zoratti e Anna Nadotti, Torino, Einaudi, 1997, pp. 209 *et passim.*

⁴⁰ Anche a Claudel la rappresentazione pittorica dello spazio della meditazione suscita un ricordo della propria infanzia — ne consente anzi una ripetizione analitica infinita e dunque, come ha finemente mostrato Hubert DAMISCH ("L'Amour m'expose", CNAM, 29, 1989), una sua messa in figura: "[...] Anima, scrive a proposito d'una tela variamente commentata, la *Rêverie* di Maes, [...] eccola che scende in cantina, come io stesso, fanciullo vi seguivo mio padre portando il paniere per le bottiglie. [...] Io stesso ho partecipato a questi affaccendamenti domestici". Paul CLAUDEL OPR 190; cfr. 264.

⁴¹ André CHASTEL *Mythe et crise de la Renaissance*, Gèneve, Skira, 1989, p. 153.

⁴² Jules MICHELET J I 303.

archeologico, ovvero testimonia, in alcuni resti parziali e contraddittori, in alcuni dettagli visivi, una persistenza d'una sparizione e le modalità eterogenee d'una rammemorazione. L'elemento romano rimanda forse, e ancora una volta, a un nome proprio di un filosofo, ad Agostino (ma anche a Piranesi)⁴³, dunque a una certa autorità e a una certa idea di reminiscenza; e del Museo di Lenoir viene indicata la propria architettura originaria ormai dimenticata, la quale, a sua volta quasi come archetipo, modella il luogo dell'elaborazione delle competenze specifiche a Michelet. Passando attraverso l'autorappresentazione di sé esemplarmente rintracciata nel filosofo rembrandtiano, è negoziando con tali diversi modelli e la loro alterazione, con tali differenti figure del tempo, che Michelet rifica il suo sapere e lo soggettivizza in modo inedito. I dipinti gli dicono insomma questo: deve rivitalizzare quello che ha in sé, forse suo malgrado o semplicemente a sua insaputa, questa *memoria indiretta della sua istituzione*. Se la sua identità è risultato, precario e sempre da ritoccare, di molteplici deformazioni e metamorfosi, e se il suo presente è posseduto da un passato che non cessa di plasmarlo, deve in qualche modo ridisegnare nuovamente il luogo di produzione del proprio discorso. L'autore di *Le Peuple*, è stato detto con chiarezza⁴⁴, “stabilisce un ordine architettonico proprio al pensiero, [...] una topologia, nel senso del luogo per eccellenza in cui accadrebbe il Logos”.

Ora, a tale *topologia* s'accompagna, altrettanto rigorosa e precisa, una *tipologia*. Ponendo la domanda “cos'è un filosofo?”, Michelet sembra qui, con una radicalità assoluta, compiere su di sé — fin nel corpo vivo dell'autobiografia — un gesto propriamente nietzscheano. Sembra davvero percorrere le tappe proprie nella *Genealogia della morale*: viene difatti indicato con precisione un passato insieme personale e paradigmatico, una condizione individuale e universale del sapere filosofico, una, scrive Nietzsche⁴⁵ rileggendo a suo modo Kant, “forma fenomenica, *Erscheinungsform*, e un presupposto esistenziale, *Existenz-Voraussetzung*”, dell'atteggiamento del soggetto di tale sapere. Assumendo così tutta la forza della *Darstellung* dell'icona culturale del “filosofo” rappresentato da Rembrandt, Michelet elenca i “nomi propri” del suo casato — ovvero i “tipi” dell'uomo

⁴³ Cfr. Chakè MATOSSIAN *op. cit.*, pp. 89-122.; sul motivo della scala, su cui mi soffermo più avanti, Luzius KELLER *Piranèse et les romantiques français. Le mythe des escaliers en spirales*, Paris, Corti, 1966.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴⁵ Paul CLAUDEL SAP 24.

contemplativo in generale: il teologo, il metafisico, il religioso⁴⁶ — ed espone così le origini della contemplazione precisamente come *credenze* e ideali dimenticati in quanto tali. Vengono così contestati, si pensi esemplarmente ad Agostino, la reclusione ai danni del mondo, l'ostilità alla vita e l'incredulità verso i sensi, e si schizza di contro una forma di sapere e di discorso che è anche una *Lebensform*, una forma-di-vita. Su di sé, quasi a mostrarci il cordone ombelicale tra genealogia e autobiografia (e qui l'ultimo Nietzsche è davvero vicino), sembra rivoltare come un guanto il cartesiano *larvatus prodeo*, l'essenziale astoricità del suo discorso di verità, e smascherare l'*asketischen Selbst-Missverständnis*, l'ascetico autofraintendimento del proprio sapere. (Vedremo poi come, nel quadro tipologico qui predisposto, tale gesto sarà precisamente invertito da Claudel).

Nel *palinsesto* rinvenuto da Michelet nella stanza del filosofo, scorgo infatti un modello del tutto contrario a quello cartesiano, e, finalmente, un tutt'altro rapporto della verità con il tempo e la storia. In controcanto a un noto passaggio del *Discorso del Metodo*, sembra difatti paventarsi l'abborrito affastellarsi di materiali e stili diversi in cui il caso e il disordine fanno da padrone ai danni del progetto pensato dalla mente d'un singolo. E, ancora, si ricorderà l'apertura della *Prima Meditazione* — “[...] giacché la rovina delle fondamenta trascina con sé tutto il resto dell'edificio, m'attacherò dapprima ai principi [...]” —, o ancora un passaggio della *Recherche de la Vérité par la Lumière Naturelle* sulla conoscenza acquisita paragonata ancora a un edificio mal costruito su fondamenta insicure. Ora, l'utilità di quanto negato, l'utilità per la vita di quanto in vita non è più eppure continua a vivere e, lo scrive Leopardi assai prossimo, qui come altrove, a Nietzsche⁴⁷, “non consiste per lo più nel porre, ma nel togliere, dagli intelletti o dalla vita”, segna distintamente la differenza tra gli antichi e i

⁴⁶ Si legga questo passo in cui Michelet segnerà appunto lo statuto del filosofo-storico — e di sé — sottolineando la natura laica del luogo del suo sapere: “quello stesso uomo, scrive a proposito del personaggio del dipinto di Rembrandt, nella cella di un convento, avrebbe commentato la Bibbia come Scoto, come San Tommaso, assottigliandosi nelle minuzie, insomma rendendo sterile ogni cosa. Nel suo caso è il contrario. E perché? Perché la casa, la famiglia e l'affetto incessantemente lo riportano alla realtà. Tutto ciò che parla al cuore, in quella storia dei tempi antichi, si ricrea in lui e si rinnova; egli la rivive col cuore”. Jules MICHELET A 96.

⁴⁷ Giacomo LEOPARDI *Zibaldone di pensieri*, ed. Pacella, Milano, Garzanti, 1991, (d'ora in poi Z) [2707-2710]. E ancora: “Cartesio distrusse gli errori de' peripatetici. In questo egli fu grande, e lo spirito umano deve una gran parte de' suoi progressi moderni al disinganno procuratogli da Cartesio. Ma quando questi volle insegnare e fabbricare, il suo sistema positivo che cosa fu? Sarebbe egli grande, se la sua gloria riposasse sull'edificio da lui posto, e non sulle ruine di quello de' peripatetici?”

moderni. L'utilità negativa che così emerge fissa la posizione dei filosofi nei confronti di quanto non è più, tratteggia il loro atteggiamento verso quanto è da essi negato o da sé scomparso, dice del loro rapporto con la rabbia del tempo e con la morte, con quanto essi stessi non sono più. Le pratiche di sapere di taluni filosofi sono mosse da una volontà di educare, insegnare e fabbricare, quelle di altri mirano a disingannare, smantellare e correggere, cosa che se "gli antichi talvolta facevano, niuno però era che in questo caso non stimasse suo debito e suo interesse il sostituire. [...] Ma i filosofi moderni, sempre togliendo, niente sostituiscono. E questo è il vero modo di filosofare [...] perché in effetto la cognizione del vero non è altro che lo spogliarsi degli errori, e sapientissimo è quello che sa vedere le cose che gli stanno davanti agli occhi, senza prestar loro le qualità ch'esse non hanno. La natura ci sta tutta spiegata innanzi, nuda ed aperta".

Si noti che i moderni danno inizio a tutta una trasmissibilità del sapere, istituiscono tutta un'esemplarità della loro vita teoretica prendendo da quanto e da chi viene prima senza restituire, ereditando da quanto loro preesiste senza riconoscerlo né confessare tale disconoscimento. La posizione d'autorità assunta dai filosofi moderni si esercita su di una sistematica messa in oblio dell'antiorità, tanto del soggetto stesso del discorso — e ne va d'una originalità vista insieme come sviluppo cumulativo e cesura — quanto del suo oggetto — ritagliato dallo sfondo naturale in forza del paradigma delle scienze —. E tale operazione, lo suggerisce ancora il poeta recanatese, *senza nome*, è assai complessa: come ha mostrato con straordinaria acutezza Péguy⁴⁸, il verbo impiegato nella *Prima Meditazione* cartesiana e nella risposta, *adstrucere*, ricopre difatti un campo semantico ampio e problematico, giacché, erede secolarizzato della mistica *adnihilatio rerum*, il gesto distruttivo del filosofo *stabilisce* gli errori tanto come forme preesistenti da abbattere quanto come materiali da riutilizzare, *amministra* poi le forze necessarie a tale doppio movimento, *fonda* il nuovo edificio come totalità compiuta e senza resti⁴⁹. Eppure, così facendo, il dire filosofico si oblitera in quanto atto e si misconosce in quanto processo — insomma: non dice ciò che fa, si disdisce in quanto *poetica di una verità*.

Se la *geografia* di Valéry, di luce, ombra e colori, indica come il luogo del pensiero sia costruzione e abitazione di vicinanze e soglie, la *geologia* di

⁴⁸ Charles PÉGU Y OPR II 502.

⁴⁹ Vale qui la fondamentale sentenza 201 di MA II intitolata *Errore di filosofi*, in cui Nietzsche, tra l'altro, glossa un luogo agostiniano: "Il filosofo crede che il valore della sua filosofia risieda nel tutto, nell'edificio: i posteri lo trovano nella pietra con cui ha costruito e con cui, da allora in poi, si continua a costruire spesso e meglio: cioè nel fatto che quell'edificio può essere distrutto e avere *tuttavia ancora* valore come materiale".

Michelet ci dice anche che è fatto di connivenze e commistioni, di rovine e sedimentazioni; quasi che le forme di spazio e tempo del pensiero dovessero modellarsi sull'informe insieme storico e naturale e la logica dovesse avere una storia naturale. Come se ritrovassimo qui quella *geologia trascendentale* che Merleau-Ponty⁵⁰ — in questo grande lettore, con Deleuze, di Péguy — appuntava il primo giugno 1960 in una nota di lavoro dell'incompiuto *Le visible et l'invisible* come un compito da ripensare assieme a una *storia trascendentale*, il tempo stesso che è spazio e lo spazio stesso che è tempo. Quasi che il tempo presente appreso con il pensiero ospitasse il tempo archeologico e archivistico della storia, l'antichità naturale di ciò che è storico. Quasi che l'indistinzione cronologica dello spazio (che, a rigore, problematizza fino allo scacco la narratività del discorso storico) svelasse il lavoro del tempo all'interno stesso del luogo del sapere — e della forza che sfigura e rovina, della morte insomma.

Entrambe, geografia e geologia, indicano come la questione genealogica del luogo comporti una tensione tra una *eterotopia*, ovvero una cartografia dei siti di emergenza dell'Altro nel luogo stesso del *logos* e una ricognizione del posto dell'alterità nei *topoi* del medesimo (nella trasmissione dei “nomi propri” dei filosofi), e una *utopia* minima, un abbozzo sempre aleatorio di una maniera altra di abitare il linguaggio e il discorso. Entrambe pongono un legame tra tempo luttuoso, genealogia e poetica, giacché ci dicono come, per il soggetto, tale tensione tra l'inquietante dell'eteroclitico e il consolatorio del progettuale si giochi sul filo della crisi e della *fabula* di fronte alla morte, e dell'invenzione di sé.

Fensterbilder

Lo spazio domestico è certo separato dall'esterno, dal mondo affollato della città e dei porti, dai disordini delle liti e delle guerre, delle imprese audaci e spesso sconsiderate, dall'infelicità delle passioni e del *divertissement*. Così, tanto nei *Pensées* di Pascal⁵¹ quanto nella seconda parte del *Discours de la Méthode* e nella prima delle *Méditations Métaphysiques* di Cartesio, (o,

⁵⁰ Maurice MERLEAU-PONTY *Le visible et l'invisible*, suivi de *notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Gallimard, 1964, trad. it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 1969, nuova edizione aumentata a cura di Mauro Carbone, *ibid.*, 1993, p. 270 (d'ora in poi VI). Per la spazialità “figurale” dell'apparato psichico, muovo qui dai lavori di Sergio FINZI e di Pierre FEDIDA.

⁵¹ Blaise PASCAL *Pensées*, édition établie et numérotée par L. Lafuma, ripresa in *Id Oeuvres Complètes*, coll. “L'Intégrale”, Paris, Seuil, 1963, n. 136.

ancora in Michelet, nell'Agostino che condanna la contemplazione degli spettacoli naturali quali la montagna — e che rassicurerà Petrarca sul Mont Ventoux —, e in Calvino, situato in un luogo familiare, in una strada nera e oscura⁵²), è nella stanza riscaldata e tranquilla che il filosofo ritrova le condizioni stesse per ripensarsi e ricostruire l'edificio della meditazione. *Chez soi*, come Sebastian von Stock, l'alter ego immaginario di Spinoza ritratto da Walter Pater, il filosofo, come scrive Claudel⁵³ dell'autore dell'*Etica*, fabbrica al massimo “une jolie petite morale en chambre”. Isolato e in disparte, è finalmente al sicuro dai crocevia del commercio, lontano dalle babele di lingue in lotta per i prezzi, questi nomi di puri suoni, segni mondani senza corpo che Descartes non intendeva e che potremmo udire, non a caso in un'altra lingua, l'americano, nella pièce teatrale claudeliana *L'Echange*, dove è appunto questione del denaro e del valore, della loro terminologia astrattamente universale, messa in circolazione nella lingua d'uso ma tuttavia a essa eterogenea. Significativa la mancanza, nei commentatori da me privilegiati, di un tema figurativo assai diffuso nella pittura olandese, quello dello scambio epistolare. Forse, a testimoniare, sta la serva che s'intrufola di sottocchio, quasi intermediario amatorio, non si sa quanto benevolo, delle relazioni pericolose tra il mondo degli amanti e quello della società, patrono del va-e-vieni del corpo vivente dei personaggi tra passioni e virtù, desideri individuali e norme sociali.

Réné Huyghe⁵⁴, in sintonia con Malraux, ha rintracciato da *Le philosophe au Livre ouvert*, *Le philosophe en méditation*, a *Le docteur Faustus* (acquaforte del 1650, al Petit Palais), un tema costante, una “logica di profondità” secondo cui lo sguardo del penseroso vecchio si dirigerebbe sempre più verso l'interno, — se non malinconicamente chiuso dalla mano sinistra (come nello pseudo-Sant'Anastasio), fisso (e da questi fissato a sua volta) al teschio e al libro (presenti anche nell'acquaforte), allusive della verità invisibile oltre la finestra —, per approdare a uno sguardo cieco, quello di Tobia, di Omero — o dello stesso Rembrandt —, origine e ricettacolo esso stesso d'una luce nera, “finestra mistica” alla fiamminga.

Difatti, anche la finestra, in entrambi i dipinti, non lascia vedere nulla. La luce oltre di essa non è neppure quella naturale. Il “pensiero astratto”

⁵² Sul passo, famoso, delle *Confessiones* (x, vii, 14) e Petrarca, la prolusione di Joachim RITTER *Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft*, trad. it. a cura di Massimo VENTURI FERRIOLO, Milano, Guerini, 1994, e Giorgio Bertone *Lo sguardo escluso. L'idea di paesaggio nella letteratura occidentale*, Novara, interlinea edizioni, 1999.

⁵³ Paul CLAUDEL OPR 972.

⁵⁴ René HUYGHE *Dialogue avec l'invisible*, Paris, Flammarion, 1955, p. 303.

dell'uomo in meditazione, scriveva Michelet⁵⁵, non sarà distratto né dai pantani stantii dei canali né dal pallido oceano del Nord, e le “malinconiche paludi d'Olanda” evocate da Haskell a proposito di Rembrandt — e che ritroveremo anche nei commenti di Claudel — sono incapaci di suscitare fantasie d'infinito, eroismi di tempeste. Come Descartes, volge altrove lo sguardo, dà le spalle al mondo, naturale e umano, lo annienta. In tempi assai più vicini Marc Richir⁵⁶ ha affermato, prendendo le mosse proprio dal dipinto e seguendo delle indicazioni di Valéry, che davvero qui il *filosofo* è il soggetto *hors la vie* giacché pura coscienza, inaugurale e fondativo del sapere dell'epoca dell'immagine del mondo. Il regime contrastivo e fronteggiante della rappresentazione circoscrive e chiude appunto il *vedere*, lo riduce a *guardare*, a quadrettare l'invisibile nella proiezione prospettica di cui la finestra, albertianamente, è metafora e paradigma: nel segno suggerito, riflettendo sul motivo del quadro nel quadro, da Chastel a proposito dell'equivalenza tra il *cogito* del filosofo e la coscienza dell'artista a soggetto del quadro stesso, il vecchio dagli occhi socchiusi, finalmente pittore-filosofo assorto in una *meditatio picturae mundi*, eserciterebbe una visione come trasposizione negativa e ricostruzione traslata del darsi del visibile a dato, dell'esser-là dell'essere a oggetto visto, dell'orizzonte a panorama.

Nel “luogo geometrico” — è la precisa definizione di Claudel⁵⁷ — dell'istituzione del Cogito, la totalità del reale — naturale, storica —, fuori e dentro il soggetto, è sospesa; gli enti — cose, animali, uomini —, ridotti e annichiliti nel discorso. Cartesio chiuderà difatti gli occhi forse anebbiati dai densi e neri vapori della melancolia, proprio ad apertura della *Terza Meditazione*, e si vedrà così veramente vedente il vero, ovvero il mondo finalmente visto attraverso la riflessività, il credere di vedere (spettri o automi, o cappelli senza corpi) formalizzato in giudizio, l'orizzonte messo a distanza e in rappresentazione attraverso uno “scudo di vetro avaro e di tende”. La finestra, esemplare frontiera viva e luogo dialettico di passaggio, è qui, lo affermano sia Foucault che Merleau-Ponty a proposito di Descartes⁵⁸, pura e ideale “metatesi della visibilità” istituita

⁵⁵ Jules MICHELET J I 203-4.

⁵⁶ Marc RICHIR “La défenestration”, *L'Arc*, 46, 1971.

⁵⁷ Paul CLAUDEL OPR 1201.

⁵⁸ Rispettivamente: Michel FOUCAULT *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, trad. it. di Emilio Panaitescu, con un saggio di Georges Canguilhem, Milano, Rizzoli, 1967 (1978), p. 80; Maurice MERLEAU-PONTY “L'oeil et l'esprit”, *Art de France*, 1, 1961, trad. it. in Id. *Il corpo vissuto*, a cura di Franco Fergnani, con una premessa di Anna Sordini, Milano, il Saggiatore, 1979, p. 215 (d'ora in poi OE), e Id. *Notes des Cours du Collège de France 1958-59 et 1960-61*, éd. Ménaé, Paris, Gallimard, 1996, p. 382 (d'ora in poi NC). Sulla funzione

dal soggetto: essa stabilisce i principi stessi dei poteri della pittura in quanto rappresentazione e illustra l'instaurazione del quadro come ritaglio d'una porzione del reale e "finzione mimetica" di ciò che è visto da un occhio finalmente impoverito e definitivamente affetto da quella che Natoli ha definito una "cecità della cosa" naturale.

Eppure, di contro a questo isolamento, puntuale e apodittico, la finestra non manca di invitare la soggettività ad altre riflessioni, di suggerirle altri riflessi e immagini, e, di pari passo, di istruirla a un'altra cecità.

È opportuno anticipare il partito preso della mia interpretazione: propongo, infatti, che Claudel in particolare focalizzi alcuni dettagli della narrazione del metodo cartesiano, della sua *fabula*, e che dia un effetto inedito al modello pittorico e retorico sottostante. Modello dichiarato d'altronde apertamente da Descartes allorquando scrive: "Ma in questo discorso sarò ben lieto di indicare quali siano i sentieri da me battuti, e di rappresentarvi la mia vita come in un quadro, perché ciascuno possa giudicarne, e perché io, apprendendo dalla voce pubblica quello che altri ne avranno pensato, possa aver un nuovo mezzo per istruirmi, mezzo che aggiungerò a quelli di cui solitamente mi servo". Mi sembra insomma che l'analisi formale del dispositivo compositivo dei dipinti rembrandtiani avanzata da Claudel, — orientata lungo i tre vettori fondamentali della mia lettura: genealogia, topologia, tipologia —, possa mostrare in maniera insospettata e convincente tanto una storia nascosta del soggetto del discorso filosofico quanto un dimenticato tragitto generativo del suo avvento. Ovvero, com'è particolarmente eloquente in Claudel e Michelet, un decorso insieme autobiografico e magistrale, una narrazione, in altri termini, d'una situazione esistenziale d'un sapere e d'uno statuto metafisico dell'esistenza e della conoscenza in generale.

Ora, sprovvisto di un'interpretazione precostituita che ridurrebbe il quadro a un oggetto reificato d'una teoria, Claudel, in quanto poeta e dilettante, s'inventa i mezzi linguistici per avere accesso alla pittura. Per lui, le parole sono luogotenenti dello sguardo; vede, parafrasando una famosa affermazione di Merleau-Ponty, attraverso di esse. Poeta prima

della finestra nel quadro, Victor I. STOICHITA *L'instauration du tableau*, Genève, Klincksieck, 1993, trad. it. di Benedetta Sforza, Milano, il Saggiatore, 1998 (in particolare pp. 45-64), Anne-Marie LECOQ et Pierre GEORGEL "Le motif de la fenêtre de Alberti à Cézanne", nel catalogo dell'esposizione da loro curata *D'un espace à l'autre: la fenêtre*, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1979, e Id. *La peinture dans la peinture*, Paris, Adam Biro, 1987, Anne CAUQUELINE *L'invention du paysage*, Paris, PUF, 2000 (ma Plon 1989), pp. 121-7; mi permetto infine di rimandare al mio "Le Dehors de la peinture", in Lucio D'ALESSANDRO et Adolfo MARINO (dir.) *Michel Foucault. Trajectoires au coeur du présent*, Paris, l'Harmattan, 1998.

che critico, deve essere all'altezza del dettato della loro poetica, è cioè obbligato a mettere al lavoro l'ambiguità della forza della lingua che lo avvicina o lo allontana dal dominio specifico dell'immagine. Alla scuola dunque della grafologia giapponese e della *litteratio* mistica, l'autore di *Idéogrammes Occidentaux* visualizza così insieme come campo semantico e come paradigma la soggettività stessa, ne descrive insieme la situazione riattivando iconografia e sintassi, testo pittorico e morfologia linguistica, e, negli interstizi e negli scarti tra questi due regimi, ne propone uno statuto, ne ipotizza un'astrazione, ne inventa appunto un modello⁵⁹:

“In francese, c'è una parola, il cui dispositivo grafico traduce in alcuni tratti tutta l'idea del dipinto: è la parola : SOI [sɛ]. S, è la scala [...]. I, una fiamma accesa. E O, uno specchio. Anche nel dipinto di Rembrandt ci sono una fiamma e uno specchio. La fiamma, è questo sole invisibile dell'altro lato della finestra, di cui è scritto che *illumina ogni uomo venuto al mondo*, e lo specchio, è questo mare laggiù di cui indoviniamo la presenza, e tutta la cellula è come infiammata presso questa doppia fonte. C'è n'è forse una terza, il libro aperto innanzi alla finestra che ha senza dubbio terminato di consegnare il suo contenuto, giacché il vecchio [...] ha smesso di leggerlo”.

L'interno rembrandtiano — e, in generale, gli interni di tutta la scuola olandese —, ci invitano, leggiamo in *Le chemin dans l'art*⁶⁰, “meglio di un trattato di ascetismo, al raccoglimento, all'esplorazione delle nostre profondità e all'inventario dei nostri retrobottega, alla coscienza della nostra intimità, al contatto al nostro segreto ontologico, [...] a questa verifica del nostro insieme cellulare”. Non tanto ambigua membrana coll'esterno quanto fonte (almeno) bina, la finestra e quanto essa insieme separa e avvicina è così una risposta all'essere che “al riparo della sua tunica calcare s'interroga sulla propria esistenza”⁶¹. Senza difficoltà né forzature, si potrebbe intendere in questo giovanneo (I, 9) *sole invisibile dell'altro lato* il fondamento e la garanzia trascendente della rappresentazione e della riflessività della superficie pittorica, finestra e specchio (su quest'ultimo ritorneremo). Le palpebre, chiuse a una devozione colta e a una chiosatura infinita della Scrittura, sono adagate ad accogliere e celare, diranno Huyghe e Donnard⁶², una verità ontologica, metafisica. La lettura — pur

⁵⁹ Paul CLAUDEL SAP 23.

⁶⁰ Id. OPR 265.

⁶¹ *Ibid.* 951.

⁶² Jean-Hervé DONNARD “Ces tableaux qui nous apprennent à prier”, *Bulletin de la Société Paul Claudel*, 98, 1985.

se, con le parole di Péguy riprese da George Steiner⁶³ a proposito de *Le philosophe lisant* di Chardin, “ben fatta” — è soppiantata dalla contemplazione d’una presenza dell’invisibile, l’ermeneutica cede il passo a una mistica empirica — la meditazione dipinta diviene così *preghiera* rimessa al sapere del cuore dello spettatore.

Una pagina del *Journal* mi permette di mettere ulteriormente a fuoco le modalità dell’interpretazione claudeliana e di indicare con maggiore precisione quell’“utopia” e quell’“invenzione” che, con l’intermediazione del filosofo raffigurato da Rembrandt e in forza d’una idea di pittura, l’autore di *Le Soulier de Satin* viene costruendo.

Sfogliando l’esemplare di *Seigneur, apprenez-nous à prier*, Claudel⁶⁴ s’imbatte per la prima volta su un dettaglio finora inavvertito de *Le Philosophe en méditation*: nella finestra scorge una croce. La deficienza dello sguardo e il pungolo dell’*après-coup* è testimoniata dalla glossa autografa posta poi a tutti gli esemplari inviati agli amici⁶⁵: “E pensare che ho dimenticato di menzionare questa + che si disegna nell’apertura della finestra!” Sull’importanza di questa *crise essentielle* — come è definita col maestro Mallarmé — del discorso sul visibile, mi soffermerò poi. Per ora, riletto il passo del *Journal*, ci riaccostiamo al piccolo quadro. Potremmo notare, non senza qualche fatica, l’infisso della finestra che, come stagliandosi sullo sfondo luminoso, ha forse suggerito a Claudel la struttura e il disegno della croce. A rigore, ciò che viene detto e indicato è invisibile, è anzi il mistero stesso della figurazione in cui è esposto il destino carnale di Dio e anticipata la destinazione celeste dell’esistenza umana. Strutturalmente in ritardo, il commento di Claudel *inventa* letteralmente il luogo iconico della *figura*⁶⁶ per eccellenza, opera cioè una scoperta creatrice e si imbatte in una *trouvaille* inattesa, in un certo senso *figurando* la rappresentazione e *prefigurandone* una verità ulteriore. L’esegesi, qui davvero poetica, è insieme passiva, giacché riceve per caso quanto ha da vedere, e attiva, giacché crea quanto nomina — ovvero il legame, impensabile e irrappresentabile, tra la morte di Dio e la Resurrezione. La storia convenzionale del soggetto è così messa sottosopra e l’analisi iconolo-

⁶³ George STEINER *No passion spent. Essays 1978-1996*, trad. it. di Claude Béguin, Milano, Garzanti, 1997, pp. 7-27. Sul paradigma della lettura nel fondatore dei *Cahiers de la Quinzaine*, mi consento di segnalare il mio *La sovranità dell’evento*, Milano, Guerini, 1994.

⁶⁴ Paul CLAUDEL J II 348.

⁶⁵ *Ibid.* 1070.

⁶⁶ Su questo, non posso qui che rinviare agli importanti lavori di Georges DIDI-HUBERMAN, *Puissances de la figure*, in *Encyclopédia Universalis*, “Enjeux”, t.I, 1990, e Id. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1995.

gica riportata a profondità sconosciute del senso figurato, mistico.

Allo stesso modo, si può rubricare una contestazione del modello albertiano della *finestra aperta* del *De Pictura* (I, 19): pittura nella pittura, la finestra “quadrata e larga, ricordiamoci con Michelet, come quella del Rinascimento”, espone per noi la soglia della composizione pittorica, giacché, in quanto catastrofe micrologica del percetto è anche sede d’una *idea* della pittura, luogo e figura, cioè, d’una *virtualità* fondamentale del visibile in quanto sovrannaturale e divino, in quanto totalmente indifferente all’imitazione e alla narrazione del reale. La pittura risponde alla sua vocazione maggiore, liturgica. La finestra è il *locus* d’intercessione supremo e di consacrazione del contratto spirituale con Dio. Come dinanzi al fondo del marmo del tabernacolo che lo istruisce della postura devota da tenere di fronte al segno divino, faccia a faccia a questa pura frontalità pittorica, il soggetto si acceca al visibile per donarsi alla visione interiore dell’invisibile. L’anziano rembrandtiano ha “smesso di guardare” giacché Dio non è né da vedere nel libro della natura né da leggere nel Libro Sacro “dispiegato là su questa tavola come su un altare e consacrato nella luce all’interpretazione dell’orizzonte”. Gli *oculos* umilmente rivolti a terra, è, per Claudel, la sola maniera per rispondere adeguatamente alla conversione dello sguardo della conoscenza razionale.

È un cambiamento repentino, che mette sottosopra l’altro senso del quadro, quello del filosofo in rappresentazione. Se c’invita a segnare le tappe del *methodos* del filosofo, a tratteggiare le peripezie narrative del suo percorso e a immaginarne un’*altra storia*, Claudel ci convoca soprattutto ad assumere ciò che non ha mai cessato di essere: la presenza del mistero stesso di Dio, il mistero della sua morte tra gli uomini e come uomo. Come se al passato del filosofo si opponesse il presente assoluto della croce, come se la sua discendenza si compisse, chiudendo il cerchio, in una ascendenza: il filosofo ritrova il sacerdote, e la meditazione, la contemplazione. La meditazione in pittura è d’un colpo trasformata in pittura a meditare. Religione e mistica elidono dunque retoricamente un discorso aderente al contesto iconografico e al codice figurativo dell’opera. Al lettore, alla sua esperienza immaginativa ed infine visionaria che ripete il percorso — il metodo — di meditazione rappresentato, vengono dunque consegnate una fede e una credenza che gli fanno letteralmente vedere l’invisibile. La croce è il segno tragico d’una attualizzazione del futuro e di un richiamo dell’origine, giacché la Crocifissione è il presente dell’incarnazione, la celebrazione del passato della carne e l’anticipazione della sua morte alla vita: è atto di presenza della verità che si manifesta per *signa*, che è *prae-sens*, imminenza senza tempo della fine dei tempi.

Anemos-anima

Valéry⁶⁷ ha affermato che l'attenzione e l'attesa dell'idea sono il soggetto stesso delle tele rembrandtiane — ma per lui, lo si è notato, il motivo morfologico è marginale e inavvertito se non, afferma un appunto dei *Cahiers*, semplice *accessorio e nome* per il puro visibile pittorico di luce e ombra, la cui visione periferica è già modello sperimentale d'una descrizione dei poteri dell'*esprit*. Per Claudel, invece, se la finestra è, per dirla con Rilke, *mésure d'attente*, lo è nel senso che prescrive a fare, *malgrado e contro* quanto ha letteralmente sotto gli occhi, *come se li chiudesse*, un esercizio di *cecità attiva*, poetica dunque, che è sì esercizio di attenzione ma direi piuttosto in sintonia con l'attenzione mistica di Simone Weil e Cristina Campo — di “attesa, accettazione fervente, impavida del reale” che è verità in figure. Finalmente, l'interrogazione del piccolo “insetto umano” che è il *filosofo* nella sua abitazione non è né rispecchiamento sterile di una riflessione autoreferenziale né, a rigore, la lastra impressionata dal tempo che ne conserva le tracce e le restituisce, compagna del melanconico, ma opacità creaturale che Dio, come leggiamo in *Présence et Prophétie*, ha fatto *specchio*. Superficie leggibile che trattiene il brillio fugace degli esseri e delle cose, lo specchio è “occhio segreto, scrive Claudel⁶⁸, in cui si dipinge qualcosa di esterno e di escluso”. Qualcosa che non è, è stato ben detto⁶⁹, metafora di un visibile geometrale inscritto nel paradigma albertiano della *mimesis* e della *historia* ma lettera d'una visione assoluta, “superficie topologica della reversibilità” in cui il soggetto dello sguardo è esso stesso preso in una riflessività impersonale, è esso stesso riflesso nello specchio del mondo: quanto visto, riguarda chi lo vede — gli restituisce cioè lo sguardo vedendolo a sua volta, gli fa segno e lo fa segno, lo ingloba cioè dentro un orizzonte di visibilità che è quello dell'essere in generale. Anzi: di Dio⁷⁰,

⁶⁷ Paul VALÉRY O I 852. Confrontando l'*ekphrasis* di Valéry con quella di Georges Sand, che riporta la “magia del chiaroscuro” alla referenzialità mimetica, si è giustamente detto che l'autore di *Monsieur Teste* s'interessa “alla forza d'una *produzione* che *converte* in dati sensibili ciò che ha la propria fonte altrove e di cui il filosofo è come l'occasione. Se le parole “pittura astratta” (dipingere l'astrazione) hanno un senso, è forse qui che bisogna cercarlo”. Così Régine PIETRA *Sage comme une image. Figures de la philosophie dans les arts*, Paris, éditions du félin, 1992, p. 108; è evocato poi il piacere estetico e il luogo kantiano della *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* sulla meditazione della fiamma, da rileggere accanto al noto libretto di Bachelard su *La flamme d'une chandelle*.

⁶⁸ Paul CLAUDEL OPR 265.

⁶⁹ Paolo GAMBAZZI *L'occhio e il suo inconscio*, Milano, Raffaello Cortina, 1999, specie pp. 179-203.

⁷⁰ Paul CLAUDEL OP 100.

“l’Occhio dei nostri occhi”, che così, in quanto visto “nel misericordioso dispiegamento della Visione visibile, [che] fa ostensione della distanza e della fonte”, riguarda chi vede anche nel senso che si rivolge radicalmente alla sua identità, che ne mette in gioco le condizioni di esistenza e il destino. Fornendo com’è noto spunti e occasioni per nozioni fondamentali quali reversibilità e topologia così come Merleau-Ponty andava infine elaborando, Claudel⁷¹ dichiara esplicitamente l’orizzonte propriamente metafisico e religioso di tali questioni:

“L’oggetto della poesia non è, come spesso si dice, i sogni, le illusioni o le idee. È questa santa realtà, data una volta per tutte, al centro della quale siamo posti. È l’universo delle cose invisibili. È tutto quello che ci riguarda e che noi guardiamo. Tutto questo, è l’opera di Dio, materia inesauribile dei racconti e dei canti del più grande poeta come del più povero uccellino. E come la *philosophia perennis* inventa, alla maniera dei grandi romanzi fabbricati da Spinoza o Leibniz, esseri astratti che nessuno ha visto prima del loro autore, ma si contenta dei termini forniti dalla realtà e riprende i rudimenti scolastici e trae dalla definizione del sostantivo, dell’aggettivo e del verbo, la nominazione di tutte le cose che ci circondano, così, appunto, c’è una *poesis perennis* che non inventa i suoi temi ma che riprende eternamente tutto quello che la Creazione le fornisce, alla maniera della nostra liturgia, di cui non ci si allontana più di quanto non si lascia lo spettacolo delle stagioni”.

A rivedere con Claudel la stanza del filosofo rembrandtiano, siamo dunque all’opposto della geometria epistemica e metafisica del Cogito cartesiano ma anche di quel paradossale “luogo comune” dei tanti luoghi diversi della ragione vivente micheletiana — quei luoghi incompatibili che Proust⁷² così descrive: “ [...] lo splendore maestoso e multicolore d’una chiesa, il mistero d’una cripta, la paura delle tenebre, della notte, dell’ignoto, del crimine [...] ”. Siamo, per dirla con Foucault⁷³, nella dimensione utopica fondamentale che, in quanto *fabula* e discorso naturale, tiene insieme le parole e le cose, la terra e il cielo, la vita e la morte — “erede moderno dell’Ecclesiaste”, l’uomo in meditazione è così l’uomo del *ligame* ontologico della *religione*:

⁷¹ Id. OPR 423-4.

⁷² Marcel PROUST [“*Chardin et Rembrandt*”], in Id. *Contre Saint-Beuve*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, “Coll. Bibliothèque de la Pléiade”, 1971, pp. 380-1.

⁷³ Michel FOUCAULT *op. cit.*, pp. 7-8.

“Non scappiamo più da una finestra, scrive Claudel⁷⁴ a proposito dell’arte degli arazzi spagnola del *Siglo de Oro*, siamo avvolti nelle pieghe d’una leggenda, che reintegriamo, da quando abbiamo aperto la porta e acceso il fuoco; ci addossiamo a un sito interiore, un episodio della terra e dell’umanità. [...] La nostra camera diventa un tabernacolo, e giustamente uso tale parola, secondo l’esempio dei Libri Sacri che ci dicono che, per questo luogo che Egli aveva scelto di abitare con gli uomini, Dio aveva prescritto delle tinture di diversi colori in cui, con l’arte del ricamo, erano rappresentate ogni sorta di cosa: L’Essere profondo attraverso il fenomeno”.

Ora, è evidente che tale *site intérieur* è anche un luogo d’una “memoria della sensibilità” e non solo, appunto, la vista d’un occhio fisso e disincarnato — esemplificata nel paradigma geometrico della finestra-rappresentazione. Si tratta d’una memoria della vita della terra e dell’umanità, d’una rimembranza ontologica e teologica. Ma bisogna anche notare tutta un’altra serie di segni che, disseminati nei commenti claudeliani, ammiccano a un’altra dimensione, privatissima, e denunciano una memoria affettiva ed esistenziale intrecciata e a volte antagonista a quella conversione rammemorativa più fondamentale; come un basso continuo, l’autobiografia interagisce con l’esegesi, a volte in maniera dissonante e perfino tentatrice, e screzia il modello della meditazione rintracciato o inventato nei dipinti con gli umori neri ed esistenziali del soggetto. Insomma: la pittura invita e aspira tutti noi, ci istruisce e ci attrae cioè in quanto uomini all’“esplorazione delle nostre profondità e all’inventario dei nostri retrobottega, alla coscienza della nostra intimità, al contatto del nostro segreto ontologico”⁷⁵, ma, come è stato detto con perizia⁷⁶, il discorso sulla pittura è spesso un’autoritratto cifrato di Claudel stesso. La pittura, e particolarmente quella rembrandtiana, è “invito a ricordarsi” e a “computare il nostro tesoro interiore”⁷⁷ che è l’“immagine agente di Dio in noi”⁷⁸, la figura da riscattare e non da dissipare, ma è anche delirio disforico del soggetto e prova diabolica del nulla e della morte. Di questo, il colore — e questo valga solo ad anticipazione dell’ultimo capitolo — sarà esperienza cruciale: nelle pagine consacrate appunto alla vista di *Présence et Prophétie*, laddove si oppone appunto il pittore al filosofo, è palese il riferimento a Rembrandt⁷⁹:

⁷⁴ Paul CLAUDEL OPR 236.

⁷⁵ *Ibid.* 265.

⁷⁶ Cfr. E. KAËS *op. cit.*, pp. 423 *et passim.*

⁷⁷ Paul CLAUDEL PP 231.

⁷⁸ *Ibid.* 241.

⁷⁹ *Ibid.* 266-7.

“E quando i vecchi documenti ci parlano del *luogo di verdura*, e l’Apocalisse del *Cavallo verde*, chi non sarebbe portato a immedesimarsi nelle infinite possibilità di questo colore equivoco e instabile, che gradua ogni fase dell’accrescimento e della decomposizione, della speranza e del declino? Di questa nota sensibile preposta ai compiti dell’alterazione? E chi non amerebbe, ugualmente, rifugiarsi come nelle ombre propizie dello studio, della penitenza e della meditazione, in seno al grave concerto dei bronzi e dei bruni, nel sordo rumorio delle ocre, delle terre e dei bitumi, e di tutto ciò che per risaltare ha bisogno delle tenebre?”

Echeggia, quasi alla lettera, un passaggio⁸⁰ sul *petit philosophe*:

“È temerario pensare, suggerisce l’autore di *Le chemin dans l’art*, che lo stretto corridoio è il cammino nel ricordo frammezzato da punti di riferimento, attraverso il quale il nostro esploratore è arrivato fin qui? A meno che non conduca [...] fino all’impero dei defunti [...]. E, in quanto a queste tenebre che l’arco tira giù a perpendicolo dietro a questo vicario del mistero, non sono la contropartita di questo focolare invisibile di chiarezza, che, appena prima sopra le nostre teste, sceso ora al livello della nostra statura, invade trionfalmente lo spazio riservato alla nostra respirazione intellettuale? [...] E dove sarebbe senza questa felice oscurità il nostro bisogno di luce?”

Dunque, come la finestra, un altro elemento figurativo, insieme compositivo e simbolico, ci invita a intendere il *tempo* del *filosofo*, nei suoi molteplici sensi — le porte⁸¹.

Nei due dipinti, sono disposte in maniera diversa. In *Le philosophe en méditation*, in alto, appena scorta, forse della stanza matrimoniale, e in basso, chiusa alle spalle del personaggio assorto, come d’una cantina. In *Le philosophe au Livre ouvert*, riprodotto in *Seigneur, apprenez-nous à prier*, l’apertura del vano a volta che avvolge il pensatore farebbe da contrappeso all’imboccatura oscura del corridoio che, scrive Claudel, “si perde nella lontananza” e in “tenebre inesauribili”.

In un paragrafo appunto consacrato alle *Porte di Connaissance de l’est*, scrive⁸²:

⁸⁰ Id. SAP 24-5.

⁸¹ Per un approccio generale, Claude GANDELMAN “‘Doors’ in Painting: the Semiotics of Liminality”, *VS*, 37, 1984, *Semiotica della pittura: microanalisi*, a cura di Omar Calabrese; Victor I. STOICHITA *op. cit.*, pp. 54-64. In particolare, Françoise VARILLON “Répères pour l’étude du symbolisme de la porte dans l’oeuvre de Claudel”, *Cahiers Paul Claudel*, 1, 1959.

⁸² Paul CLAUDEL OP 61.

“Un antico ricordo non ha più svolte e strani passaggi del cammino che, per una serie di coorti, grotte e corridoi, mi ha condotto dove sono. L’arte di questo luogo ristretto è di sottrarmi, facendomi smarrire, i suoi limiti”.

Si potrebbe finanche suggerire che al segno d’apertura della finestra corrisponda quello di chiusura della porta: alla finestra spalancata di *Le philosophe au Livre ouvert* si oppone, alle spalle, la porticina della cantina; alla finestra-tabernacolo di *Le philosophe en méditation*, la porta scura alla fine della rampa di scale. Come se, a seguire questa logica luminosa di contrappunto, la Croce trovasse finalmente un’altra *figura* che l’anticipa, ovvero, verrebbe da insinuare seguendo d’altronde una iconografia⁸³ documentata e di certo conosciuta all’autore di *L’Annonce faite à Marie*, il luogo dell’annuncio fatta alla Vergine “sequestrata” appunto dietro la *porta clausa*; luogo d’una crisi del tempo storico, giacché appunto prefigura nella nascita di Cristo la sua morte e la sua vita eterna.

In un appunto redatto durante il secondo viaggio in Olanda, a fine luglio 1933, l’inquietudine di questa luce nata dall’oscurità sarà detta la ricchezza affascinante e mortale dei “tesori del sogno e della memoria anteriore alla vita”, l’abissale se non nefasta miniera dell’immemoriale in cui la baudelariana *vie antérieure* è forse pervertita, e l’opposizione stessa tra vita e morte, invertita. Questo *foyer invisible de clarté* è infestato da fantasmi, esattamente come le “acque inumane che sbucano via da recessi remoti come cimiteri” e, in Giappone come in Olanda, liquidano e liquefano la terra e la realtà⁸⁴. La porticina chiusa, nell’altro dipinto, non è meno perturbante: *porte condamnée* d’una cava, potrebbe essere la piccola porta da cui può entrare in ogni momento il Messia, figura di quel tempo attuale che è già, come nelle benjaminiane *Tesi di filosofia della storia*, abitato da quello messianico. Qualcuno potrebbe indovinarvi, opposta a quella monumentale e “dirimpettaia”, una morte “laterale”, repentina e inavvertita, “un esser qui e poi là, e tutto è ancora al suo posto”. Huyghe scriveva che, con Rembrandt, la pittura ci apre infine le grandi e pesanti porte di uno sconosciuto che teniamo in noi stessi e che, impenetrabile nero, sembra ci si rifiuti.

E, ancora, si potrebbe a ragione scorgere un riferimento alla tragica vicenda della sorella Camille, che si sovrappone alla mitologia spirituale di

⁸³ Daniel ARASSE *L’Annonciation italienne: une histoire en perspective*, Paris, Hazan, 1999.

⁸⁴ Paul CLAUDEL OPR 189, 1193. Ha richiamato l’attenzione sulla polivalenza del termine “liquidation” Jean-Michel REY “Il pensiero visibile”, in Paul CLAUDEL *Introduzione alla pittura olandese*, trad. it. a cura di Filippo Fimiani, Napoli, La Città del Sole, 1998, p. 16.

Anima — “questa sorella dimenticata, la nostra anima [...] in questa profonda cava pieno di ragni e di tane di topi dove l’abbiamo messa sottochiave” —, e, come in Michelet⁸⁵, evidenziare l’iconografia melanconica dell’“*araignée laborieuse*” come compagno dell’*historien-philosophe* o dell’artista al lavoro, ma anche mettere in risalto il mito di Aracne e la persistenza del motivo luttuoso e autobiografico nella allegoria delle Parche⁸⁶: se l’autore di *Le Peuple* fa di sé l’oggetto stesso della rammemorazione storica, tra resurrezione e pietrificazione, la mnemotecnica teologica di Claudel è ossessionata e turbata da un autentico *hors-texte* — la follia e la morte della sorella. Così, una pagina fondamentale di *Présence et Prophétie* riportata la pittura di Rembrandt a un registro squisitamente metafisico, impiega i termini dell’uno per descrivere l’altro e viceversa, e svela una tensione tra ciò che fa e ciò che disfa la rappresentazione pittorica in quanto contraddittoria consustanzialità tra stabilità e movimento, precarietà e eternità, luce e tenebra, carne e spirito. “Nota sensibile preposta ai compiti dell’alterazione”, la macchia cromatica è l’indice non formale d’una dialettica che integra la morte “come alterazione al processo di figurazione”⁸⁷ e il sintomo d’una afasia e di non-sapere in cui irrompe uno choc del visibile che riguarda il soggetto — che, cioè, attira abissalmente il suo sguardo e gli fa segno in quanto questione di vita e di morte. Il colore così è dettaglio pittorico, aniconico, che denuncia la deformazione delle figure e delle immagini in preda al tempo — la composizione⁸⁸ è “un arrangiamento sul punto di disaggregarsi” e “uno stato di equilibrio minato dall’inquietudine” —, e mette a nudo, radicalmente, “l’anima che si decompone”⁸⁹ malgrado il “riscatto della figura”⁹⁰. La macchia cromatica espone qualcosa come un *passato puro del visibile*, qualcosa che insiste inoperoso bloccando il rilancio vitale della ritenzione per il soggetto del vedere, un trauma estetico che resiste a ogni elaborazione e datazione psichica — qualcosa come un esser-là d’una morte che non cessa di morire malgrado la riesumazione rammemorante e la protensione nell’origine liturgicamente prescritta alla visione contemplativa.

C’è dunque un altrove radicalmente altro, un non-luogo e un non-mondo, una specie di *Vorwelt*, una preistoria che sta alle spalle e non

⁸⁵ Jules MICHELET P 68.

⁸⁶ Presente nei commenti a *Las Hilanderas* di Velázquez, (Paul CLAUDEL OPR 226), che esaminerò nel capitolo successivo, e a *La merlettaia* di Vermeer (*ibid.* 181).

⁸⁷ Così la KAËS *op. cit.*, pp. 377-9.

⁸⁸ Paul CLAUDEL OPR 202.

⁸⁹ *Ibid.* 188.

⁹⁰ Id. PP 273.

davanti al filosofo, a colui che pensa, che è il retro della sua rappresentazione e l'invisibile del visibile, la cui vicinanza deve pur, ancora e continuamente, ridisegnare nella pianta e nella mappa del suo spazio abitato, ridarle un posto e insieme renderla ripercorribile, transitabile con segnali e segni. Provenienza sottratta al nominabile e al visibile, il soggetto deve comunque, ancora e continuamente, perimetrarla e attraversarla *lateralmente* (come annota Merleau-Ponty con Nietzsche, Claudel e Valéry); come potrebbe fare un pensiero non delle frontiere ma dei confini.

Ho già avuto modo di notare che questo non-luogo riguarda la morte e dunque l'evidente tonalità melanconica dell'uomo in meditazione, il capo reclinato e sostenuto stancamente dalla mano sinistra chiusa a pugno; Claudel lo dice e non dice, lo dice piegando nell'esegesi i precipizi scoscesi dove l'autobiografia si spezza nell'inconfessabile, ovvero disdicendo il testo pittorico in quanto tale in una molteplicità di rimandi intertestuali ed esistenziali. Difatti, il vegliardo in meditazione è "chiamato un filosofo, ma, scrive, sarei tentato di vederci un armatore ritirato dagli affari", e questo può ben essere un riferimento alla propria vita privata⁹¹; e, ancora, l'opposizione, in un testo coevo⁹², di questa figura al Figliol Prodigio, al suo spendersi smoderatamente appunto "dal lato dell'orizzonte", oltre la finestra, nasconderebbe un riferimento a Rimbaud⁹³, nome esemplare della passione giovanile per una poesia per così dire "pagana", dispersa cioè in viaggi senza meta, dissipata in esperienze d'avventura e distrazione che non vincolano gli esistenti ma li slegano e li sfilacciano. Insomma, la finzione critica e i motivi iconografici inventati, ben denunciano una compresenza di spunti e campi simbolici variegati se non eterogenei, ovvero come, a partire dai referenti pittorici, si dispiega uno spazio autobiografico e letterario, e, dunque, una temporalità plurale e aperta verso presente, passato e futuro, in senso biografico, poetologico e ontologico.

In altri termini, la stanza del filosofo sembra frazionata in zone antitetiche, abitata da istanze contraddittorie eppur contemporanee. La postura, depressiva, dell'anziano uomo è bloccata sulla coazione a ripetere di un presente che non si riesce a liberare dal passato e dalla morte: la cava buia delle "inesauribili tenebre" e dell'"Impero dei defunti" si sovrapp-

⁹¹ Id. SAP 23.

⁹² Id. OPR 265.

⁹³ Cfr. E. KAËS *op. cit.*, pp. 323 *et passim.*, 374, 434; ma anche Takashi NAITO "Genèse de l'Introduction à la peinture hollandaise de Claudel. Les images de Rimbaud projetées sur la peinture", *Etudes de langue et de littérature française*, 50, 1987.

pone alla cella dell'Annunciazione del Figlio di Dio — “in presenza del quale non c'è chiusura che tenga, anche in fondo al bugigattolo più oscuro [e] al segreto il più nascosto [...]”⁹⁴ —, simbolo dell'unione ipostatica della natura divina e umana nella persona del verbo, e alla *cella vinaria* del *Cantico dei Cantici*. Certo, la cantina dell'infanzia è allo stesso tempo il luogo riposto e segreto di Anima, è dunque allegoria della saggezza e della stessa esegesi, della discesa nel passato assoluto di Dio che è anche assoluto futuro⁹⁵, ma tale cava è anche — per un principio di permutabilità simbolica — la caverna delle figure ctonie, e la grotta dell'avvento di Gesù è pure la “spelunca” insidiosa e feroce del sacro, insomma, con le parole di Manganelli consacrate appunto al presepio⁹⁶, luogo di passaggio dal buio alla luce e porta sulle “viscere del mondo”, squarcio e ferita sugli inferi, “deposito del divino”.

Per la dimensione del futuro, tale abissale e nefasto arresto della temporalizzazione cede tuttavia il posto alla contemplazione, anzi alla *divinazione* della fede. Malgrado gli occhi socchiusi, conclude difatti Claudel⁹⁷ a proposito dell'uomo in meditazione, il libro sulla tavola “come un altare”, è “consacrato all'interpretazione dell'orizzonte” invisibile oltre la finestra; quanto vi è scritto, pur non letto, significherebbe non solo che siamo “acquistati e riscattati, ma che ci hanno messo in mano un potere infinito di acquisto e riscatto”.

Di contraccolpo, compare qui l'“operazione dello spirito” moderno, esemplificata nel “nome proprio” di Descartes⁹⁸ e criticata, precisamente, quale mera contabilità, quale calcolo, cioè, che fa di ciò che appare, che si colora nell'orizzonte della visibilità del percepito, un rappresentato, un ente che si disegna nella visibilità dell'*eidōs*, e, finalmente, istituito quale segno significabile, un valore nominale — una moneta.

È stato scritto a proposito del mercantilismo secentesco⁹⁹:

“Le ricchezze sono ricchezze per il fatto che le stimiamo, appunto come le nostre idee sono ciò che sono per il fatto che ce le rappresentiamo”.

⁹⁴ Paul CLAUDEL SAP 20.

⁹⁵ Id. OPR 191; cfr. Id. SAP 16.

⁹⁶ Giorgio MANGANELLI *Il presepio*, a cura di Ebe Flamini, Milano, Adelphi, 1992, pp. 49-51.

⁹⁷ Paul CLAUDEL SAP 23-4.

⁹⁸ Id. OPR 440.

⁹⁹ Michel FOUCAULT *op. cit.*, pp. 194, 200.

Il rappresentato, in quanto segno, deve essere “salda memoria” e scambio differito; pensare gli oggetti e il mondo nella sua totalità in rappresentazioni, è come ricrearli, indipendentemente da loro, nell’elemento sensibile del colore e della luce, è come *dipingerti* o *coniarli*: deve essere possibile per lo spirito percorrere il tragitto dal rappresentato al reale, ritornare a sé come emissario e garante della moneta corrente della rappresentazione, ridarla a sé, giacché, per dirla con Hegel¹⁰⁰, “orpello (*Messing*) invece che oro, cambiali false (*nachgemachte Wechsel*) invece di vere possono ben venire messi in circolazione alla spicciolata (*verkauft*)”, ma “la verità non è moneta coniata (*eine ausgeprägte Münze*) la quale, così com’è, possa venir spesa e incassata (*eigenstrichen*)”.

Ora, e si ritrova qui la protensione alla dimensione assoluta della *parusia* del divino, il recto della superficie — sia esso carta o tela — dell’immagine dell’arte come “moneta dell’assoluto”, sarà deposto come senza fatica e non affaticato dai segni, e il supporto, fuso con il proprio retroverso, sarà sottilissimo velo, pelle quasi, dove s’incroceranno passato e futuro, presente ed eternità. La poesia sarà allora profezia e l’arte testimonianza e comparizione, ciò che si costituisce visibile rispetto all’invisibile, “piano verticale” proposto al nostro sguardo, facciata della profondità della sostanza, compimento del “*travail rétro-motif dell’espressione*”¹⁰¹. La luce che la tela prende da dietro, è stato detto¹⁰², è quella che interessa Claudel; per lui, Rembrandt¹⁰³ ha saputo “dare un’anima alla tela illuminandola [...] da dietro”. E, in tutta evidenza, si tratta non del *lumen* naturale in cui si stagliano i dettagli dei corpi estesi, non della luce che avvolge le immagini che popolano il mondo, ma della *lux* della visibilità stessa del visibile, lustro esso stesso invisibile. Quasi che, ribaltata, fosse ripetuta la *transazione patrimoniale* che il Cogito cartesiano opera con Dio, laddove scambia il *lumen naturale* con la *lux* divina e converte così l’oggetto della sua visione, dapprima quell’invisibile relativo e assolutizzante che è l’intelligibile e il dubbio¹⁰⁴ e poi l’invisibile irrelato e assoluto che, solo, fonda quell’altro.

¹⁰⁰ Georg W. F. HEGEL *Phänomenologie des Geistes*, in Id. *Gesammelte Werke*, hrsg. Von Wolfgang Bonspian und Reinhard Heede, Hamburg, Rheinisch — Westfälische Akademie der Wissenschaft und Deutsche Forschungsgemeinschaft, Hamburg, Felix Meiner Verlag, 1968 ssgg., Bd. 9, 1980, trad. it. a cura di Antimo Negri, Firenze, La Nuova Italia, 1960 (ma 1933-6), rispettivamente, t.I, p. 28, e t.II, pp. 97-8.

¹⁰¹ Paul CLAUDEL OPR 304.

¹⁰² Jean MOUTON “Claudel et la peinture”, in Id. *Les intermittences du regard chez l’écrivain*, Paris, Desclée De Brouwer, 1973, p. 165.

¹⁰³ Paul CLAUDEL OPR 195.

¹⁰⁴ Maurice MERLEAU-PONTY NC 246.

Immerso in un pallido tramonto, il minuscolo filosofo rembrandtiano, presso una finestra sotto la quale, leggiamo ancora in Michelet¹⁰⁵, “si dispiega un grande libro, non legge più ma medita, e cova il suo pensiero. Tiene gli occhi chiusi, così pare, e vede tutto”. Quale sarà mai la durata necessaria alla nascita del frutto di questa meditazione? E di che visione si tratta? Con che profitti e con quali perdite? Chi ne sarà il soggetto?

Una pagina dello storico francese, in cui si fa riferimento alla pittura e al *petit philosophe* di Rembrandt, ci indica con precisione tali interrogativi nei termini, per noi essenziali, d’una sorta di *memoria generalizzata dei tempi* della propria generazione:

“Purtroppo, scrive Michelet¹⁰⁶, spesso gli uomini di genio cancellano la traccia successiva della loro creazione. Raramente conservano la serie di abbozzi che l’hanno preparata. A stento se ne troveranno nelle serie di quadri di certi grandi pittori che continuamente hanno dipinto ciò che nasceva del loro pensiero e ne hanno fissato certi momenti in opere immortali. È possibile seguire la genesi d’una idea in Raffaello, Tiziano, Rubens, Rembrandt. Parliamo solo di quest’ultimo: il buon samaritano, il Cristo di Emmaus, Lazzaro e infine il *Cristo che consola il popolo* [...] indicano i passaggi successivi attraverso i quali il grande artista, colpito dallo spettacolo delle profonde miserie moderne, coltivò e partorì la sua idea”.

Il passo di *Le Peuple* espone dunque senza reticenze gli elementi compositi, richiama senza sosta ciò in nome di cui parla il soggetto di sapere (di un sapere specifico: la storia), il tragitto e le soste che sta compiendo quello che, poi, sarà la sua opera e di cui sarà finalmente investito in quanto autore. In una pagina del diario, scrive di sé, ingombrato dalla storia d’altri, sovralimentato dai loro materiali silenziosi da cui prendere e poi a cui restituire parola ed eco. Tale indisposizione è scatenata da ricorrenze e incidenze ineluttabili, che impongono inesorabili le questioni della paternità e di quanto data un discorso di sapere, che ripropongono le domande circa le relazioni tra passato e presente per il soggetto di tale discorso, e che toccano nel profondo il cordone ombelicale tra colui che scrive di storia e la propria esistenza. Tra esegesi pittorica e autobiografica, è come se la *poetica del proprio sapere* messa in cantiere dal soggetto, trovasse le proprie condizioni di possibilità e legittimità in una *genealogia indiretta* di sé nelle opere d’altri. Farmaco per le controindicazioni di un eccessivo nutrimento, è la *forza* d’una occasione, di un incontro. Ai

¹⁰⁵ *Ibid.*

¹⁰⁶ Jules MICHELET A *loc. cit.*.

pericoli dell'*alimento*, che finisce per fagocitare dall'interno, per annessioni e aggiunte, il suo ospite, la cura selettiva dell'*eccitante*, di ciò che, a sua insaputa, espropria il soggetto da sé, dal proprio sapere e dal suo linguaggio, sostituendolo con qualcosa trovato e cercato all'esterno, con esperienze ed espressioni d'altri con cui gli capita d'avere a che fare e che non smettono di provocare molteplici effetti, d'agitare tempi diversi e, finalmente, di mostrare diversamente il rapporto tra la vita e la morte¹⁰⁷:

“Martedì 30 gennaio 1849

Ieri, anniversario della morte di mio padre. Raramente più abbattuto moralmente. Tendenza all'individualità, appello della generalità, ma *impasse*. Così, in questi due mesi, costante slancio al di fuori; e dentro, resto vuoto. Domandate delle forze all'arte (Rembrandt), all'uomo (Mickiewicz). [...] *Mendica la tua vita presso dei poveri*.

[...] Cercare in me, nella vita, per bilanciare questa spaventosa indigestione di libri da cui sto uscendo”.

Un altro modo, questo, ancora una volta, per confrontarsi con lo *stile etico* di quell'“uomo completo che ha vendemmiato la vita e la fa fermentare”¹⁰⁸ — *homme au complet* che appunto la pratica della pittura e il “nome proprio” di Rembrandt rappresentano.

Della tonalità melanconica del soggetto rembrandtiano e dei suoi riverberi sul discorso intorno alla pittura e sul sapere che di qui si delinea o si interroga, è ancora Michelet a dare varie testimonianze. Nel *Journal*¹⁰⁹, avanza difatti il paragone de *Le philosophe au Livre ouvert* con la *Melanconia I* di Dürer e una tela — probabilmente un San Girolamo — di Guido Reni; ma è soprattutto il commento a *Le philosophe en méditation*, in cui ritorna il riferimento alla pittura italiana, de *L'Amour*¹¹⁰ che ci mette all'erta. Il pensatore intravede appena la moglie sulla soglia in cima alle scale, la domestica attizza il fuoco — ma potrebbe ben essere la morte, “l'ultima *femme de ménage*” (Péguy), a suggerirci così, dopo la testimonianza della servetta di Tracia, la scena di un'altra nascita e di un'altra morte del filosofo:

“Lui — conclude nel capitolo dal titolo “Raccolti nel focolare domestico”, descrizione quasi del dipinto del maestro olandese —, si trova bene negli

¹⁰⁷ Id. J II 679.

¹⁰⁸ Id. P 179.

¹⁰⁹ Id. J I 304.

¹¹⁰ Id. A 96-7.

studi, ai quali lei reca, inconsapevolmente, molto di più di quello che potrebbe portare via. La sua elettricità seducente, quando passa e il suo vestito vi sfiora appena, credete non conti per l'artista o lo scrittore? All'ingrato e arido lavoro che languiva, per fortuna si confonde quel profumo di fiore, che tutto ravviva. Allo stesso modo, in alcuni vecchi dipinti italiani, un cranio ha in sé confitta la rosa di centofoglie. Essa allietta la morte stessa".

In queste righe pubblicate nel 1858, (ma iniziate nel '36 e da riportare, a riprova d'una persistenza tipologica del nome di Rembrandt, a un'altra pagina diaristica del 1858¹¹¹), intravedo innanzitutto, effetto discreto dell'incidenza dell'autobiografia vichiana, (dunque, in un certo modo, di un altro "nome proprio" fondamentale per Michelet), il romanzo familiare che scompagina il libro del filosofo. Un altro modo, insomma, per sottolineare come una certa pratica costituisca un sapere in quanto tale a partire dai materiali minimi e marginali, come la sua generazione riceva forze e forme in quanto di principio non le compete: "un'opera davvero umana, scrive Michelet introducendo il dipinto, un pensiero forte e vivido, dotato di corpo, non vengono disturbati così facilmente. Il loro vortice potente, vi afferra e vi assimila, si appropria di tutto quello che potrebbe recare distrazione". Come non pensare alla spirale della scala, simbolo del movimento entropico e del cammino verso l'interiorità avviato dalla meditazione? Mi preme poi evidenziare il movimento in cui è preso appunto ciò a cui lo studioso, qui al suo tavolo di lavoro, è intento — la sua opera e il suo sapere, l'opera del suo sapere: la scrittura storica —, le varie economie in cui s'iscrive il valore che questa assumerà per sé e per gli altri, la loro posta in gioco. Se quanto l'anziano scrittore va tracciando sulla carta affaticata potrà mai, in futuro, essere detta "viva e tenera [e che] brucia ancora", sarà, leggiamo, in forza della presenza della donna, di quanto questa le ha concesso. L'opera è dunque scandita da almeno due durate e ritmi — entrambe però, ben inteso, fatti di ritorni e ripetizioni, ritardi e anticipazioni, arroccamenti tra il prima e il dopo. Il libro, di certo si ciba del passato ammutolito, del teschio senza voce, dei *silenzi della storia* che, eco sinistro e disatteso, ancora bucinano nel suo guscio vuoto e l'*historien-philosophe* raccoglie e riceve, prende cioè senza dare. Ma è anche conchiglia abitata dal vocio domestico bisbigliato dagli usci ai bordi dei fogli e a questi frammessi, "melodia da cui è rapito l'orecchio" che poi chi vivrà vedrà e udrà. Annegato in una luce materna

¹¹¹ Id. J II 676-9.

se non “prenatale”¹¹², d’arresto temporale, il corpo dell’opera è finalmente *soufflé* da una presenza ora vivificante e generatrice ora defunta e mortifera, è suggerito e ispirato, per dirla col manganelliano¹¹³ *Discorso dell’ombra e dello stemma*, dall’“ombra femminile, alata tenebra, fiato di vento — ànemos, anima, ciò che spira, spirito, dunque vita, fantasma, dunque morte”. È insomma in debito nei confronti di molteplici donatori. Essere all’altezza di questi *hors-texte* in sospeso, di questi ingressi ed egressi, di queste entrate e uscite, (come in un brano musicale e in un libro contabile), restituirli infine, questi doni umbratili, è un altro modo di fare i conti con le *temporalizzazioni* eterogenee che l’opera, l’*opera del pensiero*, ospita.

Di meditazioni stupide

Lo abbiamo visto: la finestra-specchio inscena l’incontro — la tensione, fra riflesso e deformazione — tra *lux* e *lumen*, tra creazione divina e arte umana, e dunque tra vari discorsi e poetiche della pittura. È il luogo iconico della prova, rovinosa, della loro reciproca potenza. Lo squarcio della finestra, la cui quadrettatura è come dissolta piuttosto che stesa su ciò a cui dovrebbe aprire, è così, lo ha ben detto Agnès Minazzoli¹¹⁴, *miroir de lumière* e non *d’images*, specchio d’un luore che non dà niente a vedere e non fonte di luce che illumina e avvolge, allusiva e violenta, le forme stesse del visibile. È lo *splendor* del Tutto che irrompe violento nei frammenti e nelle particolarità delle forme, che eccede l’*integritas* e la *proportio* del visibile e della bellezza *formosa*; è, come afferma incisivamente Bruno Forte, la *kenosi* “dello splendore nella forma e forma dello splendore nella *kenosi*”, giacché è “solo attraversando una forma e trasfigurandola dal di dentro che il Tutto fa irruzione nel tempo, e il frammento diventa finestra sul

¹¹² A proposito di Vittore Ghislandi, detto Fra Galgario (1655-1743), leggiamo: “[...] un certo sgretolamento, un certo spaccarsi, stratificarsi e screziarsi della materia; insomma, un certo “massaggio” tra il lustro e il brusco, e cioè tra luce e ombra; una certa “irrigazione” dorata e dorante [...] non mi riesce di spiegarli senza far intervenire [...] la spettrazione della luce, non già nell’ombra, bensì in una sorta di sua impronta lontanissima, tragica e prenatale; che fu, appunto, l’operazione suprema e solissima del Rembrandt”. Giovanni TESTORI “Fra Galgario, di faccia”, in Id. *Fra Galgario*, Torino, ERI, 1969, poi in Id. *La realtà della pittura*, a cura di Pietro C. Marani, Milano, Longanesi, 1995, p. 411.

¹¹³ Giorgio MANGANELLI *Discorso dell’ombra e dello stemma*, Milano, Rizzoli, 1982, p. 41.

¹¹⁴ Agnès MINAZZOLI *La première ombre*, Paris, Minuit, 1990. Sullo specchio nell’artista olandese, Jean PARIS *Miroirs de Rembrandt Le sommeil de Vermeer Le soleil de Van Gogh Espaces de Cézanne*, Paris, Galilée, 1973.

mistero più grande”, sull’incarnazione e sulla morte umana di Dio¹¹⁵. È davvero un’*altra luce*: la luce, forse, della pittura stessa, in cui, lo notava Michelet, il pittore ha mostrato la sua onnipotenza¹¹⁶. Ora, questo altrove che abita il qui, l’assenza presente, il suo *esser-lì*, sembra essere tutt’altra cosa da una privazione negativa, da una barriera, interdetto e ostacolo definitivo allo sguardo del pensatore che si dirige e orienta infine altrove — si pensi nuovamente a Cartesio. La parete della sua materialità esuberante sottrae e offre il senso; pannello spugnoso di colore che, invero, scolora quasi nel non-colore del bianco¹¹⁷, non è destinato a essere visto o spiegato ma incorporato, non la si vede ma tuttavia fa vedere, fa *credere* di vedere, dà all’intuizione un’immagine rigorosamente invisibile. L’assenza che la finestra dovrebbe portare alla presenza del percepibile e del figurabile, è *già là* e non rimando, *arrière monde hors de vue*, è precisamente luogo figurale, *templum* ritagliato nella rappresentazione iconica, in cui sosta la contemplazione. Già nella casa del filosofo, la luce della pittura *si dà* come coappartenenza di spazio e pensiero, del dentro e del fuori, del visibile e dell’invisibile. Non c’è, sembra, vetro; non v’è *tra*; non v’è veto: il fuori è dentro e viceversa, l’uno, isolato, abita l’altro, illimitato, e vicendevolmente.

In un testo redatto nel settembre del 1909 ma pubblicato postumo nel 1955 col titolo *Deuxième élégie XXX*, ritrovo in tutta evidenza molte delle questioni che sollecitano gli accostamenti di Claudel alla pittura in generale, e ai *filosofi* rembrandtiani in particolare. Si tratta di alcune magnifiche pagine, la cui gittata speculativa è ancora da misurare, di un altro importante autore cattolico, Charles Péguy¹¹⁸. Attenti al tradizionale paragone con il *graphein* della pittura, leggiamo che la “misteriosa natura [della] misteriosa creazione” fa sì che quanto è fatto “d’un solo, il primo e unico, colpo, d’un solo e medesimo tratto”, che il paesaggio fatto “con un solo e medesimo disegno [e] quadro”, sia allo stesso tempo una “seconda infinità di paesaggi istantanei; appena apparsi, subito scomparsi; nati, morti; appena appena visti (infinitamente la maggiore parte non visti, [...] da alcuno sguardo umano)”. Il *recoupage* dell’eterno nel temporale è dunque reduplicazione e moltiplicazione, intersezione e ritaglio dell’uno nell’altro,

¹¹⁵ Bruno FORTE *La porta della bellezza. Per un’estetica teologica*, Brescia, Morcellania, 1999, pp. 35, 27.

¹¹⁶ Jules MICHELET J I 303; in una pagina del febbraio 1849, è detto che “il modo di procedere di Dio è lo stesso di Rembrandt”.

¹¹⁷ Paul VALÉRY si sofferma sul nesso colore-informe a proposito del bianco in *Autour de Corot*; cfr. Id. O II 1316 *et passim.*; su questo, si veda l’ultimo capitolo del presente lavoro.

¹¹⁸ Charles PÉGUY OPR II 1207-9.

e, forse solo in quanto tale, conferma di questo in quello, presenza estetica dell'invisibile nel visibile e viceversa, *blancheur éblouissante* che “v’acceca, vi fa, vi provoca ronzii nelle orecchie e negli occhi; chiarori, accecamenti, sordità negli occhi”.

Sotto la cifra plurale della sinestesia, è qui particolarmente evidente che quello che Rilke dirà, sulla scia di Baudelaire, *le grand trop du dehors* e della *notre vie enorme* — su cui affaccia infine la finestra della stanza del filosofo —, è intrigato qui a quello che Didi-Huberman, a partire nuovamente da un bianco¹¹⁹, chiama il *visuel*. Né figurabile né leggibile, né immaginabile né riconoscibile, eppure che *si dà* all’occhio, *aisthesis* informe, investe e scuote i soggetti dei vari saperi — la filosofia e la critica d’arte, ma anche l’autobiografia — inscenati e suscitati da questi quadri, ne determina in qualche modo la nascita, ne decide effetti imprevisi. Materia in via di figurazione e forma in formazione, sincope del registro metaforico e operativo della percezione e della visione conoscitiva della e sulla rappresentazione pittorica che essa stessa dovrebbe istituire, la finestra è così qui, per riprendere la definizione del dettaglio proposta da Daniel Arasse¹²⁰, *evento della pittura nel quadro*. Catastrofe locale, come sul bordo, del dipinto, è la sua *soglia*: limite tra il dentro e il fuori, e appunto valore di scarto tra mondo rappresentato e mondo della rappresentazione che segna, topologicamente piuttosto che iconograficamente, una sovraesposizione del visibile e una saturazione della visione, senza percezione sensibile né fenomeno.

L’investimento sulla sostanza immaginaria del tema piuttosto che sulla materialità pittorica del motivo, serpeggiante in Claudel, è dunque revocato: rettangolo di pura luce pittorica il cui corpo di nuvolaglia dilavata da spugna e stracci o di stesura di sabbia fa da muro e pannello al nostro sguardo e a quello del filosofo, lo smangia quasi, la finestra, nei dipinti attribuiti a Rembrandt, non assolve alcun ruolo simbolico — non è né incorniciata vista sul mondo né specchio assoluto all’introiezione nel macido foro interiore. Disoccupata metafora del dentro nel fuori o viceversa, inconcluso viaggio della pittura nel dipinto, è l’inoperoso e testardo andirivieni del possibile *esser-là* dell’esperienza del pensare, l’affermazione stessa del suo eventuarsì *sul punto di esser atto e discorso, cogitatum e immagine*.

¹¹⁹ Si tratta della parete della *Annunciazione* di Fra Angelico, affrescata intorno al 1440 nel convento di San Marco a Firenze. Cfr. Georges DIDI-HUBERMAN *Devant l’image*, Paris, Minuit, 1990, p. 28.

¹²⁰ Daniel ARASSE *Le détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, “Coll. Idées et Recherches”, 1992, poi “Champs”, 1996, p. 241.

Dinanzi a questo sfondo giallobiancastro, come di latte cagliato, il filosofo è colui che, con parole di Leopardi, fissa gli occhi agitati ovunque, come se inseguisse una mosca nell'aria rarefatta della stanza, sguardo divenuto esso stesso insetto, *bête* che non fa opera, inetto. “Fissazione di occhi in qualsivoglia parte”, tale sguardo *désœuvré* è attribuito nello *Zibaldone* a un ingegno sterile e infruttuoso per “il troppo vedere [e] il troppo concepire”; eppure sarebbe il solo e unico atteggiamento che finalmente, per un “bravo pittore”, distinguerebbe tale indaffaratissimo sfaccendato dall'uomo più noncurante e indifferente¹²¹. In una lettera a Fanny del 5 dicembre 1831, l'autore de *L'infinito* si descrive sotto il nume tutelare della sua “filosofia nera e disperata”, tutto il giorno seduto, — lo immaginiamo a uno scrittoio, rivolto a una finestra —, “a guardare stupidamente in viso questa ridicola esistenza”. Di questo blasone melanconico, di questo autoritratto da filosofo, Leopardi, è stato finemente notato¹²², ha ripreso da altri (Gravina e Berkeley, tra i tanti possibili) il modello e la scena. Quasi che l'atteggiamento dello sguardo, il *mirare* senza vedere, ci dicesse finalmente qualcos'altro: un momento di passaggio, una transizione inavvertita dalla vanitas al vano, forse dall'inebetimento al riso: come se lo stupore della conoscenza si mutasse nel suo contrario, in quella “meditazione stupida” di uno spunto di dieci anni prima dello *Zibaldone*, minuziosa ricorrenza se non ripresa, in luoghi già istituzionalmente marginali quali epistole e scartafacci, quasi appunto d'una storia materiale di un'opera e di un ritorno su di sé, di un “ruotare intorno a se stessi”, *sich um sich selber rollen*, lento come una lumaca e come forse solo nella *dietetica scrittorica* di Nietzsche¹²³ ritroviamo qualcosa di simile. Come se il comportarsi *stupidamente* del filosofo, la sua maniera d'essere quasi performativamente resa,

¹²¹ L'otto settembre 1821, Leopardi così esemplifica il principio fondamentale che “il troppo produce nulla”, tracciando, come faranno Nietzsche e Valéry, una “storia dei filosofi” opposta all'impersonale “storia della filosofia”. Giacomo LEOPARDI Z [1654]; ma cfr. [1177-9].

¹²² Piero BIGONGIARI “La costituzione dell'ottica idillica”, *Paragone*, 100, marzo 1958 (poi in Id. *Leopardi*, Firenze, Vallecchi, 1962), e Alessandro PARRONCHI “Il ‘muro’ di Berkeley e la ‘siepe’ di Leopardi”, *Paragone*, 114, giugno 1959 (poi in Id. *Studi sulla dolce prospettiva*, Milano, Aldo Martello Editore, 1964). Si veda anche quanto scrive Andrea RIGONI “Una finestra aperta sul cuore. (Note sulla metafora della “sinceritas” nella tradizione occidentale)”, *Lettere Italiane*, XXVI, 4, 1974, e Lina BOLZONI *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Torino, Einaudi, 1995.

¹²³ Friedrich NIETZSCHE NF 1887-1888 fr. 11 [300]. Sullo statuto della soggettività, si leggeranno con vivo interesse Giovanni BOTTIROLI *Teoria dello stile*, Firenze, La Nuova Italia, 1997, pp. 45-83, e Felice Ciro PAPPARO *La passione senza nome. Materiali sul tema dell'anima in Nietzsche*, con un'introduzione di Bruno Moroncini, Napoli, Liguori, 1997.

aggettivasse il suo presunto stato definitivamente sostantivizzato — il suo esser *idiota*, ovvero solitario e recluso in sé in quanto soggetto teoretico, pensante e vedente cioè l'*idion* dell'*eidōs*, la proprietà linguistica dell'idea, la radice ultima e inossidabile dell'essenza. Come se il gesto e la postura *stupida* del filosofo mettesse finalmente in scena il pervertimento subito da uno dei nomi per l'origine della *theoria* — lo *stupore* appunto — non tanto in un altro nome per il suo *altro*, quanto in un ossimoro, in un nome doppio, *meditazione stupida*, per l'*alterarsi* della visione della ragione. Come se ci consegnasse, questa scenetta, un destino del soggetto della filosofia: dall'infanzia all'infantilismo, dalla nascita mitica della contemplazione dell'idea all'inetitudine dello straparlare, dall'idioma del vero all'idiozia dell'impossibile, dal troppo poco al troppo.

Di questo topos della vita e della tradizione filosofica in cui ne va dell'*oggetto* stesso che mobilita il filosofo e il suo dire, di questo *luogo comune* del pensare che mette alla prova la privatezza dell'uno e la proprietà dell'altro, leggiamo un'altra, diversissima e complementare, versione.

Scrive Georges Bataille¹²⁴:

“Ho dovuto smettere di scrivere. Come faccio spesso, sono rimasto seduto davanti alla finestra aperta: appena seduto sono caduto in una sorta di estasi [...]. Non vedo niente: *ciò* non è né visibile né sensibile. *Ciò* rattrista e tormenta di non morire. Se dovessi rappresentare, nell'angoscia, tutto ciò che ho amato, dovrei supporre le realtà furtive alle quali si legava il mio amore come a tanti nubi dietro a cui si nascondeva il *ce qui est là*”.

E ancora¹²⁵:

“Dei filosofi che mi vengono contrapposti, i quali, nella trama del tessuto, non sono che altrettanti modi di tessere, la stupidità (*bêtise*) è il solo apporto che mi aggrada. La stupidità (che li lega a quella serie di rotture di cui ridiamo e che dissolvono il miraggio nel quale ci rinchioda l'attività), è, a rigore, la finestra attraverso la quale vedrei, se essa non fosse, fin dall'inizio un sonno (una morte) dell'intelligenza (dell'apparato della visione)”.

Questi passi batailliani meriterebbero accurate ricognizioni; basti qui notare come la scrittura sia campo di forme e forze eterogenee — meditazione mistica, filosofia e autobiografia —, e come l'istituzione

¹²⁴ Georges BATAILLE *Le Coupable*, in Id. *Oeuvres Complètes*, t.V, Paris, Gallimard, 1973, p. 269 (d'ora in poi C).

¹²⁵ Id. *L'expérience intérieure*, in Id. *Oeuvres Complètes*, *ibid.*, p. 205 (d'ora in poi EI).

letteraria di quella che è stata detta “nuvola mistica” introduca retoricamente la figurabilità come *ipotetica* ed eccedente la rappresentabilità. Le immagini, proiettate “sul muro dell’apparenza”¹²⁶, non rassomigliano a niente: come la frontalità ottusa del rettangolo delle finestre dei dipinti attribuiti a Rembrandt, il cui vago pallore è la luce aptica, senza profondità, della pittura, della materia dei pigmenti tamponata con spugne e scampoli di stoffe. Più vicine alle macchie sul muro fissate da Piero di Cosimo che da Leonardo, insieme sputo e nuvole, ovvero ossimorica compresenza di bassezza materica e aerea sublimazione, insostenibile disarticolazione interna dei corpi delle forme, tali immagini *informi* sfibrano la portata intenzionale della vista, rovinano ogni attività poetica e fare immaginativo o rammemorativo, li rovesciano quasi in *poiesis inoperosa*, sventano infine ogni compensazione alla privazione che la rappresentazione imporrebbe alle cose. Se sopportano poi, delle immagini così intese, un desiderio della *potenza del nome* (“ [...] alla notte il nome di oggetto, ma poco importa”, scrive Bataille), questa cade su un’assenza totale di forme (la notte) e ne iscrive l’effettualità in una *drammatizzazione oggettiva* del visibile infine dicibile, “non distinto dal nulla (*rien*) da alcuna cosa che il discorso possa enunciare”¹²⁷.

Ora, le prime righe batailliane trascritte da *Le Coupable*, appunto le leggeremo, quasi alla lettera, in una pagina de *L’expérience intérieure*¹²⁸. La loro funzione non sarà esemplificatrice ed esemplare, citazionale e autoritativa, pur come “descrizione” dell’*extase devant le “point”*; anzi, solo perché “mancata”, tale esperienza potrà essere suscettibile di descrizione. Queste pagine sono d’altronde attraversate da tante altre, a tante altre mischiate, — penso qui a Blanchot — in un movimento digressivo e ripetitivo della scrittura in cui i testi non compaiono da testimoni¹²⁹. Il fatto è che proprio lo *statuto* dell’“oggetto” della visione — la notte, *ce qui est là* — decide dello *stato* delle condizioni stesse di possibilità dell’“esperienza” e dei discorsi su di esso, delle forme della sua visibilità, figurabilità e leggibilità. Allora, se il “punto”, presunto “oggetto” d’attesa, anche cancellato, dà forma ottica all’esperienza¹³⁰, delle immagini c’interessa non tanto il destino appunto mortale del loro significato quanto le *destinazioni plurali* del loro senso *finzionale*.

¹²⁶ Id. C *loc. cit.*.

¹²⁷ Id. EI 133.

¹²⁸ *Ibid.* 142.

¹²⁹ Cfr. il mio “Né ossa né seme”, in Bruno MORONCINI e Felice Ciro PAPPARO (dir.), *Si riparano bambole. (Sul fare narrativo)*, Napoli, Filema, 1996.

¹³⁰ Georges BATAILLE EI 138.

Ad argomentare finalmente e in altro modo questo punto, mi soccorre il commento di Starobinski¹³¹ al *Cacciatore Gracco* kafkiano, laddove mette in rilievo, come a sbalzo sulla pagina, tra virgolette (quasi emblema, per noi, dell'*immagine* in generale), il fatto che qui l'immagine rivela il suo segreto: il suo essere una delle più stupide rappresentazioni, *aber eine der dümmsten*, la sua "persistenza 'stupida' è legata alla "morte di chi l'ha suscitata" — di colui che scrive, il quale, come appunto il personaggio di Kafka, la contempla, finestra fittizia, finestra-quadro, *ein kleines Bild e Darstellung*, e, vivente-in-morte o morto-in-vita, muore di non morire. Ancora, nota il critico ginevrino, questo passo sopporta poi melanconicamente un prelievo testuale: la finestra, luogo reale o metaforico della comparsa dell'immagine, istituzione artistica o paradigma, persiste dunque in vari testi e contesti, soglia su cui questi insistono per vedere l'invisibile, resistono al silenzio in nome d'una visione che è cecità, continuamente chiamata a comparire, ripetutamente citata alla presenza.

La finestra batailliana è così *metafora* d'una lussazione del potere stesso della metafora — trasporto, traslazione, transazione — della visione e dell'immagine. Parodia della finestra sul cuore, sul mondo e sulla storia (l'"oggetto" su cui si aprirebbe la finestra non è riconducibile al soggetto; il blu del cielo non è "paesaggio" né panorama¹³²), la cui deflagrazione senza senso rompe i vetri rassicuranti da cui guardare in disparte. L'*altra notte* oltre la finestra non è negazione del giorno proprio perché essa, privazione del visibile, assenza iconoclasta di oggetti e pur sempre citazione iconica dell'aniconico, scatena e procrastina *immagini stupide* che saranno certo ancora *cercate* dal desiderio, diverso per ciascuno, di un'attesa sempre insoddisfatta che mira a "vedere quando [...] tutto si sottrae"¹³³. Ma, al di fuori di funzioni rammemorative e valori autoritativi, tali immagini *giocheranno* altre parti, in altri parti, *attenderanno* ad altri effetti. Non antefatto all'effettuale ma possibile: "[...] l'io (*moi*) pone necessariamente davanti a sé quel punto [...] sta davanti a me come un possibile e l'esperienza non può trascurarlo"¹³⁴. Non possibile disfatto, abortito o negato, passivo, ma *possibile puro*, attivo senza essere positivo, le immagini consegneranno ad altri non fatti ma faccende, non accadimenti ma eventualità.

¹³¹ Jean STAROBINSKI "Regards sur l'image", in Y. DAVID (dir.), *Le Siècle de Kafka*, Paris, éd. du Centre Georges Pompidou, 1984, pp. 42-3.

¹³² Georges BATAILLE EI 133.

¹³³ *Ibid.* 144.

¹³⁴ *Ibid.* 138.

Tempo-impronta

“Quando voltate le grandi, rigide pagine di un in-folio, i fogli ingialliti di un manoscritto, o di un poema, un codice, un simbolo religioso, qual è la vostra prima impressione? È che certo non si è fatto da solo, ma è piuttosto uno stampo, come una conchiglia fossile, un'impronta, simile a una di quelle tracce impresse nella pietra da un animale vissuto e morto già da tempo. Sotto la conchiglia c'era un animale, e sotto il documento c'era un uomo. Perché si studiano le conchiglie, se non per raffigurarsi l'animale? Allo stesso modo, si studia il documento al solo scopo di conoscere l'uomo: la conchiglia e il documento sono dei frammenti senza vita e hanno valore solo come indizi dell'intero essere vivente. È a questo che bisogna giungere e che bisogna cercare di ricostruire. È sbagliato studiare il documento isolandolo da tutto il resto. [...] Cerchiamo dunque di eliminare, nei limiti del possibile, quel grande intervallo di tempo che c'impedisce di osservare questo uomo con i nostri occhi, con gli occhi della nostra testa”.

È ancora Taine¹³⁵ ad aprire il campo d'una riflessione sulla storia e, sono parole sue, sulla “filiatura” che esclude in via di diritto una narratività semplice e una causalità lineare. Certo, qui l'immagine dell'impronta o dello stampo è funzionale all'allestimento di un paradigma indiziario¹³⁶ e a una posizione dello sguardo dello storico che andrebbero esaminati — in altre occasioni e luoghi — in dettaglio e per cui, a dirlo con l'ironia di Calvino¹³⁷ — in compagnia, inutile dirlo, di Valéry e Ponge —, “le cose lasciate, le cose seppellite, [sono] segni d'altro [...]. A partire dalle nostre spirali ininterrotte, continua la conchiglia all'uomo, avete messo insieme una spirale continua che chiamate storia. Non so se avete tanto da stare allegri, non so giudicare di questa cosa non mia, per me è solo il tempo-impronta, l'orma della nostra impresa fallita, il rovescio del tempo, una stratificazione di resti e gusci e necropoli e catasti, di ciò che perdendosi si è salvato, di ciò che essendosi fermato vi ha raggiunto. La vostra storia, conclude, è il contrario della nostra, il contrario della storia di ciò che per durare si è perso [...]”. Mi sembra anche che tale “metafora” possa essere accostata a quell’“interno d'una strana conchiglia abitata dal piccolo

¹³⁵ Hippolyte TAINE *op. cit.*, pp. 145-6.

¹³⁶ Sull'ampio campo epistemologico che si delinea, aperto e problematico, tra iconologia e morfologia, basti rinviare ai lavori di Carlo GINZBURG, particolarmente “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in Aldo GARGANI (dir.) *La crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, poi in Carlo GINZBURG *Miti Emblematici Spie*, Torino, Einaudi, 1992.

¹³⁷ Italo CALVINO *Le conchiglie e il tempo*, in Id. *Romanzi e Racconti*, t.II, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Birengi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, 1992, pp. 1246-7.

animale intellettuale che ne ha secreto la sostanza” di cui scrive Valéry¹³⁸, o a quella “tunica calcare” evocata anche da Claudel¹³⁹ a proposito del *petit philosophe* rembrandtiano. Secondo la stessa logica formatrice della traccia, o, se si vuole, secondo la “solita metafora [della] roba scritta” sbeffeggiata da Calvino, in entrambi in casi si tratta d’una figura e di un luogo generativi di tempo. Anzi di diversi tempi e durate; di memorie eterogenee; di assenze e di presenze.

D’altronde, per tutti gli autori presi finora in esame, c’è un elemento dei dipinti rembrandtiani che suggerisce precisamente tali questioni: la scala. A spirale, pur se non esattamente equilibrata¹⁴⁰, evoca, come attesta una vastissima simbologia iconografica (esaminata, sulle scie di Jung e in riferimento alle metafore zoomorfe, da Durand), l’idea dell’infinito e del rapporto tra le due estremità del divenire, dunque tra la vita e la morte, ed anche l’idea impensabile dalla ragione ma finalmente intuibile dalla fede della meditazione, ovvero la *figura* dell’avvitamento dell’eterno nel temporale, del divino nell’umano; ritroviamo quindi, nella spirale, l’incrocio della croce e, nello sguardo, l’assoluto mistico¹⁴¹.

Tale invaginamento è presente anche in Claudel; la riflessione, dichiaratamente simbolica ed esegetica, sulla perla¹⁴² è inoltre, e in tutta evidenza, da riferire al dipinto rembrandtiano:

“È l’immagine di questa lesione che causa in noi il desiderio di perfezione e che, lentamente, si compie in questo globulo inestimabile. Ecco nel ripiegò della nostra sostanza la perla che è il granello metafisico, sottratto dal silenzio in lui di ogni vocazione terrestre alla minaccia del germe interiore e della critica esterna, una condensazione del valore [...], una solidificazione della coscienza, l’astrazione fino alla luce di tutti i colori, un’immacolata concezione. L’anima ferita e fecondata possiede nel fondo di se stessa un apparecchio che gli permette di solidificare il tempo in eternità”.

Che, dunque, alla questione dello statuto del soggetto della conoscenza meditativa sia da affiancare un’interrogazione sul tempo, risulta d’altronde

¹³⁸ Paul VALÉRY O I 852.

¹³⁹ Paul CLAUDEL OPR 951.

¹⁴⁰ In *Le philosophe en méditation* la parte superiore e quella inferiore della scala non sarebbero sullo stesso asse; cfr. Jean-Marie Clarke *art. cit.*, p. 129.

¹⁴¹ La scala della stanza del filosofo in meditazione, è difatti interpretata alla luce della “fisiologia mistica”: essa raffigurerebbe “la parte essenziale e più profonda del nostro apparecchio auditivo” (Id. SAP 23), l’“organo appropriato delle nostre comunicazioni”, dal fondo della “nostra cavità interiore”, con l’“Invisibile”. Cfr. Id. PP 261.

¹⁴² Id. OPR 350-1.

chiaro dal ricorso a un paradigma metaforico particolarmente significativo e stratificato: il motivo morfologico della scala della stanza del filosofo rembrandtiano, suggerisce a Claudel, come a Michelet, l'immagine artigianale e tecnologica della stampa.

“L'opera dell'impressione [tipografica], leggiamo¹⁴³, è doppia: da una parte, fissa e dall'altra compone. Fissa ciò che non era che sfuggente e a tentativi, e con uno sforzo insistente lo fa penetrare per prendervi dimora nella nostra sostanza, trasforma la nozione bruta in intelligenza e lo sfiorare in possesso. E, d'altra parte, compone, solidifica quello che era disgiunto, riunisce le lettere in parole, e le parole in righe, le righe in pagine, le pagine in questo mattone compatto che è un libro suscettibile di un titolo. Questo sforzo è l'effetto della nostra volontà, ma anche delle circostanze spesso dolorose con cui quella coopera. Così, con l'intelligenza del nostro destino, si ottiene in noi anche quella del nostro dovere. Così, scappando all'immediato, troviamo il mezzo per comunicare con tutti i momenti della nostra durata. Così, divenuti ai nostri propri occhi conseguenti e intelligibili, ci sottraiamo, riuniti alla nostra Causa dall'amore nella libertà, al caso, e viviamo in ogni momento tutto l'insieme della nostra personalità. Così, grazie all'intermediario della *bozza*, trasformiamo il brogliaccio in tipografia”.

A proposito delle *Hilanderas* di Velázquez troveremo le stesse figure: il dispositivo pittorico mette in scena i materiali e i procedimenti della generazione del pensiero, mostra infine “la memoria o l'editore, che raccoglie i frutti, tutte queste righe compatte, siano esse di lana o di pensiero e tipografia, in un cesto”¹⁴⁴. Certo, qui anche si manifesta un'istanza autobiografica, la quale, in modo più indiretto che nell'autore di *Le Peuple* ma non meno potente, insinua, nell'interpretazione allegorica e nella riflessione poetica sulle procedure stesse della scrittura, una memoria di sé, esistenziale, che è anche una genealogia del proprio discorso, gnoseologica: il *liber scriptus* è il modello su cui misurare il decorso d'una vita, “questo libro suscettibile d'un titolo”, e anticipazione della morte, “libro chiuso”. Comunque, Claudel ci dice che il pensiero non è così affermato in una istantaneità logica (come, pur performativamente, nell'enunciato cartesiano) ma accade e dura appunto in quanto *iscrizione*. E difatti, il paradigma scrittorio qui citato ben descrive, lo sappiamo sin dalla *tabula* platonica, precisamente la temporalizzazione dell'evento in generale, riportando così la teoria della conoscenza (anche storica) all'ontologia.

¹⁴³ Id. SAP 25-6.

¹⁴⁴ Id. OPR 224-6.

Charles Péguy¹⁴⁵, forse più di gli altri, ha tematizzato a lungo e con originalità precisamente lo statuto di tale evento in quanto “*point de nature et point de pensée*”, “il primo punto non ancora impegnato, non ancora fermato, il punto ancora in corso di acquisizione, in corso d’iscrizione, la linea nel mentre la si scrive e iscrive [...]”. Ma attenzione: l’iscrizione è già *enregistrement*, ovvero ritenzione e memoria, e l’evento è già storia: il “punto segreto” del presente è già “una storia del presente, una memoria del presente”, luogo cioè d’insorgenza d’una discendenza molteplice, punto illuminato da costellazioni di condizioni preesistenti e passate, vita individuale risultata da esistenze non più in vita, vita individuata da morte.

Ora, con Claudel, è il *topos del pensiero* e del suo *soggetto* che possiamo rimettere a fuoco, appunto il loro destino e la loro eredità, il loro essere marchiati a fuoco dalla forza retroattiva del tempo, dalla potenza della morte nella vita, e viceversa. A sottolineare, ancora una volta, la loro natura composita e composta, l’antro del filosofo sarebbe poi non solo tipografia ma anche crocevia stradale e, come per Michelet, atelier. Ai nostri occhi, avvertiti della legge dell’economia e dell’*oikos* e di come l’ossessione suppone un’abitazione e il fantasma una domesticità familiare, sarebbe insomma un luogo plurale: una casa che è una città — fatta per così dire di transiti, rallentamenti e riprese, soste e avvii, gli uni distinti dagli altri — e una stanza che è un laboratorio — uno spazio cioè di produzione e transazione di valori e segni, di lavoro e lotta con i materiali, piuttosto che cella interiore d’una disincarnata ispirazione o d’una dotta meditazione —. All’incrocio del suo oggetto — l’“attesa dell’idea” e il teschio, l’avvenire e l’avvenuto, il loro reciproco influenzarsi — e del proprio luogo di produzione — la casa di vari vani e abitanti, di più entrate e uscite —, l’uomo che attende al pensare — che lo mette in opera — non può, ci avvisa definitivamente Péguy¹⁴⁶, chiudere le porte dell’atelier dove ha messo al mondo un’*opera*, sancirla definitivamente finita, completata, decretarla un *capolavoro*.

“ [...] nessun’opera [*oeuvre*], afferma perentoria *Clio*, per quanto compiuta sia, e ci sembri, e sia forse apparsa all’autore suo padre, nessun’opera è temporalmente tanto compiuta, ha tanto ricevuto temporalmente il suo capo [*chef*] da non dover ancora in un altro senso [...] essere perpetuamente compiuta come incompiuta, al titolo d’incompiuta, da non dover ricevere

¹⁴⁵ Charles PÉGU Y OPR III 1408-1410.

¹⁴⁶ *Ibid.* 1009-1013.

perpetuamente un capo [*chef*], un coronamento lui stesso perpetuamente incompiuto temporalmente”.

Qualcosa senza nome s'intromette tra autore e opera, qualcosa dell'ordine dell'*evento* e dell'*incompiuto* che sembra trovare ascolto nella lingua, che pare richiamare chi fa e s'interroga sull'"operazione dell'opera", sollecitarlo a slogare una giuntura minima d'una parola, a trovarvi risorse per riarticolare il "problema più delicato dell'estetica"¹⁴⁷, a slegare le linee discendenti che sembrerebbero decidere l'appartenenza, la specificazione e la limitazione tra chi crea e la cosa creata, indirizzare univocamente l'esperienza del tempo che vi è iscritta. Facendo difatti reagire due parole, *oeuvre* e *chef-d'oeuvre*, Péguy mette per noi in risalto nel genitivo la sua ambiguità e la sua potenza, e, così, l'efficacia della *generazione* a doppio senso tra autore e opera — in tutti i sensi: qui anche teologico. Valéry darà alla medesima parola, *chef-d'oeuvre*, un effetto teorico simile laddove, in *L'homme et la coquille*, si interroga sui molluschi¹⁴⁸. E, ai miei occhi, tale torsione del senso contro le credenze e la fiducia nelle istituzioni del linguaggio, ci consegna un'altra figura dell'opera del pensiero che, mosso da una curiosità che è tutt'uno con la fragilità, disloca "come una tiara o un turbante prodigioso, la propria dimora, il suo antro, la sua fortezza, [appunto] il suo capolavoro".

Désœuvré, il filosofo, colui che pensa, è allora, come scrive quasi contemporaneamente Francis Ponge¹⁴⁹, "elemento costitutivo ma vagabondo": lumaca o conchiglia, Hermes tra il vivo e il morto, tra il passato che non c'è più ma resiste a formare e deformare il presente, "appena si espone, cammina", si arrischia cioè negli anfratti del reale dove sbatte e perde la testa senza copricapo: stravagante, vive andando a corpo morto a tentoni nel possibile.

Il *filosofò* di Rembrandt, annotava Michelet¹⁵⁰, "vola nei suoi pensieri, o piuttosto non ha ali. Felice chi non ha ali, chi non vuole che camminare!"

¹⁴⁷ *Ibid.* 1026.

¹⁴⁸ Paul VALÉRY O I 905.

¹⁴⁹ Francis PONGE *op. cit.*, p. 40-2.

¹⁵⁰ Paul MICHELET J I 304.

Invenzioni e finzioni

*o non c'è misura umana
all'umano tramutamento?*

Luzi

Boîtes-à-penser

“D'un uomo resta quello che ci richiamano alla mente il suo nome e le opere che fanno di tal nome un segno d'ammirazione, d'odio o d'indifferenza”.

Con queste parole Paul Valéry¹ apre l'*Introduzione al metodo di Leonardo da Vinci*, a sanzionare la situazione d'uno spirito che “vuole immaginare uno spirito” e a mettere sul tavolo gli strumenti e i mezzi a sua disposizione per pensare il modo di pensare di un altro. Dedicato a Marcel Schwob, lo scritto giovanile dell'autore di *Monsieur Teste* è quanto di più lontano da una biografia tradizionale che voglia rivivere simpateticamente quanto è capitato ad un soggetto: è una “costruzione” d'una “creatura di pensiero” e non un *Nacherleben* di una creatura in carne e ossa. Per tale “personaggio” collocato in una scena allestita e illuminata dalla mente che prova così i suoi mezzi e i suoi obiettivi, manca, a rigore, il nome². Appartiene a quella stirpe degli “uomini della conoscenza” evocati da Nietzsche³, i quali, appunto per la vita e le “cosiddette esperienze vissute”, per le *Erlebnisse*, non hanno mai avuto né serietà né tempo e si domandano piuttosto, ignoti a se stessi, *chi* mai siano. Questa stirpe è, Nietzsche lo dirà in tutti i modi, ancora a venire; per essa azzarda un nome “non esente da pericoli”: “questi filosofi dell'avvenire vorrebbero avere il diritto [...] di essere chiamati *tentatori*. Questo stesso nome, conclude⁴, è infine soltanto un tentativo, o, se si vuole, una tentazione”. Annoverato tra gli *Erkennenden*

¹ Paul VALÉRY O I 1153.

² *Ibid.* 1156.

³ Friedrich NIETZSCHE GM “Vorrede” § I.

⁴ Id. JGB 42.

e i *Philosophen der Zukunft*, tra i *Versucher*, lo spirito che Valéry vorrebbe descrivere è dunque innanzitutto non un individuo che prova a tentoni ma un soggetto che sperimenta per tentativi, che produce le proprie espressioni in quanto atti consapevoli e non esternazioni sentimentali; è qualcuno che si mette alla prova esercitando su di sé la propria conoscenza e non ripetendo i propri attimi fuggenti, costruendosi come oggetto di conoscenza per sé medesimo e non intuendosi come flusso di vissuti. Il nome adeguato è così esso stesso un *Versuch*, una titolazione momentanea per qualcosa in corso d'opera, forse un battesimo per una nascita imminente, e non un appello a una autorità, un ricorso a un magistero autorevole — o autorale. È un nome non patronimico per una congettura: “un'ipotesi, scrive Valéry⁵, si dichiara, e compare l'individuo che tutto ha fatto, la visione centrale in cui tutto dev'essere successo, il cervello mostruoso o lo strano animale che ha tessuto migliaia di puri legami tra tante forme [...]”. Ed è una *Versuchung*, giacché stimola colui che è appunto entrato nel laboratorio di tale soggettività ancora senz'identità a mettersi al suo posto, spinge colui che ha sbirciato nella bottega di questa singolarità sconosciuta a esaminarsi come se fosse ignoto a se stesso — lo provoca a provare su di sé l'esperimento.

Lo abbiamo visto: è così che Leonardo o Rembrandt, i loro nomi e le loro opere, spingono Valéry e Claudel (ma anche Michelet) a collaudare i limiti delle proprie competenze e misurare le soglie delle proprie capacità, a entrare essi stessi in scena in quanto soggetti di un sapere e di un fare, di un discorso e di una pratica. Ed è fin troppo facile notare come qui, in questo testo valeriano del 1894, sia anticipata la figura del bestiario genealogico che abbiamo già avuto modo lungamente di commentare: *l'étrange animal* appartiene alla stessa genia del *petit animal intellectuel* del saggio su Rembrandt e Cartesio del 1926⁶ e delle riflessioni di *L'homme et la coquille* del '37. Ancora: *l'étrange coquille* che la *bête philosophique* ha secreto da sé e stillato goccia a goccia è il *Granit von geistigen Fatum* assolutamente singolare e, affermava Nietzsche⁷, assolutamente *Unbelehrbaren*, ed è come lo spazio leonardesco, non più “una *camera vuota*, [un] volume isotropo [ma] un sistema inseparabile dalla materia che *contiene* e dal tempo”⁸. E ancora, e fondamentale: la constatazione che gli elementi su cui appunto il personaggio-Leonardo e i suoi atti disertano le identificazioni

⁵ Paul VALÉRY OC I 1154.

⁶ *Ibid.* 852.

⁷ Friedrich NIETZSCHE JGB 231; cfr. Giovanni BOTTIROLI *op. cit.*, pp. 46 *et passim.*

⁸ Paul VALÉRY OC I 1177.

giacché troppo eterogenee e distanti tra loro — “come le sfuggono quei informi brandelli di spazio che separano oggetti noti e vagano alla mercé degli intervalli [e come le sfuggono] a ogni attimo miriadi di fatti, escluso il piccolo numero di quelli suscitati dal linguaggio”⁹ —, non può non richiamare la *géographie de l'ombre et de la lumière* de *Le philosophe en méditation* di Rembrandt, appunto *insignificante* e *informe* per l'intelletto e il discorso¹⁰. Vedrò poi altre conseguenze di questo *non-sapere visivo dell'informe*; per ora, noterò solo che è appunto a partire e attraverso questa crisi della nomina-zione e della significazione linguistica che Valéry potrà affermare — e, con lui e a suo modo, Claudel —, che “l'*attenzione* e l'*attesa dell'idea* sono il vero e proprio soggetto della composizione”.

In altri termini, e dunque contro ogni paradigma iconologico che vuole, al contrario, *leggere* un'idea già culturalmente codificata all'origine dei segni pittorici e della credenza visiva da essi instaurata, propongo questo: il dipinto di Rembrandt mette in figura non tanto e non solo il pensatore ma il pensiero in quanto tale, le sue facoltà e i suoi limiti, espone — per via di segni-indici percettivi e non linguistici — non solo e non tanto il *chi* ma il *come* del pensare. Insomma: Leonardo o Rembrandt sono dei tentativi e delle tentazioni di “nome proprio” per l'*esprit* senza nome, delle *finzioni eponime* per la *vie imaginaire* del fungere del pensiero, per la storia (la biografia) della sua logica.

Lo abbiamo visto: le riflessioni di Valéry e di Claudel intorno a quello che Péguy¹¹ chiama l'*operazione dell'opera*, sono di fatto sempre condotte su due colonne: su l'una, sono riportati il valore della facoltà di donare senso in gioco nell'esperienza estetica e il significato della sensatezza istituita dal manufatto e nella prassi dell'artista; su l'altra, il valore delle avventure fabbrili e delle procedure semiotiche che proprio l'opera d'arte metterebbe per così dire in scena autoriflettendo su di sé, disponendo una drammaturgia genealogica della propria messa al mondo, e, così, della generazione del suo creatore e dell'avvenire generato dal fruitore sconosciuto. Ora, interpretare, con Valéry e Claudel in particolare, singoli dipinti quali “pagine psicologiche”, vorrà dire considerare i loro elementi testuali non tanto come motivi o temi, contenuti o forme, ma quali indici e paradigmi d'una intelligibilità della vita sensibile della *psyche*, del suo funzionamento e delle sue leggi. E questo sarà possibile in base a un uso insieme *formale* e *genealogico* della morfologia della ricezione: si affida all'opera la capacità di

⁹ *Ibid.* 1154.

¹⁰ *Ibid.* 852.

¹¹ Charles PÉGUY OPR III 1026.

restituire *sensibilmente* al non-sapere del fruitore un'anamnesi non solo della genesi dell'opera ma dell'ideazione che la sottende e che essa in qualche modo dà a vedere esteticamente; si rimette al quadro la potenzialità di rinnovare allo stesso tempo il processo del suo sviluppo e il procedere del pensiero che vi è esposto e implicato; si confida infine all'immagine pittorica la virtualità di suggerire allo spettatore un prolungamento del movimento creatore — della *poetica* — dell'idea dell'opera — nel doppio senso del genitivo.

Quest'approccio ermeneutico, — il cui polo d'attrazione sarà, dettagliatamente in Claudel, il modello economico —, è certo parzialissimo dal lato dei testi figurativi ma tuttavia generosissimo nell'accompagnarli per le vie tortuose e finissime d'una scrittura saggistica da conoscitore e poeta, insieme prosa di poeta e saggio di poetica, come sospesa tra l'assolutezza della prima e l'esemplarità laboriosa ricercata in sé e in altri della seconda. È una scrittura, quella di Claudel, che fa da navetta dall'artistico all'estetico, dal cosmo ristretto dell'arte all'avvolgente mondo del sensibile, in cui ogni cosa non sussiste per se stessa ma in un rapporto infinito con tutte le altre, una concertazione come tra infinite voci¹².

È in tale *vita metaforica della presenza estetica* in generale, che il colore, come vuole indicare anche il titolo del maggiore scritto claudeliano sulla pittura, *l'Introduction à la peinture hollandaise*, ci introduce: nei quadri del seicento olandese un'attrazione ci fa segno, ci si presenta innanzi una direzione o ci si consegna un peso; ci è rivolto un "invito spirituale" a un "focolare centrale" intorno a cui si amministrano i valori e le presenze sensibili in generale, pittoriche o naturali; un respiro ci avvolge e aspira, c'introduce appunto per parteciparvi ed essere compensato, infine restituito¹³. Se già Fromentin¹⁴ aveva detto che la pittura olandese è "concava", "la si abita, vi si circola, si guarda in fondo, si è tentati di alzare la testa per misurare il cielo", Claudel lo ripeterà ("immediatamente vi siamo dentro, l'abitiamo. Siamo presi. Contenuti da lei".) — e Merleau-Ponty farà lo stesso, ed estenderà questa poetica a lui cara dagli interni ai rilievi geografici del vedutismo, alle nature morte, ai paesaggi naturali e interiori, al cosmo e alla psiche, alla carne del loro intreccio, impiegando perfino lo stesso paradigma della respirazione per descrivere la reversibilità tra attività e passività, vedente e veduto, pittura e mondo¹⁵. "Sono meno lo

¹² Paul CLAUDEL T II 684.

¹³ *Ibid.* 185, 195, 174.

¹⁴ Eugène FROMENTIN MA 664; Paul CLAUDEL OPR 178.

¹⁵ Maurice MERLEAU-PONTY OE 213.

spettatore della pittura — leggiamo già nel 1898 sull'arte giapponese¹⁶, sorta di *composition simultanée* a quella olandese — che suo ospite”. Nella *maison fermée* della pittura e del mondo, laddove, come trascrive da Claudel l'autore di *L'Oeil et l'esprit*, l'uno è talismano¹⁷ dell'altro, siamo chiamati a prendere visione del funzionamento di un apparecchio che misura e bilancia, ad assistere agli scambi e alle procedure d'una *economia*.

Il dettaglio, nella filosofia della pittura di Claudel, è difatti “una specie di coordinata spirituale, un lampo scoccato dall'anima”, giacché, in tutti i particolari morfologici su cui insiste, “si tratta dei traffici occulti di Anima, di questa chimica, di questa musica, di queste transazioni, di questi rapporti e giri di interessi, che operano nel più profondo del pensiero”¹⁸. In un luogo assai importante, Nietzsche¹⁹ aveva sentenziato:

“Stabilire prezzi, misurare valori, escogitare equivalenti, barattare — ciò ha preoccupato il primissimo pensiero dell'uomo in tale misura, che in un certo senso pensare è *tutto questo*”.

Per Claudel, il particolare è anche segno d'una autoriflessione della rappresentazione medesima, giacché ha la funzione di “figurare l'attenzione del personaggio [dipinto] su se stesso”²⁰ e, di qui, inventato o inventato, è elemento di un protocollo e di un metodo prescritto allo spettatore: grazie a qualcosa “come un tocco repentino che fa scintillare in noi un ricordo o un'idea”²¹, la meditazione rappresentata in pittura si trasforma in pittura da meditare, e lo sguardo si converte in ascolto spirituale e anamnesi teologica, in contemplazione dell'impensabile — di Dio.

“Centro della composizione, scrive²², è per esempio in Vermeer la pupilla dell'occhio della giovane donna; l'estremità della cruna dell'ago sulla punta delle dieci dita affusolate; il pollice del medico sul polso del malato; l'unghia sul cantino del violino; questa fiala, questo bicchiere che il degustatore gira in un raggio di sole”.

¹⁶ Paul CLAUDEL OP 88.

¹⁷ Maurice MERLEAU-PONTY OE 212; cfr. Paul CLAUDEL OPR 179, dove leggiamo degli interni olandesi come d'“una specie di talismano, di formula intima, [...] di paradiso domestico”.

¹⁸ Paul CLAUDEL OPR 181.

¹⁹ Friedrich NIETZSCHE GM “Zweite Abhandlung” § 8.

²⁰ Paul CLAUDEL OPR 180.

²¹ *Ibid.* 178.

²² Id. OPR 232.

E ancora²³:

“È arrivato il momento che qualcuno venga a verificare la pulsazione segreta che anima il quadro immaginario: ed è la mano che la malata tende languidamente al suo tetro dottore; il dito sull’arteria del polso che ne spia l’incedere e il più piccolo soprassalto per il difetto del ritmo del cuore”.

Mi sembra allora estremamente significativo che, e precisamente con gli stessi termini e metafore, un luogo esegetico rimandi palesemente a *La Ronda di notte* di Rembrandt, ovvero a quel dipinto che Claudel prediligerà in quanto allegoria del pensiero stesso e del suo fungere:

“*Si desinas extendere digitum*, dice Isaia. Questo dito steso è quel che chiamano l’indice. È il segno che adoperano i tipografi per attirare la nostra attenzione sul tale o talaltro paragrafo. Il dito è nello stesso tempo una linea e una punta. Serve a dirigere la nostra attenzione. La fissa sul tale o talaltro oggetto che l’occhio ha scelto, ci unifica, solidifica le nostre giunture in tale o talaltra direzione. C’è in noi come un ufficiale che addita alle sue truppe il punto su cui dovrà dirigersi il loro sforzo, ed è quel punto fuori di noi che governa le nostre disposizioni interiori. Questo indice disteso è un indice della tensione di tutto il nostro essere verso un oggetto particolare scelto fra gli altri. Bisogna dunque che la Grazia si adoperi in noi perché questo arciere, sempre pronto a lanciare questa freccia, desista. *Non tendat qui tendit arcum suum* (Ger., 51, 3)”.

Da questo passaggio di *Présence et Prophétie* risulta evidente che la funzione del particolare, non solo pittorico — giacché non si tratta per nulla d’una disamina della costruzione della composizione né d’uno studio della sua percezione —, è quella di accesso al significato simbolico del visibile in quanto tale: è punto di accensione d’una *ermeneutica estetica ermetica*, è “indice segreto in cui si coagulano gli elementi diversi d’una società armonica”²⁴. È puntuale, ed è il punto in cui convergono tutte le facoltà del pensiero in meditazione, il punto dell’imbastitura dei rapporti tra volontà, memoria, immaginazione, dell’impuntatura delle loro affinità²⁵.

Allora, per dirla appunto con Merleau-Ponty²⁶, tale “filosofia della visione” non è disincarnata astrazione né allegoria ma rischio di vita e di

²³ *Ibid.* 181.

²⁴ Id. OPR 180.

²⁵ Cfr. Id. OC XXII 23.

²⁶ *Ibid.* 213.

morte del soggetto dello sguardo e della parola. È su tale *céléste balance* che, come a Bergotte, l'esistenza stessa di chi guarda può essere pesata dal *petit pan de mur si bien peint en jaune*, è sui piatti di tale marchingegno ontologico che la vita stessa della visione — e della pittura stessa²⁷ — può essere valutata da un minuscolo e impreveduto invisibile di quanto finora visto.

In Claudel, troveremo varie *machineries* siffatte, che allestiscono una lettura allegorica della pittura fin troppo evidente e ne slargano gli eruditissimi limiti ermeneutici con puntelli e spunti di riflessione percettologici, finendo così per sfociare in una ontologia della visione. Per esempio, il “paragone morale” con l'allagamento viene incaricato di descrivere come “si preparano o si compiono in noi i grandi movimenti di trasformazione del pensiero” in quanto tale. Si tratta, come Claudel afferma, di un fenomeno regolato e gestito, dunque di movimenti d'una acqua umanizzata, d'una foga naturale urbanizzata dalle trovate tecnologiche dei canali e delle dighe “che funzionano come bilance”, che equilibrano e gestiscono i flutti e i flussi, cosicché i territori che si credevano perduti riappaiono, finalmente rinnovati e bonificati²⁸. Ora, se tale figura è di certo presa in prestito dalla prestigiosa retorica della mistica ma è anche impiegata nel senso d'una “opera di civiltà”, e dunque d'una certa secolarizzazione che forse ritroveremo fin nel noto riferimento al prosciugamento dello Zuiderzee in Freud, è non meno interessante notare che tale funzionamento è riportato altrove, e precisamente a partire dalla pittura, al costituirsi della percezione e del senso in quanto tali:

²⁷ “Dans une *céléste balance* lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le *petit pan de mur si bien peint en jaune*”. Marcel PROUST *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, t.III, *La Prisonnière*, texte édité par Antoine Compagnon et Pierre-Antoine Robert, “Coll. Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1988, p. 693. Nel celebre passo sulla morte di Bergotte, Proust — il quale scrive all'iniziatore della sua passione per Vermeer, Jean-Louis Vaudoyer, di “riconoscere in quadri diversi, identici accessori” (cfr. *ibid.* p. 1740) — non nomina ma tiene forse presente un altro dipinto di “ce maître inouï”, *La pesatrice d'oro* di Washington (detta anche *La femme à la balance*). È interessante notare che quest'opera sarebbe, per Michel SERRES (“L'ambroise et l'or”, in Id. *Hermès III. La traduction*, Paris, Minuit, 1974, p. 196), una allegorica “genealogia invertita” della pittura, prescritta da un “quadro nel quadro” rappresentante il Giudizio Universale. Qui, alla luce di tale pesatura finale della storia e della funzione smaccatamente allegorica e morale del “*tableau-dans-le-tableau*”, possiamo congetturare anche le riflessioni propriamente cristiane di Claudel sul valore della pittura. Sul dipinto in questione e sulla sua “sospensione del senso” allegorico, Daniel ARASSE *L'ambition de Vermeer*, Paris, Adam Biro, 1993, pp. 58-61.

²⁸ Paul CLAUDEL OPR 171.

“Assistiamo, scrive Claudel²⁹, a questo lavoro per cui la realtà esterna si trasforma in fondo a noi stessi in ombra e riflesso, l’azione, linea dopo linea, del giorno che sale e scende su questa parete che gli presentiamo [...]. Come una macchia improvvisa viene a far scintillare in noi un ricordo o un’idea, come la paziente progressione dell’illuminazione modella una figura e le dà un volume, così l’artista olandese è saggio a trattenere e utilizzare questo apporto mistico che gli versa l’inclinazione della giornata [...]. Questa trasparenza delle vetrate come un’acqua[,] questa interazione complessa delle pareti e dei riflessi che esse si rinviano l’una all’altra, questo traliccio quadrettato che si dipinge obliquo sul muro e che di fronte l’occhio fisso di uno specchio digerisce, questo contrasto nel cuore d’una stanza tra la parte illuminata e quella che non lo è, tra quello che si è appena acceso e quello che si sta spegnendo, questo mobilio di pesanti cassoni, di superfici stagnanti e caldi rami [...]. Questi specchi piani o curvi che sviano e traspongono a nostro uso gli spettacoli della strada e del giardino, queste cristallerie sulla tavola, che si fissano o si sgelano, questi vetri quadrettati iridati che si dipingono misteriosamente sul ventre d’una bottiglia o sulla convessità impalpabile di una brocca di vetro: la loro persistenza sulla tela ci permette, sola, di distinguervi l’immagine del pensiero che si racchiude sui suoi possedimenti”.

Si noti che nel paradigma scrittorio, discretamente ma decisamente rintracciabile qui come altrove, e leggermente dislocato, la *tabula* diviene *speculum*: come il muro de *Las Hilanderas* di Velasquez³⁰, “dominio vacante dell’immaginazione”, essa sembra non essere solo superficie impermeabile di apparenze fugaci, non soltanto compresenza evenemenziale e istantanea di vedente e visto ma superficie ritentiva di tracce, memoria di segni. Ma di che memoria si tratterà? La “coscienza della durata” di cui parla Claudel sarà da intendersi come lo stato d’una vita privatissima d’una anima di cui, appunto, la pittura sarà poi ammirevole ma immiserito documento o deprivato ed esangue monumento? E, ancora, “l’immagine del pensiero che si racchiude sui propri possedimenti”, sarà lo stemma sovrano d’una coscienza tutta presso di sé? Sarà l’immagine d’una coscienza come cesura da un mondo obliterato ed escluso, d’un io che ha chiuso la porta all’estraneo e abita un luogo deserto e avaro, lontano dagli sguardi degli uomini e delle cose? In *Art Poétique*, Claudel³¹ scriveva: “conoscersi: idea di separazione inclusa nella parola *sé*, coscienza o sentimento con sé della scissione”. Si noterà che la visualizzazione dei

²⁹ *Ibid.* 179-180.

³⁰ *Ibid.* 225.

³¹ *Id.* PO 181.

medesimi elementi lessicali della parola *SOI* produrrà tutt'altri effetti nel commento de *Le philosophe en méditation*, già esaminato nel primo capitolo del presente lavoro: introducendo elementi simbolici irreperibili da un punto di vista strettamente iconografico — lo specchio, la fiamma —, l'esegesi proporrà un'idea della soggettività eterodiretta da assunti teologici. Non solo il filosofo diverrà soggetto contemplativo se non orante, ma la ragione d'essere della soggettività stessa, il suo statuto ontologico, sarà definito a partire dalla presenza e dall'assorbimento della luce divina — il suo "apporto mistico" — nell'interno della sua cella e nell'interiorità, cosicché lo spazio non sarà più, allora, prodotto per secrezione dal Medesimo ma assimilato per impregnamento dall'Altro, e sarà dunque sì "la figura e il dominio della vita interiore" ma tale Altro, a rigore, avrà compiuto già un'effrazione al suo "isolamento", ché già da sempre lo abiterà dall'interno³². Lo specchio-finestra sarà così non sede melanconica d'una autoriflessione sterile e luttuosa ma "il vuoto perfetto e il tondo dell'anima dilatata"³³, lo zero del cuore allagato e divenuto infinito. Vale qui³⁴, in tutta evidenza e precisione, il lessico mistico: la pittura olandese mette in scena l'avvento della Grazia sovrabbondante, che "ci ha inghiottiti come un oceano. Siamo dentro ed essa è al didentro di noi. L'assorbiamo per le orecchie. La possediamo ed essa ci possiede. L'abitiamo ed essa ci abita". Insomma: la durata e il pensiero, la durata del pensiero, sarebbero scanditi da altri tempi e misure, non personali e psicologiche ma anonime e ontologiche. Compare una memoria-specchio, ovvero una lunga durata ritmata da tempi biologici e inconsapevoli, passivi eppur costituenti, quali quelli della digestione e dell'esser impregnati. E la digestione ha anche un'altra funzione: rimanda al paradigma della *figura* come eucarestia, appunto come "l'alimento interiore sotto l'apparenza esteriore, la potenza permanente al disotto dell'atto passeggero"³⁵. La Grazia, è anche la fiamma³⁶ invisibile per l'anziano uomo melanconicamente in meditazione, e bisogna "lasciare all'anima il tempo di ascoltare, di prendere coscienza, di comprendere, di digerire in qualche maniera questo

³² Id. OC XIX 199.

³³ Così in *L'épée et le miroir*, citato da Emmanuelle KAËS *op. cit.*, p. 401-2 nota 203.

³⁴ Id. OC XIX 138-9.

³⁵ Id. OC XXI 86. Rigorosamente, il motivo eucaristico incontra il modello economico: il termine "espèces", impiegato ripetutamente a proposito delle effigia artistiche, rimanda alla definizione liturgica delle "*saintes espèces*" e dell'icona, e significa anche monete contanti; d'altronde, in *Présence et Prophétie* l'ostia è detta esplicitamente "moneta dell'eternità".

³⁶ *Ibid.* 145.

attacco e di assisterlo con tutte le forze sconvolte nel fondo di se stessa, della memoria, della logica e dell'analogia".

L'"occhio fisso di uno specchio che digerisce" è dunque come una visione totale e reversibile delle cose, ovvero insieme superficie che guarda le cose e superficie che è guardata dallo sguardo stesso di tutte le cose, memoria e riflesso del *totum simul* del creato, infine restituito. D'altronde, e vedrò più avanti alcune conseguenze di questo paradigma metaforico, lo specchio³⁷ è detto "acqua purificata, congelata, definitiva": "rotte le barriere, leggiamo altrove³⁸, la nostra anima è invasa e molti ettari di terra coltivabile sono sostituiti da quest'acqua desiderante in noi che guarda ed è sensibile", da questa "luce liquida che Dio ha messo in fondo a noi stessi [e per cui] si sa e si conosce [...]". L'acqua³⁹ — in nome d'un "narcisismo cosmologico" messo in evidenza da Bachelard —, è lo "sguardo della terra, il suo apparecchio per guardare il tempo" e la materia delegata dall'uomo "alla contemplazione di ciò che esiste".

Finalmente visibile e dicibile in una gestazione immobilizzata *en abîme* nel riflesso d'una forma naturale e pittorica, nella memoria-specchio della figura, è l'istituzione della visibilità in quanto tale. Il quadro, iconografia di quella fisiologia mistica dei sensi e del corpo sensibile di *Présence et Prophétie*, espone il processo stesso della visione e dell'intellezione. Lo specchio, commenterà Merleau-Ponty⁴⁰, "muta le cose in spettacoli e gli spettacoli in cose, me stesso nell'altro e l'altro in me stesso", vale a dire che esso è coappartenenza e simultaneità ontologica, iscrizione del mondo nel soggetto e viceversa⁴¹. La *vita nova* del soggetto è dunque memoria vivente della *vie antérieure* dell'essere, come una fusione d'una temporalità con il suo passato, d'una lontananza con una presenza. E, beninteso, non si tratta d'una *Erinnerung* psicologicamente individuale e individualizzata ma d'una *Gedächtnis* costituentesi sulla presenza del passato dell'essere nel presente sensibile, d'una rammemorazione d'una nascita infinita, d'un "tourbillon d'ontogénèses"⁴², nella presenza assoluta del mondo estetico.

Così argomenta in vari luoghi e varie maniere Claudel, e ne ho messo

³⁷ Id. OPR 194-5.

³⁸ *Ibid.* 848-9, 857.

³⁹ *Ibid.* 857; cfr. 264. Alludo qui a Gaston BACHELARD, che cita il passo di *Jules ou l'homme-aux-deux-cravattes* in *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 1942, trad. it. parziale di Marta Cohen Hemsì, Milano, red. edizioni, 1987, pp. 33-6.

⁴⁰ Maurice MERLEAU-PONTY OE 27.

⁴¹ Cfr. Id. NC 201.

⁴² *Ibid.* 200.

in evidenza la valenza propriamente religiosa⁴³; come è stato notato, la reversibilità del visibile in vedente è per lui fundamentalmente “verticale”, inscritta cioè nella differenza ontologica dell’Ente Supremo e degli enti, di Dio che tutto vede e dell’occhieggiare di riflesso delle cose⁴⁴.

Oltre ai *philosophes* rembrandtiani, ci sono due testi esemplarmente consacrati da Claudel ad allestire, in forza di isotopie e sillessi che costruiscono il senso a raggiera, una scena allegorica insieme delle facoltà psichiche — anche nel senso delle *facultates* della scolastica —, della creazione artistica — della pittura ma anche, e più particolarmente, della scrittura, e, dunque, anche dell’interpretazione critica e dell’esegesi —, e della formazione della visione — dalla percezione all’intellezione —. Non bisogna difatti dimenticare che, per lui, il dipinto è anche e sempre meta-rappresentazione della propria produzione e della propria ricezione, che ci dà a vedere il costituirsi, in forza dell’azione interiore del divino, del nostro atto percettivo in generale ma anche in particolare, sull’opera che esso stesso è: il quadro ci dà insomma a vedere come vediamo la visibilità quale si costituisce nella rappresentazione pittorica.

Il primo testo su cui intendo soffermarmi riguarda *La Ronda di Notte*, vero e proprio punto di arrivo (o almeno uno dei due possibili, ed eterogenei, punti di fuga: l’altro è Vermeer) di tutta l’*Introduction à la peinture hollandaise*; l’altro è *Las Hilanderas* di Vélasquez. Ho già avuto modo di accennarvi. D’altronde, a titolo generale, in un testo del 1937, tutti i *petits tableaux* olandesi sono detti⁴⁵

“ [...] insegna allegorica della nostra bottega (*échope*) intellettuale, [che] blasonano nel corso della nostra durata un momento di arresto, rischiarano con l’allusione i misteri della nostra cucina psicologica”.

Attenzione però: sembrerebbe si vada nella direzione di un’interpretazione allegorica e emblematica — d’altronde, sin da Huizinga assai

⁴³ Per ora, ci basti rileggere *Présence et Prophétie*: “I colori, si richiamano l’un l’altro e l’uno impedisce all’altro di non esistere, un’idea si amalgama appassionatamente a un’altra, un sentimento emerso è la guglia di tutto un edificio sottostante che si allarga e sale, l’uomo nuovo allontana da sé le pastoie degli elementi ostili e stranieri, una virtù venuta non si sa da dove, è come un piccolo uccello che battendo le ali fa volare un immenso sciame fin allora invisibile. A mezzo dell’occhio spalancato, Iddio sollecita i fili più sottili della nostra volontà. Tale è l’opera della Grazia al lavoro sulla nostra disposizione”.

⁴⁴ Paul CLAUDEL OC XX 281: “La Teologia ci insegna che il Creatore ha pensato a tutte le cose, in altre parole che Egli le ha viste [...]. Ora, tutto quello che è dovuto alla vista è visione corrispondente e occhio verso la Causa”. Tale importante passo è riportato da Emmanuelle KAËS *op. cit.*, p. 396, nota 189.

⁴⁵ Id. OPR 265.

fertile: basti pensare ai lavori di storici dell'arte e non, come de Jongh e Schama. Bisogna al contrario tener ben salde le resistenze interne della *ekphrasis* claudeliana alle griglie iconologiche e considerare dunque in tutt'altro senso l'artificio finzionale della pittura. Difatti, le analisi del celebre capolavoro di Rembrandt e del dipinto del maestro spagnolo si soffermeranno precisamente sui personaggi e sugli elementi morfologici dei dipinti, a legittimare sì un'interpretazione allegorica ma anche a scandire connessioni simboliche più profonde tra pensiero e scrittura, tra fenomenologia della vita psichica, metodo di meditazione e esercizio ermeneutico dell'esegesi, tra percezione e interpretazione del visibile, tra sensibile e discorso, finalmente tra teoria e pulsioni autobiografiche. Il “*monde fictif*”⁴⁶ della pittura, così inteso, e tale sarebbe esemplarmente *La Ronda di notte*, raffigura sì quasi didatticamente le funzioni delle “facoltà critiche” della mente e le azioni delle passioni dell'animo, insomma computa sì le personalità plurali e polimorfe di tutto quanto fa l'“autore collettivo” della psiche⁴⁷ — volontà, intelligenza, prudenza, deliberazione, immaginazione, “tutto quanto in noi è capace di riflessione, memoria, riferimento, permanenza e intuizione [...]” —, ma adombra anche qualcos'altro, si spelonca su una incognita o un residuo senza nome. D'altronde, la pittura diviene “l'immagine concreta delle [...] operazioni” dell'*esprit*”⁴⁸ e la tela diventa “una pagina psicologica, il pensiero stesso sorpreso in pieno lavoro nel momento in cui l'idea vi si introduce e vi fa una breccia e scuote tutto l'insieme”⁴⁹. L'idea, ovvero la “piccola fata luminosa” nel trambusto affollato, messaggera dell'aldilà, e colomba — dunque, evidentemente, il “contenuto alato” insufflato dallo Spirito Santo di cui leggiamo altrove, ma anche l'idea stessa dell'opera nel suo farsi, una cifra autoriflessiva della sua poetica.

A voler riprendere gli esempi dell'*Introduction à la peinture hollandaise*, il vino in un bicchiere, la punta della lancia più alta della *La Ronda di notte*, e altro ancora, dicono meno uno stato di riposo che una potenza d'oscillazione, indicano meno un'identità d'una sostanza che un bilanciamento continuo di materiali eterogenei, espongono meno un essere che un divenire tra quello che non è più e quello che non è ancora⁵⁰. In questo senso, “il lembo colorato della nostra identità offerta al vento” descritto

⁴⁶ *Ibid.* 224-5.

⁴⁷ *Ibid.* 226.

⁴⁸ *Ibid.* 979.

⁴⁹ *Ibid.* 202-4.

⁵⁰ *Ibid.* 202.

nelle note diaristiche⁵¹ sul dipinto olandese, è precisamente ciò che sfugge alla conoscenza e alla batteria allegorica, proprio come gli “informi brandelli di spazio che separano gli oggetti noti” di cui scrive Valéry⁵² paragonandoli, e non a caso, all’incognita unità e identità che dovrebbe tenere insieme le facoltà della mente. Nell’appunto di Claudel, omesso poi nella stesura destinata alla pubblicazione, è ben detta l’intensità e la forza d’una esperienza non per nulla parcellizzata e frammentaria del dato pittorico in quanto tale. Ed è un’esperienza che non solo trasgredisce e invalida i codici ermeneutici precostituiti in forza dell’informe cromatico, ma che, riferita a un referente astratto e non iconografico (l’identità del soggetto delle facoltà psichiche), espone brutalmente allo spettatore — chissà, forse all’anziano Claudel: dunque iscrive il discorso allegorico nell’autobiografia — una questione di vita e di morte.

Certo, i dipinti olandesi inscenano la propria genealogia in quanto opera e refigurano i loro effetti, e in tale allestimento ritroviamo insieme un’iconografia spirituale e una simbolica fisiologica della visione: la relazione dello sguardo alla pittura riguarda tanto l’interiorità del soggetto che l’esteriorità dell’oggetto — del *totum simul* —, tanto la meditazione e l’attenzione contemplativa che la percezione e l’esperienza estetica. In altri termini: questi quadri sono sì, per dirla con una felice espressione presa in prestito da Fromentin⁵³, delle *fictions de paix*, ci consegnano cioè delle vere e proprie *finzioni teoriche* e analizzano liricamente la generazione sensibile dell’idea, ma espongono anche la sua degenerazione e deformazione, la sua crisi⁵⁴, sono “un arrangiamento sul punto di disaggregarsi”, “qualcosa in preda alla durata”. E non solo: allestiscono i procedimenti della teoria, tratteggiano, come in filigrana, i percorsi del non-sapere del vedere che un soggetto esercita non sull’opera di pittura ma sul mondo quale opera di Dio, computano sì i risultati e le sorprese di questo *voir-selon* a volte *contro* il sapere dell’artistico e dell’estetico, ma snocciolano anche, per squarci percettivi e ossessioni simboliche, le vertigini e le angosce d’una evidenza informale del visibile che assoggetta il soggetto e il suo sguardo, che non si lascia tradurre in alcun discorso e in nessuna figura.

⁵¹ Id. J II 28.

⁵² Paul VALÉRY O I 1154.

⁵³ Eugène FROMENTIN MA 664.

⁵⁴ Paul CLAUDEL OPR 202.

Gli accessori del pensiero

Immaginario di scrittura e immaginario operativo si scambiano dunque ruoli ed effetti; organizzazioni di spazi e oggetti, le composizioni olandesi sono non solo apparecchi di trascrizione del reale e induttori di relazioni ma anche “ipotesi d’ordine in un universo ipotetico”⁵⁵, come appunto quello che si appresta a una scrivania, s’affaccia sulla scena di carta. Se il maestro Mallarmé aveva radicalmente abolito gli utensili dalla scrittura pura se non mentale del pensiero — *Penser étant écrire sans accessoires* —, il costante paragone tra la pagina e la tela — “è proprio, esclama ancora proposito delle muse filatrici di Vélazquez, come per noi scrittori!” — avanzato da Claudel insinua che i *nécessaires* dell’una siano i medesimi dell’altra⁵⁶ e prefigura, ancora una volta come *en abîme*, l’esercizio stesso della meditazione e dell’esegesi all’interno d’una autoriflessione su di sé dell’opera artistica. La filatura degli arazzi del Prado o la composizione tipografica del *philosophe en méditation* indicano l’attività delle facoltà psichiche e il costituirsi del “ricordo fissato” nella memoria⁵⁷, e, per estensione, l’istituirsi, composito, del soggetto — quel “volume inconsistente che è un’esistenza da viaggiatore”, Claudel stesso⁵⁸. Lo scrittore, in tanto che *homme de métier*, “col sentimento del baco da seta che assistesse allo svuotamento del proprio bozzolo”⁵⁹, è, come il filosofo rembrandtiano — quest’uomo anziano definito *le petit animal intellectuel* che riempie secernendo lo spazio tutt’intorno —, inscritto da Claudel in un registro allo stesso tempo più ampio, che afferisce alla soggettività in quanto tale, e più ristretto, che tradisce la propria esperienza vissuta. Riflessione sull’arte e sull’artista, esegesi delle opere da un punto di vista di quella che si potrebbe dire una psicologia metafisica, e autobiografia, si intrecciano vicendevolmente intorno alla questione dell’intelligibilità del destino e della destinazione dell’umano — esemplarmente nell’allegoria e nel motivo del “libro della vita” e del *liber scriptus*.

⁵⁵ Jean Louis SCHEFER *op. cit.*, pp. 128-9.

⁵⁶ Su questo, mi permetto di rimandare al mio “Pensar escribiendo con accessorios”, *Microfisuras. Cademos de pensamiento e creación*, 9, 1999.

⁵⁷ Paul CLAUDEL OPR 235.

⁵⁸ *Ibid.* 70: “Gli archivi della memoria sono simili a quei libri dell’Estremo Oriente che si leggono a ritroso e i cui foglietti a poco a poco si cancellano e scolorano man mano che ci si sprofonda nei livelli, moltiplicati, fino al titolo per sempre illeggibile. La mia vita, per me, se cerco di compulsare questo volume inconsistente che è una vita da viaggiatore, ecco, quello che trovo agli strati più recenti [...]”.

⁵⁹ *Ibid.* 72; il titolo originario del testo della conferenza pronunciata a Firenze il 20 maggio 1925 e pubblicato come *La Philosophie du livre* era *Physiologie du livre*.

Che questo scorcio interpretativo sia molteplice e problematico, lo conferma un'affermazione di *Le Poète et le Shamisen*⁶⁰:

“Mi ci vorrebbe un grande pannello quadrato, come i pittori, due metri per due, dove potrei cominciare le mie sciatterie da trentasei lati tutti insieme [...]. Dall'alto, di lato, di dietro, dal futuro, dal passato, trasuderebbe e finirebbe per sgocciolare verso una specie di centro mai raggiunto da ogni sorta di cammini e meandri. [...] Anch'io, come i pittori, amerei fare qualche cosa di simultaneo che sprema la carta da più punti alla volta e faccia fruttare una grande superficie, una specie di bacino d'idee, invece di spingere eternamente questa linea che persegue il suo cammino fatto come la formica di Salomone attraverso il sinuoso filo di perle della Regina di Saba”.

Queste parole pronunciate dal poeta ben descrivono il decorso della prosa di Claudel, tra esegesi e parabole, critiche d'arte e commemorazioni. Il movimento dal basso all'alto che sordamente vermicola, e mareggia, in fondo allo spirito, l'avanzare “vermicolare” del pensiero⁶¹ tra i filari implacabili della sintassi e le zolle tumescenti della grammatica, lo strisciare lento nella vigna del testo, il digredire tra incidenti e deviazioni, fuori dalle righe, tutto questo fa le *malproprietés*, fa le impertinenze e le smagliature della scrittura, insieme tersa e digressiva, lubrica ed elegantissima, dell'autore di *Le Soulier de Satin*.

Secondo la lezione mallarméana, il pensiero annerisce brutalmente la pagina vergine in modo lineare e progressivo, computazionale; l'esempio mitologico, caro anche a Bergson, e da lui pur impiegato (lo nota, tra gli altri, Serres) per descrivere la spazializzazione del tempo e l'intellettualizzazione solidificante e parcellizzante della durata, ci dice che la sua iscrizione è strutturalmente al passato, laddove il suo accadimento pur è, con le parole di un originalissimo interprete di *Matière et Mémoire*, come “il primo punto non ancora impegnato[,] arrestato[,] ancora in corso d'acquisizione[,] iscrizione, la riga nel mentre la si scrive e iscrive [e non come] l'ultima riga iscritta, l'ultimo punto acquisito, l'ultimo punto d'iscrizione”⁶². Al contrario, scostandosi qui dal paragone scrittorio e scultoreo, (modello, questo, e fino a Nietzsche — a cui forse si allude —, della retorica del sublime *per via di levare*), introduce una diversa nozione del fare artistico, di ascendenze orientali. Il lungo soggiorno in Giappone, dal 1921

⁶⁰ *Ibid.* 821-3.

⁶¹ *Ibid.* 841, 235.

⁶² Charles PÉGUY OPC III 1408-10

al '27, gli suggerisce un'idea quasi di vocazione cartografica della figurazione, d'una stilizzazione compositiva che localizzi un vuoto, che disegni punti di riferimento d'un nulla e strutturi la composizione intorno a una mancanza che, dall'interno, la disarmi. Sebbene non manchi una presa di distanza da varie filosofie e poetiche del profondo (è fatto, polemicamente, il nome di Freud), Claudel, pur sempre, annota Merleau-Ponty⁶³, sotto la cifra d'una contrarietà alla "catena lineare", sembra optare per una concezione della poesia insieme come lacuna ed emersione⁶⁴:

“ [...] i poemi si fanno all'incirca come i cannoni. Si prende un buco e si mette qualcosa intorno. [Il] poema sarebbe meno una costruzione riga dopo riga e mattone dopo mattone e una materia a colpi di martello che il risultato di un affondamento interiore, del quale, dopo, una serie di spedizioni avrebbero, come scopo, il determinarne i contorni”.

Nella postura scrittoria, nell'azione creativa delle mani e degli occhi, il paragone con la pittura sottolinea dunque l'intervento del tempo, il suo premere da tutti i lati: il presente prende forma a partire dalle insistenze dell'inesistenza, avviene alla presenza in forza delle assenze del prima e del dopo, del non più e del non ancora.

Se la mano che scrive⁶⁵ esercita “una funzione per nulla diversa dal baco da seta che fa il suo filo della foglia che ha divorato”, *bouquets* di pensieri sorgono tra tutte e due le *mains-à-plume* (“sovrapponi i piani dei tuoi pensieri come questo edificio ostinato che la mano sinistra del pianista costruisce mentre la destra fa ruscellare sopra arpeggi brillanti!”⁶⁶), coaguli di sensazioni attive s'affastellano nelle loro movenze discontinue e concomitanti, non negano il concetto ma ne svelano fluidità e sconfinamento, chiamano a raccolta sensi e tempi diversi. E, da tali temporalità sinestetiche, i cammini della prosa claudeliana sono anche variamente attivati; insieme digressivi e concentrici, prendono avvio e ritornano a quanto li origina, alla loro fonte. La memoria che viene a screziare la prosa d'arte dell'*amateur*, non è però (o non è solo) psicologica ed esistenziale. Le pagine sull'arte non si disperdono nei mille rivoli delle associazioni, non scarrozzano trascinate dai movimenti lenti o agitati delle ricordanze, nell'ondeggiare impressionistico di un'interpretazione disancorata dalle opere. Sono invece scandite da una ripresa che rallenta la cogenza dell'*a priori* della

⁶³ Maurice MERLEAU-PONTY NC 198.

⁶⁴ Paul CLAUDEL OPR 848-850.

⁶⁵ Id. OP 91.

⁶⁶ *Ibid.* 831.

loro poetica, da un movimento all'indietro che imbroglia le acque del rendiconto e dell'esegesi, che descrive senza descrivere, sono generate quasi da un'assenza d'opera, sottintesa alle normalizzazioni e alle idealizzazioni del racconto e del saggio. Di fronte al quadro, lo sguardo di Claudel insieme dialoga e monologa, in risposta al richiamo silenzioso e indiretto, antiteatrale — lontano dai canoni di genere italianeggianti —, del soggetto rappresentato; è attratto e respinto, in bilico tra comunicazione e introspezione, tra prescrizioni liturgiche e pulsioni autobiografiche.

L'invocazione del poeta confessa anche che la manualità di chi scrive la pittura aspira ad essere finalmente all'altezza del "fare" del pittore; ci dice insomma di qualcos'altro — d'un *desiderio di far vedere* della scrittura, dell'aspirazione d'un uomo di penna di ridire — *sub specie imitationis* d'un uomo di pennello — gli *esseri* e le *idee* che quest'ultimo ha messo alla luce. Scrittore, Claudel è incatenato alla linearità monotona dei significati che si dipanano lungo "il filo del linguaggio [...] in cui s'infila, come le perle d'un collier, una lista aperta di termini, filo interminabile a meno di spezzarlo perentoriamente nominando quest'"interminabilità": l'infinito", cioè l'infinito, come ha detto Pascal, della differenza assolutamente singolare, l'infinito del reale⁶⁷. Questo desiderio emulativo di descrizione potrebbe dunque accrescere le parole e le risorse del vocabolario, calcando in tutta evidenza la vocazione al catalogo, al *mondo-oggetto*⁶⁸ dell'arte del secolo d'oro olandese, dagli interni alle vedute: i quadri, è una constatazione largamente condivisa dalla critica e dalla storia dell'arte, mostrerebbero esattamente tutto quello che può essere visto e detto, non farebbero altro che portare alla superficie — su cui s'iscrive lo spettacolo esterno del mondo, in assenza, in linea di principio e come l'arte giapponese, dall'intervento umano — i nomi-sostanza dell'apparire, ogni essere, leggiamo in *Art Poétique*, che è finalmente "il suo nome proprio".

La percezione multipla di più cose insieme, la visione come moltiplicata del presente plurale che è un quadro, tale facoltà, evidentissima in Claudel spettatore, vero e proprio individuo che diviene *plurale* accordandosi alla mutevolezza del "fare" del pittore, è forse la medesima di quella che permetterebbe appunto a questo di compiere qualcosa di simultaneo, di affrontare il lavoro e il travaglio dell'espressione da più lati. Ora, il pittore, sulla tela, "non pensa in idee ma in cicogne e bambù", produce

⁶⁷ Louis MARIN "In Praise of Appearance", *October*, 37, 1986, poi, in versione francese, in Id. *De la représentation*, Paris, Gallimard-Seuil, 1994, pp. 246-7.

⁶⁸ Riprendo il titolo del saggio di Roland BARTHES negli *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

cioè “esseri e non idee”, fa essere degli esseri, ovvero appunto opere, manufatti figurativi, testi pittorici, in quanto assoluto presente⁶⁹. La *tabula* della pittura sarà dunque “un bacino d’idee”, una superficie insieme geologica e idraulica, finanche anatomica, in cui, a poco a poco e simultaneamente, il nascosto è finalmente palese, il pensiero, incarnato e incastonato, emerso in accadimento. Paradigmaticamente ritentiva, è tale proprio in quanto è *essere* e non *idea*, presenza fisica e irrevocabile di immagini, evento inaugurale. Il giorno assoluto dell’avvento dell’opera è così abitato dalla notte di tutto quello che non è più ed è stato, è sfrangiato dalla linea d’ombra di tutto quello che non è ancora e in un modo o nell’altro sarà.

Ma, per Claudel, quale sarà il *tempo* dell’opera così intesa, di che *memoria* l’*essere* dell’arte sarà portatore?

Per avvicinarci a queste domande, un’annotazione diaristica a un testo che vorrebbe essere un grande poema sulla nascita della vita, una vera e propria cosmogonia, *La légende de Prâkriti*, pubblicato lo stesso anno in cui iniziano gli appunti di *L’introduction à la peinture hollandaise*, mi sembra tra le più indicative. Qui⁷⁰ Claudel definisce chiaramente la vicinanza e la distanza dal pensiero dell’autore di *L’Evolution Créatrice*.

“Ci sono, scrive a Frizeau nel 1907, tra le teorie di Bergson e le mie, delle somiglianze sconvolgenti che mi sono state segnalate. Per esempio, la realtà oggettiva e fondamentale della *durata*, lo slancio vitale che io chiamo la spinta (*poussé*), l’identità dei procedimenti della vita e della conoscenza. Là dove differiamo profondamente, è che lui immagina un movimento uno, senza origine né termine [...]. Al contrario, il movimento creatore è per me una vibrazione tra la sua origine e la sua fine. Questa vibrazione non è indefinitamente creatrice: è strettamente limitata dalla sua fine, in vista della quale la libertà *poetica*, che è quella dell’amore, le è accordata, ma dalla quale non può essenzialmente scostarsi. È l’idea di *fermo* o di *chiusura*, a cui do sempre più importanza. Quello che mi disgusta profondamente del trasformismo, è il disprezzo per le forme attuali della vita, considerate tutte come schizzi e residui in paragone a un futuro non realizzato, l’esistente sempre sacrificato al non-esistente. L’artista al contrario prova un’inesauribile soddisfazione nello spettacolo delle cose che sono, che considera in una certa misura come fini perfettamente realizzati, come opere di Dio e documenti inesauribili di saggezza”.

⁶⁹ Paul CLAUDEL OPR 860; cfr. *ibid.* 1183.

⁷⁰ *Ibid.* 1524-5.

Fatto cadere il problema dell'evoluzionismo e di Bergson, si noti che il modello della produzione e della contemplazione artistica, — riferito, canonicamente, alla creazione divina —, non comporta staticità, autoreferenzialità o autosufficienza alcuna ma, al contrario, movimento e collaborazione tra creatore e creature, o, come si esprime spinozianamente Claudel — lo noteranno tutti i filosofi che si sono interessati della sua opera, Wahl, Bachelard e Merleau-Ponty —, tra *natura naturante* e *natura naturata*. Inoltre, tale complicità viene a essere continuamente istituita precisamente tra le *idee* e gli *esseri* che l'artista-Dio si prefigge e compie, progetta e mette in opera. L'autore di *Art Poétique* espone la sua proposizione principale avvalendosi d'una terminologia tecnica, il più delle volte — e lo vedremo — economico-amministrativa, apparentemente distante dal contesto e dall'argomento; nel caso specifico, il lemma *soumission* indica con una precisione invidiabile appunto il rapporto insieme di complementarietà e dipendenza tra il Creatore e il Creato. Appunta⁷¹ nel maggio del '32:

“Si direbbe che Dio metta un'idea a concorso. [...] Ognuno apporta la sua idea. Da tutti i lati ci sono *soumissions*, offerte d'appalto, e proposte. Schizzi e capolavori”.

E ancora in una sorta d'introduzione alla lettura del testo in questione:

“ [...] il nostro profeta [Prākṛiti] cerca di persuadere gli ascoltatori che il mondo loro intorno non è né il prodotto di un caso e di un'invenzione arbitraria, né il risultato d'una fabbricazione esterna, ma che si tratta d'una collaborazione la cui opera *poetica* (giacché questa parola vuol dire *creatrice*) ci fornisce la somiglianza. Dio fornisce l'idea, propone il soggetto da realizzare, accompagnato da una specie di *cahier des charges*, e la natura lavora a questo programma con tutte le sue risorse e deposita, se posso parlare in termini amministrativi, le sue *soumissions*, offerte di appalto, assai spesso mischiate di fantasia ed errore”.

Altra faccia del rifiuto del “cattivo infinito” dell'evoluzione creatrice, decisamente affermato in nome d'una *durée fermée*⁷² e d'una simultaneità *limitata* delle durate informate, evidentemente, da una concezione cristiana

⁷¹ *Ibid.* 1524.

⁷² Su questo punto, Charles GALPERINE “Conversation sur Claudel et Bergson”, in *Paul Claudel*, *Decades de Cerisy-la-Salle* 1963, paris, Mouton, 1968, e Georges POULET *La pensée indéterminée*, Paris, PUF, 1987.

della creazione, è dunque l'entrata in scena della metafora artistica, più particolarmente pittorica.

“ [...] perché, scrive nelle pagine sul tempo di *Art Poétique*⁷³, chiudere il mio occhio a una vista orizzontale delle cose, all'apprezzamento dei *motivi* che decorano e compongono l'istante? È il quadro che dà la macchia che fa tutto il suo valore. Ma il disegno non è finito. Lo vediamo farsi sotto i nostri occhi. Non ci basta cogliere l'insieme, la figura composta nei suoi tratti; dobbiamo giudicare gli sviluppi che implica, come il bocciolo la rosa, afferrare l'intenzione e il proposito, la direzione e il *sensu*. Il tempo è il *sensu* della vita”.

“Ci metteremmo, leggiamo ancora ad apertura della sezione dedicata alla Causa della *Connaissance du Temps*, dinanzi l'insieme delle creature, come un critico innanzi al prodotto di un poeta, gustando [...] come un pittore che strizza l'occhio davanti l'opera di un pittore [...]”.

E come non intendere qui un fondamentale luogo del sublime retorico, dove si dice che per natura, *phusei*, l'anima quasi crede di aver essa stessa creato quanto ha percepito, udito o visto? Nel testo dello pseudo-Longino⁷⁴, di certo frequentato dall'ammiratore di Boileau, si argomenta ancora che il vero sublime è davvero tale quando “persiste nella memoria ed è difficile da cancellarsi”, travolge ogni resistenza provocando una paradossale attività intellettuale, un'appassionatissima teoresi, *anateoresis*; e vi ritrovo la questione dell'anamnesi della creazione poetica, in tutti i sensi, dei tempi dell'opera, come anche l'“attenzione estasiata” dello spettatore, insieme ripetizione e sopravvivenza, *Wiederholung* e *Überleben*. Quasi che Claudel faccia della *finzione mimetica* al cuore della critica e della poetica del sublime, della *creazione imitativa* che diviene finalmente tale in forza di un paragone *alla pari* se non di uno scambio tra un autore e chi lo precede — se si vuole, Dio —, un luogo fortemente speculativo, perfino teologico, per ripensare il rapporto tra arte e esistenza, tra arte e religione; quasi che pieghi l'una nell'altra retorica e ontologia, impieghi la mnemotecnica dell'una a servizio dell'altra.

In questa direzione, si rileggano alcuni fondamentali passaggi su Rembradt⁷⁵: i suoi personaggi

⁷³ Paul CLAUDEL OP 135.

⁷⁴ PSEUDO-LONGINO ΠΕΡΙ ΥΨΟΣ, trad. it. a cura di Giovanni Lombardo, con una postfazione di Harold Bloom, Palermo, Aesthetica edizioni, 1987, VII 2-3.

⁷⁵ Paul CLAUDEL OPR 195.

“ [...] hanno fatto conoscenza con la notte, [...] tutti bagnati d’una luce presa a prestito alla memoria, hanno preso coscienza di se stessi. Si presentano per svegliarvi un’eco, là dove, nel cuore dell’artista come nel fondo delle viscere della natura, dorme la potenza produttrice e riproduttrice. [...] Sono riusciti a fare definitivamente quello che la nostra memoria inferma, a tentoni, cercava di realizzare. Con il sigillo della personalità, restituiscono isolandola questa effigie, questa immagine di Dio, lavorata dalla circostanze e dal ruolo, che riposa celata sotto il quotidiano”.

La rappresentazione pittorica è così figura originaria e perduta giacché strutturalmente e necessariamente elaborata da una defigurazione ontologica e secolare, e oggetto d’un ripristino e d’una redenzione, insomma d’una potenza di figurazione, d’una *poiesis* figurale e formale. E se l’immagine artistica è *imago Dei*, essa afferisce non tanto a una memoria personale e psicologica quanto a un’anamnesi (un’esegesi) più ampia, metafisica. La pittura rembrandtiana, non sarebbe così né “un’affermazione copiosa dell’immediato” né “un’irruzione dell’immaginazione nel dominio dell’attualità”, non “il presente da guardare [ma] un invito a ricordare”, e, bisogna ribadirlo, tale ricordo scatenato ed eccitato dal colore — “un viaggio che indefinitamente si prolunga e termina più nella vibrazione che nel contorno” —, scuote a sua volta “gli strati sovrapposti della memoria, convoca intorno a sé altre immagini”⁷⁶. Così, sia l’indizio percettologico del colore che l’indice topologico del profondo (l’emersione), di ascendenza baudelairiana, riguardano un ambito non soggettivo⁷⁷ ma ontologico.

⁷⁶ *Ibid.* 195-6.

⁷⁷ La presenza cromatica era d’altronde stata definita da Baudelaire “la vibrazione perenne, la quale fa tremare le linee e porta a fine la legge del movimento eterno e universale”, e i dipinti di Rembrandt, come quelle di Delacroix, potrebbero ben essere stati descritti come quelli che “fanno pensare di più, richiamando alla memoria una folla di sentimenti e pensieri poetici tutt’altro che sconosciuti, ma che sembravano sommersi per sempre nella notte del passato. [La sua] opera [...] appare talvolta come come una sorta di mnemotecnica della grandezza e della passione nativa dell’uomo universale”. Charles BAUDELAIRE *Oeuvres Complètes*, t.II, texte établi, annoté et présenté par Claude Pichois, “Coll. Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1976, pp. 426, 749. Emmanuelle KAËS (*op. cit.* pp. 338-9) rimanda a ragione a un altro passo de *L’oeuvre et la vie de Delacroix* che non può non ricordarci la questione della “generazione” dell’opera e della memoria delle sue tracce avanzata da Michelet e da Valéry proprio a proposito di Rembrandt: “Un buon quadro, fedele e pari al sogno che lo ha generato, deve essere prodotto come un mondo. Come la creazione, nella realtà che ci sta intorno, è il risultato di varie creazioni, dove quelle venute dopo completano sempre le precedenti, così un quadro, di stesura armonica, consiste in una serie di quadri sovrapposti, ove ogni nuovo strato conferisce al sogno nuova realtà, elevandolo di un grado verso la perfezione” (Ch. BAUDELAIRE *op. cit.*, p. 745).

Per dir la sua su tale punto, Claudel⁷⁸ impiega ben altri lessici; per esempio, si legge un ampio stralcio di *La Légende de Prâkriti*:

“[...] dobbiamo dire che la creazione dopotutto [...] è un’opera, che ogni opera obbedisce a una ragione che è la sua ragione d’essere, che ha una logica intima, che è sottomessa a certe ragioni esterne *date*, che presta l’orecchio a delle regole che non sono queste leggi di competenza corta e subordinata che si chiamano leggi scientifiche o amministrative, ma queste leggi veramente creatrici che ogni artista porta nel profondo di se stesso, benché non abbia né il gusto né il talento di formularle, e che chiama *leggi di composizione*: voglio dire questa necessità unanime d’espressione in virtù di cui a un certo momento della durata tutte le cose esistono insieme, giudicabili ormai dall’apprezzamento critico. E giacché Dio non fa niente d’altro che tutto insieme, e se non c’è niente nell’arte e l’operazione della natura di cui non sia solidale il nostro proprio sforzo di produzione individuale, con questa differenza che, noi soli, possediamo su quanto è trascorso un lunotto posteriore e uno sguardo, la coscienza e l’intelligenza di quello che facciamo, noi non avremo che da studiare attentamente la nostra parte per renderci conto degli effetti ricercati e della tecnica impiegata dal *Kappelmeister-impresario* che paga il nostro *cachet* e che per qualche serata ci ha presi nella sua compagnia. [...] È certissimo che quello che è primo nell’opera di un artista, è la concezione, voglio dire il germe [...] mentale, questa scintilla seminale che chiama, sceglie, aggrega e ripartisce a sé la materia ad essa necessaria. In questo germe possiamo distinguere due cose: innanzitutto, l’*idea*, cioè questa proposta al di fuori ancora informe e confusa che fa appello a noi come qualcosa insieme d’esistente e di futuro, necessario e sospeso, divino ma dipendente dall’alimento che gli forniamo, una *parola* da decifrare, un *sensò* che determina e orienta tutte le nostre forze in una certa direzione e ordine, un’ispirazione. Secondariamente, il *desiderio*, non solo quest’idea, ma di farla esistere, di procurarle atto, espressione, sviluppo, corpo, sangue, carne, nervo, colore, suono, parola, membra e foglia”.

E, finalmente:

“A misura che l’idea si precisa, le esclusioni che comporta [mentre] si disegna, le incompatibilità, ch’essa crea con l’ambiente interno che racchiude, divengono più numerose. A misura che l’oggetto, la cosa che deve essere, s’impone maggiormente al soggetto, il flusso tra l’uno e l’altro diventa più energico e sicuro, la realizzazione più composta e solida, di modo che alla fine appaia qualcosa che nel suo coordinamento infrangibile e nella solidarietà organica delle sue parti possa essere considerata come

⁷⁸ Paul CLAUDEL OPR 958-960.

l'opera stessa della necessità; la forma s'è fermata [...]. Questa necessità appare sotto un duplice aspetto: d'una parte, si trattava di rispondere all'inspirazione, al tiraggio, alla chiamata irresistibile di Dio che domanda che qualcosa esista, che una certa immagine di cui ha bisogno gli sia fornita, che tutte le possibilità d'una certa condizione esterna da lui create siano esplorate, messe a frutto, delucidate fino al dettaglio più ingegnoso e squisito. L'essere, di generazione in generazione, risponde a questo nome al vocativo con cui il creatore l'ha chiamato alla vita e che resta depositato in esso come un principio di riproduzione. D'altra parte, [...] c'è un'obbligazione in qualche sorta laterale, quella di fornire agli altri esseri, sotto forma d'aiuto, nutrimento, resezione, concatenamento drammatico o estetico, il complemento loro indispensabile. L'essere non solo nasce, co-nasce”.

È famosa la sentenza⁷⁹ centrale di *Art Poétique*:

“ [...] niente si compie su di sé solo; tutto è disegnato tanto dall'interno da se stesso che dall'esterno dal vuoto che vi traccerebbe assente la sua forma, come ogni tratto è imposto dagli altri. [...] Le cose [...] s'inscrivono in una forma più generale, si concatenano in un *quadro*: è una questione di punto di vista da cercare, questo sguardo a cui esse sono *date*, da ritrovare”.

Una delle proposizioni maggiori della metafisica e dell'ontologia poetica di Claudel (supportato da una sorta di filologia speculativa⁸⁰: “acquisire con lo spirito e sorgere; *genoumai* e *gignosko*, *nasci*, *gignere*, *novi*, *cognoscere*, *nascere* e *conoscere* [naître et connaître]”), si avvale dunque di un paragone con la pittura. Viene così ribadito come le leggi compositive della creazione del *Deus pictor* siano le stesse tanto della produzione intellettuale, della conoscenza, quanto della creazione artistica; come una stessa poietica presieda, nella sua multiforme arborescenza intercalare sempre adeguata e circoscritta alle forme che figura e prefigura, ai modi d'essere insieme esistenziali ed espressivi, vitali e gnoseologici, del naturale e dell'umano.

In questo senso, la “forza di fare” evocata in *Tête d'Or*, il “fare” di *Jules ou l'homme-aux-deux-cravattes*, il “fare qualche cosa di simultaneo che sprema la carta da più punti alla volta e faccia sfruttare una grande superficie, un bacino d'idee” menzionato a apertura di queste pagine, o il “fare” discusso o evocato in tanti altri luoghi poetologici o poetici claudeliani, non deve essere inteso in base alle differenze tra varie procedure artistiche — per noi: scrittura e pittura —, tra le loro pratiche e i loro materiali; e questo

⁷⁹ Id. OP 154.

⁸⁰ *Ibid.* 144.

non in nome di un generico e disincarnato esercizio fabbrile quanto piuttosto perché tale “fare” è pensato sullo sfondo d’un *poiein* naturale e ontologico la cui pulsatile cifra è la simultaneità⁸¹, e, di qui, è proposto infine come capace di mettere al mondo un essere non dalle fattezze del conclusivo ma dell’allusivo, il cui tempo non è un “mai più” ma un “allo stesso tempo”.

Il mondo come testo, secondo l’insegnamento del maestro Mallarmé, “ci parla [...] della sua propria assenza, ma anche della presenza eterna di qualcun altro, cioè del suo Creatore. Non solo la scrittura, conclude Claudel⁸², ma lo scrivano, non solo la lettera morta, ma lo spirito vivente, non un libro magico, ma il Verbo in cui tutte le cose sono state proferite. Dio! Noi sappiamo dalla *Scrittura* — la Scrittura per eccellenza! la Santa Scrittura — che “siamo un certo cominciamento della creazione”, che “vediamo tutte le cose in enigma e come in uno specchio” [...], che “il mondo è un libro scritto da dentro e da fuori” [...] e che le “cose visibili sono fatte per condurci alla conoscenza di quelle invisibili””.

Questa Trascendenza sanziona un’egemonia della semantica sulla sintassi delle manifestazioni sensibili dell’essere, fonda cioè, e rende possibile, una leggibilità del mondo; essa soltanto autorizza infine un’interpretazione esistenziale del passato, dei *signa naturalia* d’una *eredità creaturale* in quanto presente intemporale della Sacra Scrittura. Su questa *tradizione naturale* le codificazioni umane del senso non hanno presa; per comprenderla è anzi richiesta una risalita ermeneutica spirituale e teologale capace di ricollocarne i segni in quanto eventi storici e referenti reali già da sempre iscritti *in factis*, di restituirli al loro destino di scrittura e iscrizione, di “enunciazione scenica” che porta il segno significativo della lettera di Dio.

Al cuore di questo universo della figurazione ben più che della rappresentazione, il visibile è dunque ridotto a essere un ente di linguaggio⁸³, la presenza estetica — il puro colore — un effetto retorico d’una significazione teologica? È così assicurata una supremazia del discorso?

⁸¹ Già Jean WAHL aveva tematizzato tale problematica: si legga l’estratto del corso tenuto alla Sorbonne nel 1958 su *Défense et élargissement de la philosophie. Le recours aux poètes: Claudel, Valéry*, un cui estratto, con il titolo “Simultanéité: peinture et nature”, è stato pubblicato nei *Cahiers Paul Claudel*, 1, 1959 (il corso nella sua interezza è stato edito per il Centre de Documentation Universitaire).

⁸² Paul CLAUDEL OPR 511-2; ma cfr. Id. OP 64, 428.

⁸³ Su questo punto, Jean-François LYOTARD *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, 1971, pp. 10-15, e Giorgio PASSERONE *La linea astratta. Pragmatica dello stile*, con un’introduzione di Gilles Deleuze, Milano, Guerini, 1991, pp. 246-254.

Meditatio, inventio e divinatio

Claudiel ci suggerisce che compito dell'artista è restaurare l'*armonia imitativa* tra il suo fare e quello naturale e divino, laddove però ben s'intenda che la sua capacità produttiva non è rivolta alla costruzione di un mondo altro, di un universo artificiale poetico, di un "gabinetto dei segni", ma alla ricostruzione dei nessi tra elementi disparati, al restauro dei vincoli tra "le forme attuali della vita", al rammendo semantico dei legami tra "le cose che sono". Quasi che l'assoluta affermazione di Flaubert a Louise Colet⁸⁴ — *Il me faut pour vivre la régulière inondation du style* —, fosse finalmente da intendere come una stilizzazione di sé prescritta da una esteriorità radicale, dallo stile per così dire celeste del cosmo; quasi che, alla luce dell'armonia della totalità degli enti, l'esistenza artistica fosse infine l'opera di assemblamento delle varie figure di testualità in cui la soggettività è immersa, come un laborioso metterle insieme per non esserne sommersa.

"Ma l'autore, scriveva Péguy⁸⁵, se è veramente un autore, vive in un perpetuo affioramento di testi. L'uno fa torto all'altro. Quello che attende preme quello che passa. [...] Una massa enorme, (e non solamente dei pensieri): dei mondi vogliono a ogni istante passare per la punta della sua penna. È un oceano che deve, che vuole scorrere attraverso una punta. Ora, non può trapassare ogni volta che una lo spessore, la larghezza d'una punta. Come meravigliarsi che le onde si accavallano. Delle ombre innumerevoli, una massa enorme d'ombre vogliono bere questo sangue sul bordo della tomba".

Non sorprende che in queste parole rivolte testarde al mondo contemporaneo, quasi sordamente urlate al presente della storia in cui è impegnato il suo discorso, risuona un'altra voce; è ridetta infatti la supplica antica, mitologica e senza tempo, a quanto non è più. È recitata l'invocazione dei defunti da parte di Ulisse sulla soglia dell'Ade⁸⁶.

"E quando con voti e con suppliche la stirpe dei morti ebbi invocato, prendendo le bestie tagliai loro la gola sopra la fossa: scorreva sangue nero fumante. S'affollarono fuori dell'Erebo l'anima dei travolti da morte, giovani donne e ragazzi e vecchi che molto soffrirono, fanciulle tenere, dal

⁸⁴ Gustave FLAUBERT *Correspondance*, éd. Brumeau, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1973-1991, t.II (1980), p. 540 (lettera del 25 marzo 1854).

⁸⁵ Charles PÉGUY OPR III 1101.

⁸⁶ OMERO *Odissea*, trad. it. a cura di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1963, Libro XI 34-43.

cuore nuovo al dolore; e molti, squarciati dall'aste punta di bronzo, guerrieri uccisi in battaglia, con l'armi sporche di sangue. Essi in folla intorno alla fossa, di qua, di là, si pigiavano con grida raccapriccianti: verde orrore mi prese”.

Luogo d'una ripetizione decisiva per il senso del dire, questo passo ci parla, tra le altre cose, dell'eccedenza insieme simbolica e materiale, per così dire dentro e fuori il soggetto del discorso. *Detto* che risulta essere *dettato* da un precedente, — e in tutt'altro senso dal magistero dell'esemplare —, ci mostra come la rimembranza che colui che scrive e parla esercita e fonda sia travagliata dalla negatività e s'infranga sulla contemporaneità della morte alla vita: l'irrevocabile passato si dà in quanto coesistenza col presente, l'accaduto si dà nel tempo dell'essere al presente, serpeggia in seno all'accadimento in corso. Di contro a una anamnesi “ristretta” prescritta da un modello progressivo, lineare e accumulativo, l'autore, venuto da ultimo, non aumenterebbe il reale con un più-di-senso, non accrescerebbe la tradizione dell'essere iscrivendovi il suo nome. L'autore, insomma, non occuperebbe una posizione di *auctoritas*, non istituirebbe una qualche *monumentalità* della sua iscrizione nel palinsesto ontologico, la quale non sarebbe poi che quella *bêtise sublime* dalla “nature du granit, dure et résistante” irrisa da Flaubert⁸⁷. Piuttosto, o, forse, in modo complementare, — come indica d'altronde la metafora dell'acqua nelle Sacre Scritture, i *fluenta evangelii* più volte messi in relazione da Claudel con la “tessitura” del creato —, l’“autore”, sembra essere un “legatore”, colui cioè che si prende cura di far opera di rilegatura, di *religio* del reale, dell'esistenza totale del mondo, della presenza sensibile dell'essere. Di contro alla sua più certa etimologia — *auctor* deriva da *augere*, come Péguy trascrive più volte da Bréal e Bailly⁸⁸ —, lungo un'altra radice più antica svelata da Dragonetti⁸⁹ — *autor* viene da *aveo*, che significa appunto legare —, l’“autore” assume tratti inediti di vasta portata. Tratti che ci costringerebbero a ripercorrerne figure e momenti cruciali, a riesaminare cosa s'intende per “poetica” alla luce non d'una presupposta e indiscussa categoria d'originalità ontologica della prassi artistica e del suo più-di-senso quanto d'una *poiesis* “seconda” e “simultanea” rispetto al “mondo come esistenza totale”, d'un fare insieme ripetitivo e contemporaneo di quanto lo precede — il naturale, il passato, e dunque la morte,

⁸⁷ Gustave FLAUBERT *op. cit.*, t.I (1973), p. 689 (lettera allo zio Parain del 6 ottobre 1850).

⁸⁸ Charles PÉGUY OPR III 364-5.

⁸⁹ Roger DRAGONETTI “Auctor, autor, actor”, *Il piccolo Hans*, 22, 1979, poi in Id. *I tranelli della finzione*, con una prefazione di Giovanni Cacciavillani, Bari, Dedalo, 1990, pp. 13-26.

l'invisibile, Dio infine —. Se, dunque, Claudel afferma che “l'uomo conosce il mondo non per quello che gli sottrae ma per quello che ci aggiunge lui stesso”, il fatto è che qui “conoscenza” non è intesa come pura intellesione del dato, obliterazione del sensibile in astrazione concettuale, computazione linguistica *de jure* e *de facto* in differita della pura presenza, traduzione e abbreviazione del sentito in detto. Si tratta invece d'una “co-nascenza” del logico dell'estetico, del vedere e del sapere, della cosa vista e del nome detto: l'uomo, conclude difatti Claudel⁹⁰ introducendo il motivo dell'armonia, “fa lui stesso l'accordo che è l'oggetto della sua conoscenza, come una tastiera su cui faccio passeggiare le dita”.

Da questo scorcio sulla questione dell'“autore”, è necessaria particolare attenzione agli effetti provocati da memorie e saperi, da memorie di saperi assai differenti con cui Claudel si è misurato lungo la sua vita: parole (della lingua materna o straniera), nomi (di persone e di personaggi, di paesi e di artisti, ma anche titoli di opere), metafore e immagini, è come se generassero una *fabula* della sua poetica, del suo farsi, estremamente mobile quanto costante, il cui interesse è sì preso da molti spunti, occasioni, punti polemici, ma in nome di un intransigente *parti pris*. Un modo, questo, per prestare la dovuta attenzione, insieme discreta e rigorosa, al problema capitale della relazione tra autobiografia e sapere, di seguire la circolazione di motivi e materiali biografici nella costituzione d'un discorso e d'una espressione, di valutare le attrazioni e le resistenze tra genealogia di sé e poetica.

Avrà dunque un valore tutt'altro che aneddótico il fatto che Claudel amerà riferire a se stesso quanto letto di due grandi romantici, Novalis e Jean-Paul, tradotti da Albert Béguin e presentati nel numero speciale dei *Cahiers du Sud* diretto da Jean Wahl e Edmond Jaloux dedicato al romanticismo tedesco; farà difatti sua la loro attenzione azzardata, casuale e acutissima, alle qualità d'avvertimento fortuito in cui inciampa e cade, quasi a mo' di sintomo, lo sguardo. La “bellezza, scrive⁹¹, fugge se la ricerco”, e tale bellezza, si domanda⁹² contro il rifiuto protestante delle opere fondato sulla distinzione radicale tra divino e umano, “venuta da Dio, non è fatta per ritornarvi? C'è bisogno del poeta e del pittore per offrirla a Dio [...]”. *Cercando il puro vero, non si trova*; così annotava, nel 1821, del filosofo che *troverà* “le più reali e sublimi verità[,] i rapporti più lontani e segreti”, (e “dietro i quali il filosofo esatto, paziente, geometrico, si

⁹⁰ Paul CLAUDEL OP 133.

⁹¹ Id. OPR 805.

⁹² Id. T II 749.

affatica indarno tutta la vita a forza di analisi e di sintesi”), solo grazie a un colpo d’occhio, un altro grande romantico — Leopardi⁹³. In un’altra pagina dell’inesauribile *Zibaldone*, ricopiati i passi — invero ben differenti, come sappiamo dopo Blumemberg — di Diogene Laerzio (II 4-5) e del *Teeteto* platonico (74 ab) riguardanti la vita del filosofo Talete, ancora scriveva⁹⁴, traducendoli, di come “quando tutte le cose che noi dovevamo sapere, ed ancora che possiamo sapere, sono veramente *emprosten emon kai para podas* [davanti a noi e ai nostri piedi], e finalmente la sommità, l’ultimo grado del sapere, consiste in un sapere che tutto quello che noi cercavamo era davanti a noi, ci stava tra’ i piedi, l’avressimo saputo, e lo sapevamo già, senza studio: anzi, lo studio solo e il voler sapere, ci ha impedito di vederlo e di saperlo; il cercarlo ci ha impedito di trovarlo. E guardando in alto per informarci delle cose nostre, che ci stavano tra’ i piedi visibilissime, chiarissime, e ordinatissime, non le abbiamo vedute, e non le vediamo”. Sullo sfondo di un racconto fondatore della nascita della filosofia — tra astrologia e scienza, mito e politica — ci viene qui offerta una precisa diagnosi della “corta vista” del “solo” filosofo e, di contro-canto, la complementare contrapposizione del poeta-critico, di cui sono fissati atteggiamenti e facoltà, posture esistenziali e stili di visione, prima di essere stabiliti gli oggetti e le rispettive conoscenze o gli adeguati saperi.

In uno scritto consacrato a Saint-John Perse⁹⁵, Claudel enuncia così il suo principio programmatico sulla conoscenza:

⁹³ GIACOMO LEOPARDI Z [1962, 1856].

⁹⁴ *Ibid.* [491-2]. Una variazione di questa scena ci viene data in consegna da un altro coltissimo, e che molto amò Jean-Paul, scrittore italiano. Nella mirabile *Autodiagnosi quotidiana — Prefazione*, Carlo Dossi, dopo aver detto del “progressivo indebolimento della sua facoltà ritentiva”, di Mnemosine, dice infatti di sé che fa “riscontro a quell’antico filosofo, onerato di erudizione, che, per un tègolo cadutogli in capo, si ritrovò pulita lavagna, cosicchè dovette rimettersi pazientemente sui banchi dell’abecedario ed assaggiare la sferza dei suoi antichi scolari, divenuti maestri. Greco e latino gli si rifècero infatti lingue morte; i molti parlari, ch’ei conosceva della odierna Europa, gli ritornaron stranieri; ogni altra sua scienza appresa faticosamente — storia, filosofia, legislativa — gli si mutò come le argentine monete del mago nelle *mille e una notte*, in un mucchio di foglie secche”. (Carlo Dossi *Autodiagnosi quotidiana — Prefazione*, a cura di Laura Barile, Milano, Scheiwiller, 1984, p. 15). Mi piace mettere in evidenza elementi — la persistenza del motivo scrittorio, il rapporto con i materiali della lingua, comune e letteraria, vivente ed erudita, materna e straniera, le inversioni dei loro valori d’uso e d’apprendimento —, che ritroveremo anche in Claudel, mutuata da un celebre passo del suo “professore d’attenzione” Mallarmé sulla duplicità della parola, grezza ed essenziale. Su questo ultimo punto, Maurice BLANCHOT “L’expérience de Mallarmé”, in Id. *L’espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, trad. it. di Gabriella Zanobetti, con un saggio di Jean Pfeiffer e una nota di Guido Neri, Torino, Einaudi, 1967, p. 25.

⁹⁵ PAUL CLAUDEL OPR 620.

“Non si tratta di comprendere, ma d'*indovinare*, nel senso etimologico del termine: *divinari*. Non si tratta tanto di un'intelligenza analitica, risultato di uno studio esterno sulla forma, degli organi, della politica, della storia, del pensiero, quanto di un'*intelligenza* interiore, non accompagnata d'assenso [...] così che, in affari o in amore, il senso di quello che ci è detto è spesso meno importante che il *tono*. Ed è lo stesso, è così che dall'ambiente degli spettacoli naturali si libera un certo *tono* con il quale è nostro mestiere negoziare. Un tono, senza dubbio, trascritto in questa specie di scrittura cifrata di cui parla Novalis. [...] Tutto *vuole dire*, ma niente significa se non escludendone la traduzione, seguendo questa *misintelligenza* essenziale [...] che la sostanza di questi archivi che [Saint-John Perse] ci mostra seppelliti nei foglietti di scisto! [...] A quest'ossessione del *testo* viene ad aggiungersene un'altra: quella del *segno*, dell'*intersegno*, della cifra indecifrabile, della cosa che vuole dire. [...] Si pensa a queste tavolette bizzarramente spezzate, che, completandosi l'una con l'altra, servivano una volta come *credenziali* ai cospiratori. Di là quest'attenzione prestata dai mistici a questi oggetti sotto i loro piedi dove trovano quantità d'avvertimenti: Jean-Paul Richter, per esempio [...]

E in *Art Poétique* leggiamo⁹⁶:

“‘*Intelligere*’, ‘inleggere’, ‘leggere’, assimilarsi e il senso al senso. ‘Comprendere’, cogliere in un tempo, riunire con la presa. Come si dice che prende il fuoco, o il cemento, o che il lago si è congelato in inverno, o che un'idea ha presa tra il pubblico, è così che le cose si comprendono e che noi le comprendiamo”.

Al “ruminio intellettuale, a un tempo analisi e impasto”, che fa del segno un nutrimento eucaristico⁹⁷, vale a dire un corpo estraneo che fa diventare — anzi ridiventare — chi lo assimila se stesso, s'accompagna l'eccitazione sensibile, il sensibile in quanto eccitante⁹⁸. All'assunzione degli

⁹⁶ Id. OP 179.

⁹⁷ Id. PP 295.

⁹⁸ Il sensibile e non il logico, che, in quanto errore, fungerebbe da “eccitante” nel senso che fa, per dirla con le parole di Valéry a proposito di Cartesio, sicché “quello che cerchiamo è già sempre ‘trovato’ e s'elimina da sé aprendo ad altro, come le verità parziali che si possono dedurre da cose ordinarie e conosciute a ciascuno rendono così capaci tutti di trovare, d'*inventre* appunto da soli la verità assoluta. L'autoevidenza del Cogito finisce per cancellare definitivamente e revocare l'esistenza a quanto lo ha portato a sé senza assumerlo, senza esserne trasformato. Cfr. Paul VALÉRY *Cartesius redivivus*, éd. Jarrety, *Cahiers Paul Valéry*, 4, 1986, p. 33. Il “ritrovamento” di quello che ben si può definire il vero estetico, è soggetto a un cattivo uso — che, in modo surrettizio e, con Leopardi e Nietzsche, *senza nome*, riporta i segni sensibili a quelli linguistici, li traduce e sostituisce gli uni negli altri secondo le regole d'una contabilità euristica dell'*inventio*. A tal proposito, mi

“archivi indistruttibili” sepolti nella “pagina dell’eternità” di *Le Soulier de satin*, alla digestione attenta del testo — anzi, dei testi⁹⁹ — come *boulette intellegible*, al riconoscimento confidato all’interpretazione, s’affianca l’invenzione, la sorpresa del segno¹⁰⁰. Anzi, dell’*intersegno*, di ciò che si legge “tra i segni”. *Morcelé*, il corpo della lingua e della natura, della lingua della natura, delle parole e degli enti, — cose, animali, o uomini —, inorganica o vivente, la lingua trovata, inventata, dei “vocaboli coricati nelle pagine della natura [che] hanno per essa un valore proprio, un senso indispensabile, un importo tipico, sacramentale”¹⁰¹, smaglia le regole del *negotium* tra testo e lettore, non è suscettibile d’essere tradotta: oggetto d’una *retorica rabdomantica* che afferisce al *come* e non al *cosa*, alla maniera di dire delle forme piuttosto che al loro voler-dire, il senso si dà negli interstizi, contestando un principio lineare di comprensione e invalidandone la conseguente trasmissibilità.

Claudel riprende un termine trobadorico, *entressaigne*, all’opera anche in Mallarmé, pure qui nume tutelare¹⁰²: “il primo che si sia posto davanti all’esterno, non come davanti a uno spettacolo, o un tema di francese, ma come davanti a un testo, con questa domanda: cosa vuol dire?” *Mot de passe*, l’intersegno, l’essere cioè che si dà tra i segni viventi, che è *inter-esse*, è l’ascosità intrecciata, la tessitura della “stoffa” degli esseri e delle cose di *De la cause*, Dio ch’ogni cosa intreccia di *Présence et Prophétie*, la “figura di legame” dantesca che appunto il poeta deve ricombinare e rimettere in movimento nella sua forza cangiante e contagiante. Ancora: riattivando tale termine araldico, Claudel sembra indicare come quanto sorpreso dallo sguardo sia insieme il marchio di riconoscibilità e di “grande familiarità” (così il Godefroy) d’un ente o d’un aspetto del naturale e ciò che lo distingue e lo rende *insigne*, straordinario portatore, come afferma in *Art Poétique*, di “un valore inesauribile d’insegnamento”. Qualcosa che non solo attira lo sguardo ma trattiene la contemplazione, che non solo afferisce al vedere ma al sapere, che viene dunque rimesso, secondo una retorica “verbale” dell’immagine da Aristotile a Boileau, “sotto gli occhi”, *pro ommaton poein*, dello spettatore-ascoltatore e appunto gli insegna a vedere,

permetto di rimandare al mio “Claudel e la poetica della pittura”, in Paul CLAUDEL *Introduzione alla pittura olandese*, op. cit., pp. 110-4.

⁹⁹ Paul CLAUDEL OPR 801.

¹⁰⁰ Cfr. Bertrand ROUGÉ “Au trébuchet de la surprise, la re-connaissance et le lieu: point de voix/point de complicité”, in Id. (dir.), *La surprise*, CICADA, Rétoriques des Arts, mai 1996.

¹⁰¹ Paul CLAUDEL OP 133.

¹⁰² Id. OPR 511.

lo istruisce per così dire “naturalmente” alla *teoria*, cioè a una certa visione, e alla sua “fenomenologia mistica”. Del visibile, e ritroveremo tale ambiguità, è come isolato il tratto che non solo eccita ma viene assimilato, il dettaglio che non colpisce ma è ritenuto, il particolare che non afferisce a un istante ma a una durata. Nella visibilità metaforica dell’estetico, viene ritagliato — pur sempre, si badi, entro un paradigma retorico-linguistico secondo il quale il fare pittorico figura l’attività poetica in generale: riconoscere le somiglianze nella selva delle differenze — una funzione di *particolare* come il laccio oscuro, come “l’operazione risultante della sola esistenza congiunta e simultanea di due cose differenti”; nell’essere sensibile, viene circoscritta una funzione di minuzia come *metaxy*, come metafora e metamorfosi, da analizzare alla luce della “sintassi che insegna l’arte di assemblarle [appunto tali eterogeneità costitutive del visibile], quell’arte praticata davanti ai nostri occhi dalla stessa natura[,] da tutto quello che nasce”¹⁰³, o, con le parole di Mario Luzi, dal “mondo / tutto / da quando è”.

Si delinea una *stilizzazione estetica* come cifra ontologica ed esistenziale esemplarmente esposta nell’opera d’arte — che, come Merleau-Ponty dirà forse in eco alle “allegorie delle facoltà” di *L’Oeil écoute*, rende finalmente visibile l’opera stessa del pensare. In quanto *stilizzata* e *stilizzante*, cioè irreperibile analiticamente eppure espressa, una vacanza nell’obesità del reale, un “gioco” nelle sue nervature, è *l’eccitante* della vita costituente della sensibilità e del senso; un *non* tra gli enti, un niente che è tra gli esseri, è, bergsonianamente, lo spazio tensionale di un *interesse* “che ci lega a ciò che non siamo, la vita che con uno scambio continuo, il passato trova in noi e ci porta, e soprattutto[...] la vita che il passato continua a condurre in ogni creatore che rianima, rilancia e riprende a ogni quadro l’impresa intera del passato”¹⁰⁴.

¹⁰³ Id. OP 143.

¹⁰⁴ Adombrando il topos letterario della passante di Baudelaire e Proust, Merleau-Ponty aveva scritto: “Una donna che passa non è dapprima per me un profilo corporeo, un manichino colorato, uno spettacolo in un tale luogo dello spazio, [...] è una carne presente interamente, con il suo vigore e la sua debolezza, nel cammino o anche nell’urto del tacco sul suolo. Già dunque la percezione stilizza, vale a dire che essa destina tutti gli elementi di un corpo o di un comportamento, di una certa comune deviazione in rapporto a qualche norma familiare che possiedo, verso di me. Ma, se io non sono un pittore, questa donna che passa non parla che al mio corpo o al mio sentimento della vita. Se lo sono, questa prima significazione sta per suscitarme un’altra. Io non sto solo per prelevare dalla mia percezione visuale e portare sulla tela i tratti, i colori, i punti, e quelli soltanto, *tra* i quali diverrà manifesto il valore sensuale e il valore vitale di questa donna. La mia scelta e i gesti che essa guida stanno per sottomettersi a una condizione ancora più restrittiva: tutto ciò che trovai, comparato al reale “osservabile”, sarà sottomesso a un principio di deforma-

Creare è dunque trovare, *inventire* la definizione, il nome della cosa, come differenza e memoria ontologica: ripetere, — se si vuole, inventare di sana pianta — il vincolo, è vedere una cosa per un'altra, credere di vedere l'*intersigne* di cui appunto l'opera presa in considerazione è insieme modello e testimonianza. In ogni caso, è dare ospitalità ai, direi così, *legati dell'essere*. È scandire, per meglio metterle in rapporto, le note legate della composizione armonica, è coglierne i toni, valutare le interpretazioni della partitura musicale — l'accento della "scienza della voce" di Dio di *Présence et Prophétie* — che s'impone all'occhio e all'orecchio. È ripercorrere il tratto continuo e sinuoso, il serpenteggiare — come quello che Bergson riprendeva da Ravaisson e da certa estetica settecentesca che giungerà fino a Merleau-Ponty — della scrittura legata della creazione, di quanto è sottocchio, *il capriccio araldico della presenza sensibile*. È ripetere il trattino, *Gedankenstrich*, che separa e unisce vuoto e pieno, essere e nulla, è accettarlo come ciò che è da pensare. È accogliere quanto è presente, l'*aistheton*, come ambasciatore e portavoce di quanto lo precede, di un'anteriorità radicale, a esso forse sconosciuta e che di certo contiene aspetti ombrati, sfaccettature proprio di tale presente dimenticate. È, per Claudel, scoprirlo impresso da Dio, dentro e fuori di noi, o anche da altri *poietikoi*, da altri artisti, "tutta l'opera bene o male messa insieme e rilegata", come il "testo primitivo sulla pergamena fondamentale" che, lo abbiamo visto, si tratta meno di "completare" aggiungendovi qualcosa o correggendo, quanto di ritrovare con pulitura e restauro pazienti e ingegnosi¹⁰⁵.

"Noi, scrive il poeta francese in *Les Psaumes et la photographie*, non smettiamo di essere con questa cosa che Dio ha fatto. Ha qualcosa da dire. Ci sentiamo costituiti in tanto che delegati all'espressione. E quest'espressione, è qualcosa di troppo sacro e solenne per appartenere al dominio della spontaneità e dell'improvvisazione personale. È un testo anteriore a noi stessi che dobbiamo incorporare. Risponde a tutti i movimenti della nostra anima. L'assumiamo come una veste, un efod. [...] Si dice che si parla

zione più nascosto, che farà sì che ciò che lo spettatore vedrà sulla tela non sarà più solo l'evocazione d'una donna, né di un mestiere, né di un comportamento, neppure di una "concezione della vita" (quella del modello o quella del pittore), ma di un modo tipico di abitare il mondo e di trattarlo, infine di significarlo con il viso così come il vestito, con la carne come con lo spirito". Maurice MERLEAU-PONTY *La prose du monde*, éd. Lefort, Paris, Gallimard, 1969, trad. it. a cura di Carlo Sini, Roma, Editori Riuniti, 1984, pp. 77-8, 87 (d'ora in poi PM); ha richiamato l'attenzione su questa pagina Mauro CARBONE *Il sensibile e l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Milano, Guerini, 1996, pp. 29, 105.

¹⁰⁵ Paul CLAUDEL OPR 798.

inglese con un inglese, e noi, quando, gli occhi fissi su questo libro aperto innanzi a noi, recitiamo, meglio: celebriamo i salmi, parliamo Dio con Dio. Ma non siamo soli a farlo. La natura anche [...]. È il sentimento confuso di questa solidarietà, di questo mistero da delucidare, di questa parola muta da interpretare, la ragione dell'interesse sempre più attento e stringente che il pittore moderno prende verso il paesaggio. Il pittore [...] per comprendere la natura, l'imita. Cerca di fare la stessa cosa di questa con linee e colori. Non l'imita solamente, l'interroga. Prende posizione, sceglie il suo punto di vista, il punto di composizione in cui le intenzioni di [Dio] convergono nella realizzazione d'una frase e in cui da movimenti diversi e colori alleati giunge a un senso”.

Quanto è anteriore è pur sempre presente, l'allora pur sempre in grembo all'ora. Péguy¹⁰⁶ gli ha dato un nome antico, *xenos*: accogliere un testo come un ospite, come “un nutrimento augusto [eppure e tanto più] familiare”, ecco il compito dato al nostro sguardo dalla scrittura mondana dell'essere. La metafora alimentare, come in Claudel, mi sembra ben indichi l'ambiguità della presenza estetica: ciò che, quanto più ci è sott'occhio, quanto più familiare, tanto più è inquietante; si potrebbe anzi dire: quanto più s'afferma come insigne, tanto più si nega ogni valore d'insegnamento. È qualcosa, Claudel¹⁰⁷ lo dice stranamente della pittura “inumana” di Vermeer forse ancora variando l'incidenza del sublime — e di tale gesto misurerò altre conseguenze nell'ultimo capitolo —, non di grandioso ma di massimamente “raro e squisito”; forse qualcosa che la lingua materna riesce a dire solo ospitando a sua volta frammenti o citazioni di un'altra lingua, come una “cifra intraducibile” di cui solo un idioma straniero ci fornirebbe gli aggettivi adeguati. Questi, alla scuola delle mallarméane *mots anglaises*, i significati del *legato* presenti in Claudel.

Più precisamente, si sarà notato ancora una volta, nel passo sopraccitato di *Un poème de Saint-John Perse*, un termine desueto, *credentials*, le tessere da incastrare tra loro, una con l'altra¹⁰⁸. Sul piano d'una riflessione sulla relazione ontologica tra essere e arte, questa parola la definisce apertamente come relazione simbolica di due entità formate originariamente come unità: si tratta di qualcosa di ritagliato con nettezza, il cui profilo richiede qualcos'altro. E s'intenda anche appunto le cose e le espressioni, la presenza degli esseri e quella dell'opera, dipendenti l'una dall'altra. In

¹⁰⁶ Charles PÉGUY OPR III 1152; su questo, Filippo FIMIANI “El más inquietante de los huéspedes”, *Daimon*, 14, 2000.

¹⁰⁷ Paul CLAUDEL OPR 181; ritornerò sulla questione nell'ultimo capitolo.

¹⁰⁸ *Ibid.* 621.

tale coesistenza insieme derivata e originaria qual è esemplarmente l'immagine artistica, allo stesso tempo difforme e vera, finalmente si realizza nuovamente la reciproca *co-naissance* di Dio e la Creazione. Se nessuna cosa è completa in se stessa e può completarsi solo in quello che le manca, l'arte ha il compito non di colmare e rinchiudere quest'assenza al cuore della presenza e di aumentare *colpevolmente* il reale, ma di riconnettere tale complice incompletezza, di far comunicare, *in immagine*, tale incompatibilità complementare, di legare, *in espressione*, tale differenza dell'identico, di far ricominciare, *in forma*, ciò che è, di rimetterne in circolazione, *in figura*, il nulla ricco.

Claudel riconduce dunque il fare artistico a un *poiein* estetico, ci dice cioè di un'ontologia della sensibilità dell'essere al mondo, ci descrive, se si vuole, l'esistenza estetica dell'umano tra le "cose che sono"¹⁰⁹. Il suo essere già intrigato in un essere interstiziale, *per vicos et plateas*, già preso, per dirla con Merleau-Ponty¹¹⁰, in un'"invisibilità di latenza presente" dietro e tra i visibili, in un rapporto originariamente relazionale, contrastivo e contrattuale, e come afferma *Art Poétique*, metaforico.

Presteremo allora la dovuta attenzione al termine sopra incontrato, *crédentials*, per esempio in *Introduction à la peinture hollandaise*. L'oggetto ritrovato, la *trouvaille* su cui cade la sensibilità creatrice dell'artista, qui esemplarmente Rembrandt¹¹¹, lo choc subito passivamente dal suo sguardo, è detto nuovamente legato, "messaggero [cioè] dell'aldilà", a cui chiede le proprie "*lettres de créances (credentials)*". Con una minuscola variazione terminologica, impiegando questa volta il linguaggio commerciale inglese¹¹², Claudel forza i limiti teoreticamente angusti della poetica e ci mostra, in forza della lingua, l'altra faccia del compito divinatorio e combinatorio, del trovare estetico dell'arte: il suo oggetto, pur se prima del linguaggio, è provvisto d'un voler-dire naturale o residuo, è animato da un'intenzione significativa, deve essere reso simbolicamente a quanto lo completa. Solo così, tale oggetto desueto perché *topos* rovinato d'una qualche istituzione di significato, può essere riconosciuto, avvenire alla propria identità, confermarla e rinnovarla. Solo così può essere infine all'altezza di quanto, muto, dice di essere, del luogo originario da cui afferma di venire, della storia che affida alle mani dell'artista, della presentazione di sé che gli consegna. E anche laddove il soggetto prescelto

¹⁰⁹ Cfr. *ibid.* 806.

¹¹⁰ Maurice MERLEAU-PONTY NC 202.

¹¹¹ Paul CLAUDEL OPR 202.

¹¹² *Ibid.* 232.

non è legato edenico, simbolico, della verità che, sola riunisce, ma intermediario diabolico, rappresentante di ciò che mortifica e sfibra l'anima, che ne scioglie le differenze nell'identità mortifera del nulla¹¹³, appunto un "messaggero dell'ombra"¹¹⁴. Anche allora, e solo a queste condizioni, la *fiducia* — la fede — dell'arte non sarà tradita e il credito in quanto essa trova come materiale, sarà autenticato e ricompensato.

Ma, nondimeno, s'avverte che l'ambivalenza dell'oggetto dell'arte proclama clandestinamente un'ambiguità irrisolvibile, lussa e distorce la *religio* che l'istituisce. L'*intersegno* è insomma ciò che può insieme sanare e ferire, e, di conseguenza, se quanto è tra i segni, "l'operazione risultante dalla sola esistenza congiunta e simultanea di due cose differenti" rinvenute e riallacciate, rifigurate nel testo artistico, se quella che Merleau-Ponty ha chiamato, quasi glossando Claudel, "coesione per impossibilità"¹¹⁵, non è oggetto d'un arrangiamento logico, non è idea ma essere, ovvero stato di equilibrio tra forze complementari e attivamente antagoniste, stato di oscillazione tra positivo e negativo, anche il fatto artistico esercita un'azione siffatta, anche il più minuto elemento materiale dell'opera scatena un'influenza estetica: insomma, anche il colore¹¹⁶ è "equivoco e instabile, [e] gradua ogni fase dell'accrescimento e della decomposizione, della speranza e del declino", è una potenza sensibile a guarire convincendo e ad ammalare affascinando — è persuasione e *charme*, convinzione e convulsione. O, per parafrasare un luogo fondamentale di Lacan¹¹⁷, è ambiguo come lo è un gioiello. Le attività alchemico-ermetiche di Anima, i suoi traffici e le sue transazioni nel fondo stesso del pensiero, diventano così, come significativamente dice Merleau-Ponty sullo sfondo di suggestioni e nozioni etno-antropologiche¹¹⁸, operazioni occulte, manifatture magiche di *filtri* e produzione pagane di *idoli*.

¹¹³ *Ibid.* 188.

¹¹⁴ *Ibid.* 232.

¹¹⁵ *Ibid.* 199. Cfr. Id. PP 224-5: "[...] quando diciamo delle cose ch'esse ci servono a conoscere *ciò che Egli non è*, che questa è la loro ragione d'essere, d'essere *ciò che Egli non è*, noi comprendiamo che nessuna cosa particolare, da sola, può esaurire l'impossibilità di tutte le altre. Bisogna esse si diano la mano intorno a Lui. Bisogna che costituiscano intorno a Lui un corpo e un sistema (*sepes*), bisogna che, passando davanti a Lui, Gli impediscano di fare a meno di esse, bisogna che tutte le parole si intreccino in una frase sola".

¹¹⁶ Id. PP 266.

¹¹⁷ "Il punto di sguardo partecipa sempre dell'ambiguità del gioiello". Così Jacques LACAN *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 1973, trad. it. di Iliana Loalda e Irène Molina, a cura di Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1979, p. 98.

¹¹⁸ Maurice MERLEAU-PONTY OE 214; cfr. Paul CLAUDEL OPR 181.

La pittura, moneta spicciola dell'assoluto

Opposta alla “corta vista” del filosofo “dimezzato” messo all’indice da Leopardi, l’*intersegno* afferisce dunque ad una “seconda vista”; entra in scena una “doppia vista”, esercitata sulla presenza fenomenica, sulle “cose che esistono” e che, a seguire i dizionari, sono l’una il “prognostico” dell’altra, distante e perfino contraddittorio. Compare una visione che è *revisione*, insieme ostinato apprendistato che sempre daccapo ricomincia diseducandosi dai luoghi comuni dei nomi del già visto e solerte rendiconto che computa passo passo i valori del sensibile nel mentre lo si esperisce — insieme ripetizione e riesame del visibile, memoria ed economia della presenza estetica.

“Ormai, scrive Claudel¹¹⁹, ho scoperto con delizia che tutte le cose esistono in un certo accordo, e ora questa parentela segreta per cui il nero di questo pino sposa laggiù il verde chiaro di questi aceri, è solo il mio sguardo che l’accerta, e, restituendo il disegno anteriore, la mia visita, la chiamo una revisione. Sono l’Ispettore della Creazione, il verificatore della cosa presente [...]”.

Una facoltà mistica del legame presiede a questo sguardo, è all’opera nel *gesto teoretico* che vi s’atteggia. La sua intelligenza, consiste nell’*in-leggere* tra i segni, nel districare da ogni creatura la marca del Creatore, la lode figurale di cui l’ha fatta depositaria responsabile, quello che ha da dirci in immagine di Dio. La sua “intelligenza interiore” si attua nell’assimilarsi al senso della cosa, nel divenire il suo voler-dire e la sua “forza”, nell’esprimerla poi “al suo posto” e, in forza del nome e della parola, a rendere quanto ricevuto, a dare quanto preso, a trasformare quanto digerito. E in questo *intelligere*, s’attua infine l’autentica, letteralmente *religiosa*, comprensione: il cogliere tutto insieme il sensibile, il tenere insieme le differenze, “tutte le cose che sembrano disperate [e] tuttavia vanno naturalmente verso l’accordo”¹²⁰, comporle — plasticamente, musicalmente — e allo stesso tempo il rifarle e il ripeterle *come se ne fossimo l’autore*¹²¹. Di qui, e lo si è già visto nei termini dell’economia eucaristica, l’ingiunzione all’espressione e, in generale, al fare artistico; nell’*Introduction au Livre de Ruth*, che sviluppa le tesi appena citate de l’*Art Poétique*, Claudel afferma che “diventiamo quello che nominiamo [e] c’incorporiamo a un atto che comporta una morale”, quasi che, compito dell’atto locutorio del poeta, fosse fare

¹¹⁹ Paul CLAUDEL OP 85.

¹²⁰ Id. T II 893.

¹²¹ Id. OP 178-181.

del nome la cosa in quanto segno significativo del discorso e dell'intenzione di Dio.

La conoscenza di cui si tratta qui non è, in certo senso, ermeneutica, deposta cioè all'interpretazione della *traditio* in cui il creato si dispone linearmente secondo il paradigma della scrittura e del libro. Tantomeno è, a rigore, ascetica, orientata verso un distacco dal mondo, uno scioglimento dal creato, a favore di Dio, dell'*absolutum*. Né il *bios theoretikos*, lo stile esistenziale della teoresi che si delinea qui, è infine riconducibile a un'altra ascesi, più discreta ma non meno perentoria, quella filosofica, moderna — quella del soggetto cartesiano; lo si è già discusso a proposito dei commenti a *filosofi* rembrandtiani e alla *generazione* della teoria e della visione che vi è in gioco.

Senza riprendere tali analisi, mi limiterò a due annotazioni. Dapprima, sul piano metodologico della lettura pittorica, si badi alla sottigliezza con cui Claudel verifica e legittima al contempo che la *meditatio* sulla pittura sia da essere appunto *divinatio*. Per esempio, quando propone che la finestra-specchio, già esorbitante il rigoroso contesto iconografico, è indice di tutta la metafisica della luce e della visibilità, e appunto diventa “il mare, laggiù, di cui indoviniamo la presenza”¹²², *la mer qui était là* di *L'Esprit et l'Eau*, l'elemento plastico della presenza di Dio in tutto ma anche l'inerzia dissolvete e melanconica dell'informe¹²³; d'altronde, si potrebbe insinuare che il ritrovamento casuale della croce nella finestra, simbolo sovrano della *religio* tra visibile e invisibile, sia un ulteriore riprova di questo inveramento conoscitivo nell'esegesi.

Sembra dunque che, nei passi citati sui *petits philosophes*, fosse legittimo ricostruire una scomposizione delle tre funzioni di sapere che, all'inizio dell'epoca moderna, s'intrecciano e sovrappongono in un unico personaggio — quelle di *Basileus*, *Philosophos* e *Metallicos*. Come se fosse messo in atto un loro riposizionamento: non più riposte in una mente che sa “spiare” le domande e le offerte delle cose come merce di scambio¹²⁴, ma in una mente dallo sguardo chiuso alle curve ondulate del mercato del mondo e che pure “indovina” la linea liquida dell'orizzonte, il movimento di flusso e riflusso, di prestito e resa dell’“acqua che, divisibile, fa la misura dell'uomo”, il movimento di credito e interesse dell’“Oro di tutto ciò che è finito”¹²⁵. Si tratta insomma d'una mente dotata da Dio d'una capacità di

¹²² Id. SAP 23.

¹²³ Id. OP 235.

¹²⁴ Michel FOUCAULT *op. cit.*, p. 193.

¹²⁵ Paul CLAUDEL OP 244, 353.

valutazione di quello che Péguy¹²⁶ avrebbe definito precisamente il “prezzo infinito”, inestimabile e incalcolabile, degli eventi; d’una mente dotata d’un potere d’acquisto delle cose come moneta “vera”, come moneta¹²⁷, cioè, che “porta sul rovescio il suo valore e sul dritto il ritratto del sovrano che l’ha emessa e la garantisce”.

Una rubricazione del soggetto della rappresentazione in una contabilità siffatta, a partita doppia, mondana e celeste, avviene, si badi, investendo la rappresentazione stessa, la pittura, d’una straordinaria potenza transazionale e metaforica: essa difatti trasporta, nel dipinto, “il colore [...] dell’oro inalterabile”, l’invisibile nel visibile e viceversa, scambia l’uno al posto dell’altro, afferma l’uno, assente, nella presenza dell’altro¹²⁸. Lo abbiamo visto in conclusione del primo capitolo e in un paragrafo precedente: ci sarebbe come un dettaglio della rappresentazione che, figurazione dell’attenzione contemplativa della *divinatio* dell’autentica cifra teologica, invererebbe il valore d’uso delle immagini e la fascinazione delle effigi dell’arte. Ci sarebbe come una *chora*, un luogo figurale della perfetta conversione della ricchezze dell’opera nel valore assoluto che definisce tutti gli altri valori e prezzi. Al di là, a rigore, dell’iconico, la pittura — e, più in generale, l’arte — sarà finalmente *topos* sovrano d’una economia spirituale: in essa, si computerà un fondamentale *report*¹²⁹ per così dire verticale, in tutti i sensi della parola. “Ah, la natura, leggiamo altrove¹³⁰, [...] una volta messa al sicuro la grana, non ne aveva abbastanza di questo prodigioso accumulo di combustibile, e requisita dalla Banca tutta la sua carta, la liquida tutt’insieme; non c’è valore se non dell’oro!”.

La minuta di *L’Abîme solaire* snocciola di seguito gli elementi maggiori di questa problematica¹³¹:

“Il supplizio radioso dell’intelligenza. Valore. Ogni cosa trasformata in oro. Ciascuna cosa raggiunge il suo massimo di visibilità”.

“[...] il fuoco, l’acqua, le montagne, i fiumi, le piante, gli animali, il cammino, la tavola, la lampada, la porta, la casa, il denaro e l’oro, che so? tutto questo ha preso un valore spirituale: tutto quello che sembrava non

¹²⁶ Charles PÉGUY OPR II 1182-3.

¹²⁷ Paul CLAUDEL OPR 762.

¹²⁸ Id. OP 363.

¹²⁹ Id. OPR 238.

¹³⁰ *Ibid.* 1200.

¹³¹ *Ibid.* 1556.

richiedere altro che uno sguardo fuggitivo, acquista per la nostra intelligenza e il nostro cuore un valore inesauribile d'insegnamento. Sono le parole del vocabolario di cui si serve, per parlarci, l'autore di questa Bibbia che è la natura [Dio, ovvero] l'invisibile o colui che firma”.

Non solo, ripete Claudel, *per visibilia ad invisibilia*, ma, come afferma questo testo del 1952, tramite le cose invisibili siamo condotti a quelle visibili¹³². È rispetto a tutto questo che si misura il valore della pittura: solo perché indicizzato sulla creazione divina, il valore del fatto artistico può difatti, scolasticamente, essere relativo o reale¹³³:

“[...] le creature non sono solo l'opera del Creatore, ne sono il segno, portano la sua firma [...]. Quando comprendiamo l'essenza reale delle cose[,] quando le rendiamo a Dio che le ha fatte e le aiutiamo a fare la volontà di Dio che le ha messe in circolazione, in tutto questo Gli ridiamo quello che Gli appartiene. Ma quando emettiamo[,] con firme una sull'altra, con ogni tipo di bolli e aggravati, della carta che non ha una placcatura d'oro puro e di verità fondamentale, quando tesaurizziamo il metallo sacro in modo che non serve più a nessuno[,] agiamo [...] come scroconi che rimpiazzano il *Credo* con il credito e la fede con ogni sorta di raggiri fiduciari [...]”.

Reale, quanto fatto dalle mani dell'uomo, impresso sul foglio o steso sulla tela, lo è solo in quanto “la Grazia moltiplica tra le nostre mani il valore scritto sulla carta, [solo così] la moneta che impieghiamo ha un valore enorme e sproporzionato” nella vita terrena, civile e storica, è rubricata sulla colonna della vita eterna. Il valore scrittorio, meramente nominale e relativo, di tale “moneta sfigurata [che] subisce tutti gli azzardi della speculazione”, deve riportarsi su quello delle creature — che “portano la firma del Creatore”, emissario e garante di tale segno creaturale, della moneta messa in circolazione nel creato. Le creature tutte, uomini, animali e cose, sono dunque rimesse a una economia in cui s'iscrive anche il linguaggio dell'arte. È solo grazie a tale modello esteso di moneta che l'economia ristretta del discorso e dell'espressione non usurpa un credito infondato e l'artista non è truffatore né falsario. Solo a tale condizioni il manufatto artistico è una specie di “moneta convenzionale[,] una falsa moneta [...] il cui valore liberatorio [reale] si trova inesauribile, ché la cosa che ha il potere di procurare non ha fine”. È solo perché portatrice del

¹³² *Ibid.* 112.

¹³³ *Ibid.* 761-3.

nome e dell'effigie dell'autorità garante del vero, perché segno nominale, che la moneta della verità istituisce, d'un sol colpo, la verità della moneta in generale, ricorda un ordine naturale dei valori istituito dalla legge divina da custodire e tenere a mente. *Moneta* è dunque *monito* d'un significato sacro e ontologico: *moneta appellata est quia monet*, trascrive da Isidoro da Siviglia in un importante saggio Dragonetti¹³⁴, e, dunque e ancora, figura una memoria dell'essere, una mnemotecnica di Dio quale ingiunzione ispiratrice delle istituzioni e del sistema dell'arte.

Se la fisica è numismatica, la sua legge di scambio e il suo valore di conio sono metafisici: i *nomoi* e le *eikones* della terra sono tali a partire dal *nomos* del cielo. Nella struttura simbolica e metaforica della moneta così intesa balena l'essere stesso del simbolo e della metafora in quanto "forza di legame" con una verità religiosa già in corso nella presenza sensibile e da rimettere in circolazione nelle immagini poetiche. L'essere dell'opera è preso in un'economia generale: negoziazione tra una memoria del passato — ovvero del "testo" e dei "segni" a essa anteriori: il libro del mondo, la Scrittura di Dio —, e la memoria "corta" della rappresentazione e della ricezione, riporta il presente al passato come "un'altra invisibilità del visibile"¹³⁵, converte il non essere all'essere stato, il memorabile al cielo ma anche all'inferno dell'immemorabile, e viceversa.

Prima di attardarci su questo punto, cruciale, un sorta di avvertimento metodologico. È opportuno ribadire, infatti, che l'interpretazione qui avanzata non ipostatizza luoghi marginali, ma si sofferma su metafore strutturali tanto dell'espressione poetica quanto della riflessione critica con l'intento di restituirle alla loro funzione propria a partire dall'indecidibilità di livelli e ambiti della scrittura claudeliana e dalla conseguente indistinzione tra senso letterale e senso figurato. Si tratta, in altri termini, di rivelare la "drammaturgia profonda" (per utilizzare un'espressione di Mino Bergamo¹³⁶) che, per Claudel, dispone e prescrive — ammonisce — ora la Creazione Divina ora la creazione artistica, ora la natura ora l'arte, i loro reciproci ruoli, le loro parti. Lo ha detto con forza Emmanuel Lévinas¹³⁷:

¹³⁴ Roger DRAGONETTI "Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image", *Revue des Etudes Italiennes*, XI, 1965, pp. 101 et passim..

¹³⁵ Maurice MERLEAU-PONTY NC 201-2.

¹³⁶ Del compianto studioso, tengo qui presente "Il puro amore di fronte alle leggi dello scambio", in Mino BERGAMO *La scienza dei santi. Studi sul misticismo secentesco*, Firenze, Sansoni, 1984. Sul vastissimo problema metafora-economia-linguaggio, posso qui soltanto rinviare ai lavori, tra gli altri possibili, di Derrida, Goux, Rey, Snell.

¹³⁷ Emmanuel Lévinas ha dedicato tre articoli a Paul Claudel, ("Personnes ou figures", *Evidences*, 11, 1950; "Une voix sur Israël", *ibid.*, 18, 1958; "La poésie et l'impossible",

“Claudel eleva il denaro e il commercio al rango di categorie ontologiche. La stessa solidarietà della creazione e finanche il legame tra l'uomo e Dio, si dicono in termini di acquisto e di vendita. Il commercio suppone l'interdipendenza tra gli esseri. [...] Il denaro, infine, designa l'ampiezza universale d'una solidarietà che, invece che una cosa particolare, può riguardare tutto”.

Si tratta appunto di mettere in risalto come l'ontologia, l'estetica e l'artistico, siano, in nome d'una ascendenza barocca¹³⁸, *drammatizzati*, ricondotti cioè a un comune paradigma poetico, a una comune produttività originaria, in termini di un'economia, con le sue leggi e le sue trasgressioni.

Tra due mondi

La *natura naturans* e la *natura naturata* sono finalmente riunite, nella loro comune ragion d'essere, nelle figure e nelle immagini della scrittura di Claudel, nella *natura immaginaria*¹³⁹ dell'arte. Arte e natura, in altre parole, sono differenti solo per grado¹⁴⁰. L'Olanda, come il Giappone e l'Inghilterra di *Le Soulier de satin*, è innanzitutto paesaggio di confusione di terra e acqua¹⁴¹, “insinuazione multipla del mare illimitato fin nel più profondo della città umana”. L'acqua¹⁴² è così “piano d'inclinazione tra il visibile e

Bullettin de la Société Paul Claudel, janvier-mars 1969), ripresi nell'edizione tascabile di *Difficile liberté*, Paris, Albin Michel, 1963, pp. 170-188; la citazione è tratta da “Une voix sur Israël”, *op. cit.*, p. 177-8. Ringrazio di queste indicazioni M.me Marie Anne Lescauret. Lévinas, invero, critica radicalmente Claudel, opponendo alla “Legge” di questa *économie générale de l'être* la “Giustizia” e i rapporti umani e sociali, così come andrà rielaborando la questione dell'economia in *Totalité et Infini*; sul denaro nelle critiche della modernità condotte con acredine da molti autori cattolici tra fine ottocento e inizio novecento, da Bloy, menzionato appunto da Lévinas, a Péguy, cfr. il mio *La sovranità dell'evento*, pp. 49 *et passim.*, e Jean-Michel REY *Colère de Péguy*, Paris, Hachette, 1987, pp. 50 *et passim.*

¹³⁸ Su cui ha insistito Aldo TRIONE *L'ostinata armonia*, Bari, Laterza, 1991, pp. 61-73.

¹³⁹ Gaston BACHELARD *La poétique de la rêverie*, PUF, 1966, trad. it. di Giovanna Silvestri Stefan, Bari, Dedalo, 1974, p. 33.

¹⁴⁰ L'arte olandese, dirà Malraux, è “il mondo divenuto pittura”, e, annoterà poi in margine Merleau-Ponty, tale metamorfosi “del mondo nella pittura, del passato del pittore nel suo presente”, è possibile giacché “il dato era pittura”, perché vi è sullo sfondo “un Logos del mondo sensibile”. Rispettivamente, André MALRAUX *Les voix du silence*, Paris, Gallimard, 1951, trad. it. di Liliana Magrimi, Milano, Leonardo, 1994, p. 330, Maurice MERLEAU-PONTY PM 85 nota 25.

¹⁴¹ Paul CLAUDEL OPR 190; cfr. Id. T II 303, 906.

¹⁴² Id. OPR 184, 717.

l'invisibile, [...] disponibilità offerta come una tela a ciascuna cosa, per rappresentarvi la propria proiezione", "superficie imponderabile e come spirituale dove il raggio incontra lo specchio, [...] taglio liquido tra due mondi".

Elemento ritmico per eccellenza, laddove ontologia e fisiologia — respirazione e digestione — ancora una volta mutuano i reciproci registri metaforici, l'acqua è l'indice dell'organismo vivente della natura, così come l'Olanda, e il Giappone¹⁴³, è "un corpo che respira", o, leggiamo nel diario¹⁴⁴, "tasca, stomaco, tutti tesori del mondo digeriti e ingoiati", è tutta occupata a "pesare il mare". O, come Claudel aveva letto in *Retour de l'Hollande* di Valéry¹⁴⁵, teatro dei commerci dove regna sovrana la misura, è più in generale "Borsa", ricettacolo e mercato¹⁴⁶, il luogo insomma dove "tutto ciò che esiste viene a trasformarsi in valore, a passare dalla sua qualità di materia alla dignità generale di segno e proposizione, a ricevere, come si dice, il suo *corso*"; sulle acque olandesi si profila un equilibrio e si disegna un istante che è pure "l'immenso scambio di quello che arriva con quello che è in attesa di partire".

Qui, i polders non sono, come per Hegel e Taine, simbolo positivo, storico e costruttivo, dell'umanità e dell'umanizzazione dei dati naturali che è l'arte. Anzi: è che la naturalità stessa dei movimenti dell'acqua, la ciclicità delle maree, e i ritmi della respirazione, insomma il grande flusso economico che malgrado tutto pulsa, lo ha ben colto Jean Louis Schefer¹⁴⁷, nell'*Introduction à la peinture hollandaise* e in generale nella poetica claudeliana, è da intendersi in quanto iscritti nell'economia della Creazione universale, nell'economia generale dell'essere. Il paesaggio ci infonde, scrive Claudel¹⁴⁸, "un sentimento del tempo, la coscienza di quest'andatura metafisica, di questa comunicazione generale, di questo corso infinitamente sottile e diverso delle cose che esistono, insieme, intorno a noi. Prendiamo atto, conclude, di questa specie di lavoro calmo e unanime, o direi piuttosto di pesatura e come di lenta computazione [...]".

¹⁴³ *Ibid.* 1193.

¹⁴⁴ *Id.* J II 33.

¹⁴⁵ Paul VALÉRY O I 852. "Mi sembrava infine di non percepire che tutti gli stati dell'acqua, — l'acqua neve, — l'acqua ghiaccio, — l'acqua viva, — l'acqua pozzanghera che specchia l'acqua fatta nube, — l'acqua vapore, le cui volute, liberate, si districano, si dislocano, si attardano e dissipano dopo di noi. L'acqua multiforme, compone, quasi da sola, la sostanza d'un paese minaccioso e variabile, la cui suprema chiarezza, nel crepuscolo, interpreta ancora i biancori e i pallori precipitati" (*ibid.* 846).

¹⁴⁶ Paul CLAUDEL OPR 172.

¹⁴⁷ Jean Louis SCHEFER *op. cit.*, p. 19.

¹⁴⁸ Paul CLAUDEL OPR 170.

Non stupirà che la consueta terminologia tecnico-commerciale sia impiegata per descrivere l'ambiguità della superficie specchiante del sensibile così inteso, e, più precisamente, dell'immagine della pittura. Per essa, sembra comunque istruito un altro compito leggendario — un'altra economia — nei confronti dell'assenza e della morte. Saranno così i canali di Amsterdam, le loro *eaux dormantes* con un'immobilità “un po' morta delle reminiscenze che la vita lontana, annotava Fromentin¹⁴⁹, ha fissato in una memoria quasi estinta”, a trasformarci in fantasmi. In pagine radatte nel 1926, già richiamate per il medesimo paragone fisiologico della digestione utilizzato per i Paesi Bassi, leggevamo del Giappone e della Cina¹⁵⁰ come sempre pieni d'acqua e nebbia, di “acque inumane che sbucano da recessi così ritrosi come cimiteri”. Di tale “eternità mostruosa” di quest'“acqua amara”, Claudel¹⁵¹, anni dopo, ne subirà ancora l'effluvio nero, rigenerato forse dalla semplice potenza d'una frase — *Immensi Tremor Oceani* —, che, sotto la penna di uno scrittore dalle narici frementi e sensibilissime, Jules Michelet¹⁵², sembra trasformarle, queste vene senza vita, queste paludi definitive nel cuore cangiante della città e della storia, in lapidi e polvere dei morti su cui camminare.

D'una “malattia dell'acqua” ci dice anche il dialogo tra *Le Poète et le vase d'encens*, i cui termini ricorrono nel sesto capitoletto di *Présence et Prophétie* significativamente intitolato “L'acqua tesoreggiata”¹⁵³: specchio, leggiamo¹⁵⁴, è l'acqua che comincia a riflettere appena si arresta,

“[...] simile al nulla, immagine del vuoto e riflesso di tutto, [l'acqua] tesoreggiata e stagnante. [...] Presa altrove e trattenuta (il ricordo), senza fonte, senza flusso. Emblema della separazione e dell'esilio. [...] Resta, permane, non passa, non viene, non va da nessuna parte. [...] Attesta, *deposita*. [...] Inutile, [...] che conserva tutto quello che le si affida e l'analizza, lo corrompe. I versi, vi vivono, gli insetti della morte vi depongono le uova. [...] *Lacus, stagnum*. La cisterna, la borsa dell'avaro. [...] C'è qualcosa che aveva e non ha più, a cui era fatta per andare e dove non va

¹⁴⁹ Eugène FROMENTIN MA 666.

¹⁵⁰ Paul CLAUDEL OPR 1193, Id. OP 78; hanno insistito sulla peripezia simbolica attraverso del Regno dei Morti le tesi di Takashi NAITO *Claudiel et les Beaux-Arts*, Doctorat d'État, Université de Paris IV, 1987, e di Marie Thérèse KILLIAN *The Art Criticism of Paul Claudel*, NY, Peter Lang, 1990; su questo, cfr. Emmanuelle KAËS “Claudel et la peinture: l'enchantement mélancolique”, RHLF, 2, 1995.

¹⁵¹ Id. OP 93, 100.

¹⁵² Jules MICHELET J I 298.

¹⁵³ Id. PP 318 *et passim*.

¹⁵⁴ Id. OPR 840-1; cfr. Id. OP 233-4.

più, che era fatta per fare e non fa' più. [...] È morta, scomunicata. [...] Non spinge. Non è più spinta. [...] Ha smesso d'essere atto per essere questa specie di *onnipotenza* à rebours che è il niente. [...] La si conserva invece di dare, come gli Ebrei che hanno voluto conservare avaramente la loro promessa per loro soli, la si possiede come un mezzo che è diventato il suo proprio fine. L'acqua che ha smesso di ricevere e dare [...]”.

Compare così una messa in crisi *per via di levare* del ciclo economico dell'essere, un puro scambio in cui non si scambia niente, in cui non c'è nient'altro di reale all'infuori del falso movimento di scambio. È un'avarietà e una deprivazione che assume tratti mortiferi, in cui ne va anche della rammemorazione dei legati dell'essere, della lingua divina che, appunto come l'acqua¹⁵⁵, avvolge e tiene insieme, ci impregna e, “nei magazzini della nostra memoria, resta ormai a nostra disposizione”. Di certo in riferimento al protestantesimo e alla sua filosofia dell'arte e delle immagini, sotto il segno d'una idroscopia, si profila una perdita della prima fonte, delle acque viventi del divino, e si paventa un'immobilizzazione del fondo di quello specchio terreno che è il creato per il Creatore. Dalla *trasparenza pura* — simbolizzata, anche nei commenti agli interni e alle nature morte olandesi, dai bicchieri, tegumento tra visibile e invisibile —, dalla presenza dell'eterno nel transitorio, si consuma il rischioso e repentino passaggio al *rispecchiamento* come luogo d'uno sguardo fisso, d'un incantamento per i *fondi persi*, oscuri e perduti, delle acque cangianti e senza sostanza del sensibile regredito a larva e fasto, a nefasto fantasma. Se la pittura è innanzitutto esibizione di cose e persone che ritornano “da un viaggio al paese dello stagno”, esse possono appunto essere *revenants*, spoglie mortali che non riescono a morire, morti in vita e in rappresentazione, come un'aura nefanda e potente che opacizza la trasparenza del vetro e rimanda a chi guarda una riflessività non più cosmica ma caotica¹⁵⁶. Momento tipico di questa fascinazione melanconica per l'ostensione dell'informe, è quando “vediamo, come scrive Claudel¹⁵⁷ denun-

¹⁵⁵ Id. PP 263-5.

¹⁵⁶ Id. OPR 194-5; sulla questione, Paolo GAMBAZZI *op. cit.*, pp. 183-6.

¹⁵⁷ *Ibid.* 185. “Hai mai provato ad avvicinare il tuo viso allo specchio quando nella stanza non è che un barlume? Quella forma fredda e opaca metta spavento, ma se ti dà il cuore di fissarla, a poco a poco diventerà calda, e da sconosciuta si farà tua, sempre più tua. Così nella notte vivono i quadri. Solo che la loro vita è più intensa. Se si dovesse palpare di notte la superficie dei quadri e ascoltarla, la sentiremmo gemere profondamente. Sono, a gemere così, i fantasmi che in loro vivono imprigionati, e qua mostrano un'incrostazione, là una ferita, o uno strato di patina che li soffoca. Su alcuni una mano sorda e cieca è scesa, ha steso una velatura che è diventata come una lastra di un sepolcro. Di quelli non si ode nemmeno più il bisbiglio. [...] Ma forse c'è qualcuno per cui il museo

ciando ancora una volta l'autobiografia nella riflessione sulla visibilità in quanto tale, sul vetro protettore il riflesso dei nostri occhi verso di noi mischiarsi con lo sguardo dipinto". La "vocazione di specchio" di cui parla altrove, ovvero lo statuto speculare insieme di trasparenza e riflessione a cui, per lui, deve aspirare la situazione secolare e storica dell'immagine artistica, può dunque essere disdetta ed elusa. Può essere revocata e invalidata tutta l'iconografia insieme mistica e fisiologica della percezione, per la quale¹⁵⁸ "della nostra opacità, [Dio] ha fatto uno specchio. L'ha messa dentro come in un vaso. Sono le tenebre che costituiscono la camera oscura che permette la formazione distinta delle idee". Si delinea una ritenzione mnemonica povera perché troppo ricca, senza limiti perché incapace di seguire il corso di quanto la occupa, la sua origine e la sua fine e, aldilà di questa, il suo destino finalmente compiuto nella *lux* giovannea del giudizio universale — precisamente quella che l'uomo in meditazione indovina oltre la finestra e l'immagine inferma e secolarizzata dell'arte, laddove le dimensioni del tempo si ricompongono nella *parusia* e la morte terrena è l'affermazione gloriosa d'una seconda nascita alla vita eterna.

Tale piega funesta della memoria increspa lo sguardo di Claudel sulla pittura olandese. Se la pittura italiana, come afferma già Fromentin, retorica e drammatica, teatrale, si occupa di soggetti mitologici, religiosi e storici, e pone al centro il corpo umano, se ha poi la sua origine nel mosaico e nell'affresco e il suo strumento in un pennello che, nella resa dei volumi, rivaleggia con lo scalpello, e se finalmente la pittura olandese¹⁵⁹ invece "parte dall'acqua", più precisamente dall'"acqua congelata, purificata, definitiva, che è lo specchio", dell'ambivalenza del simbolo viene necessariamente investita anche la *tabula picta* — e viceversa.

Non è dunque a caso che tale genealogia poetica, la cui suggestione non manca d'intelligenza teorica e acutezza storiografica, incontra così uno dei miti fondatori della pittura, della sua nascita — quello di Narciso¹⁶⁰. Sotto la sua duplice versione, di vita e di morte, cosmico e aorgico, in alcuni passi dell'*Introduction à la peinture hollandaise* è tratteggiata

vive e sempre fu vivo. È un uomo perpetuamente assediato dai fantasmi". Così Alessandro PARRONCHI *Museo di notte*, con una nota di Marino Biondi, Siena, Via del vento, 1997, pp. 16-7.

¹⁵⁸ Id. PP 235.

¹⁵⁹ Id. OPR 192-4.

¹⁶⁰ Hubert DAMISCH "D'un Narcisse à l'autre", NRP, 13, 1976. Cfr. P. GAMBAZZI *op. cit.*, cap. 6, e, infine, il mio "Larvatus prodeò. Pittura, somiglianza e *bêtise*", in Felice Ciro PAPPARO e Valeria FRESCURA (dir.). *La macchia cieca. Undici interventi su stupidità e idiozia*, Roma, Luca Sossella editore, 2000.

con cupa inquietudine il ruolo dell'arte in generale, e della pittura in particolare, di limite tra due mondi, di sovrapposizione e confusione tra il visibile e l'invisibile, la vita e la morte.

Lo abbiamo visto: innanzi ai ritratti, esemplarmente quelli di Franz Hals¹⁶¹, “non sappiamo più se sono dei vivi o dei morti che ci guardano”. Esercitano una reale presenza: è “attraverso loro che si stabilisce una solidarietà efficace tra noi e questo mondo alle spalle, laggiù, abbandonato dal sole. [...] Tra i vivi e i morti, grazie a queste impronte, il commercio non è cessato”. L'assunto dottrinale e liturgico del *liber scriptus* sembra sovrintendere senza insidie alla lettura allegorica della “severità macabra e quasi funebre d'una resa dei conti” svolta sul tavolo dove si pesa e conta la vita terrena e ultraterrena; ma, nondimeno, la descrizione è sincopata, interrotta dall'irruenza di elementi che sfuggono alla linearità dell'*ekphrasis* e al codice esegetico, trascinata quasi da brandelli di colori — a denunciare, quasi col malessere del sintomo, un trauma percettivo del discorso e una defigurazione della forma.

Cosa ritroviamo, cosa finalmente vediamo “quando confrontiamo la nostra attualità precaria con queste effigia che l'arte ha per noi immobilizzato alla finestra del passato”? L'*imago Dei* è, per colui che la contempla, la figura impossibile a vedere: il doppio futuro del suo viso, la restaurazione della Somiglianza nella dissomiglianza mortale, la presenza del compimento della vita come morte. Inavvertita, è forse entrata in scena la finestra albertiana, a metterci all'erta nei riguardi di una cogenza originaria della pittura, ovvero della sua aspirazione resurrezionale e della sua funzione culturale, e dunque della sua essenza melancolica:

“Et così certo il viso di chi già sia morto, per la pittura vive lunga vita, et che la pittura tenga espressi li iddii quali siano adorati dalle genti, questo certo fu sempre graditissimo dono ai mortali, però che la pittura molto giova ad quella pietà per la quale siamo congiunti alli iddii insieme e a tenere li animi nostri pieni di religione [...]”.

Così il libro secondo del *De Pictura*.

Descritti in una nota a piè pagina, i cappelli¹⁶² dei personaggi del

¹⁶¹ Paul CLAUDEL OPR 187, 184; cfr. il bel commento di E. KAËS *op. cit.*, pp. 374-784.

¹⁶² *Ibid.* 188. Questi cappelli, mi piacerebbe considerarli anche una replica a quanto appare in un'altra finestra, nel “quadro del fuori”, nel mondo ridotto a quadro e a rappresentazione su cui si affaccia il filosofo: “[...] se per caso, scrive Descartes nella *Seconda Meditazione*, dalla finestra non vedessi passare degli uomini per la strada e, vedendoli, non dicessi di vederli [...] [ma] tuttavia, cosa vedo, se non dei cappelli e delle vesti, sotto i quali possono nascondersi degli spettri o degli uomini finti che si muovono per mezzo di molle?”

ritratto di Hals (in particolare, quello di colui che tiene la mano destra sul libro chiuso, il Libro contabile dei vivi e dei morti, e la sinistra a indicarne la referenza, il nome mortale: dunque il copricapo di colui che svolge un'azione notarile, una simbolica pesatura e prezzatura), sono come “uccelli neri” e nefasti, “l’ombra che produciamo, la permanenza al di sopra della nostra fronte della nostra opacità intima”, *l’umbra mortis* (Giobbe, 12, 22) che resiste al biancore scocato dal raggio della Grazia, simbolizzata dalla colomba ne *La Ronda di notte* – questo indice luminoso dell’oro dei nostri “tesori interiori”, questo balenio dell’idea e dell’immaginazione.

Economie

A proposito della “filosofia delle Forme o delle Idee”, e più particolarmente del *Timeo* platonico (37 d), Bergson¹⁶³ scrive:

“Essa stabilisce tra l’eternità e il tempo lo stesso rapporto che intercorre tra la moneta d’oro e la moneta corrente — moneta così spicciola che il pagamento va avanti all’infinito senza che il debito sia mai pagato: ce ne libereremmo d’un colpo con la moneta d’oro. È quanto esprime Platone nel suo magnifico linguaggio quando dice che Dio, non potendo fare il mondo, eterno, gli dona il Tempo, “immagine mobile dell’eternità””.

Mi sembra che tale affermazione ci consenta finalmente di ben misurare, non in modo peregrino né sopraffacendo quanto leggiamo, proprio alcuni degli effetti d’inversione e sostituzione¹⁶⁴, a volte minimi ma non meno importanti, tra visibile e invisibile, reale e immaginario, istituiti dall’*oeil métaphysique* di Claudel sull’artistico e sull’estetico.

Charles Péguy ha tracciato la traiettoria d’uno strappo della *religio* proprio in termini economici, e precisamente all’interno del modello scrittorio (anzi: pittorico) del *poëin*. La creazione, leggiamo in pagine di grande spessore speculativo del settembre del 1908 e restituiteci postume con il titolo *Deuxième Elegie XXX*, non fa schizzi, abbozzi, cancellature e

Giudico però che sono uomini; e così solo mediante la facoltà di giudicare che risiede nella mia mente, comprendo quello che prima credevo di vedere con i miei occhi”.

¹⁶³ Henri BERGSON *L’Évolution Créatrice*, in Id. *Oeuvres*, éd. Robinet, PUF, 1959, p. 763.

¹⁶⁴ “La metafisica, ha scritto Valéry, agevolmente prende per oro quello che non è che carta, e per esseri quello che non sono che mezzi di scambi”. Paul VALÉRY C I 617. Su questo Jean-Michel REY *Paul Valéry. L’aventure d’une oeuvre*, Paris, Seuil, 1991, in particolare pp. 137-156.

correzioni, non si fa con rammarichi e rimpianti, non “lavora su una carta affaticata” ma sceglie d’un solo colpo, il primo, “il suo effetto, il suo disegno, il suo paesaggio”. In questo senso¹⁶⁵,

“[...] quella che ha un’eternità, l’eternità (temporale), quella che è (temporalmente) eterna (rad)doppia quest’eternità [...] non dovendovi mai cominciare due volte [...]. Quella che potrebbe spenderne in(de)finitamente, eternamente, temporalmente eternamente, è anche quella che non ne spende che una alla volta [...] che fa dell’economie [...] un risparmio eterno. [...] D’un solo paesaggio [...] vi fa, impunemente, non un solo paesaggio [...] questo solo paesaggio, ma a ogni ora, istante, minuto, momento prezioso, con tutti i punti di vista, le luci e le ombre, per tutti gli eventi, a e con tutti i punti dell’evento, degli eventi (del tempo, di tutti i tempi) della sua eternità (temporale) questa misteriosa natura di questa misteriosa creazione, d’una sola di questa (prima) infinità di paesaggi, fa ancora un’altra, una seconda infinità di paesaggi; ritagliando la prima, contenuta nella prima”.

Claudel, da parte sua, sembra dire qualcosa di simile quando, da un lato, nelle già ricordate note diaristiche¹⁶⁶ coeve a *La Légende de Prâkriti*, definisce le opere della natura in risposta all’ordine divino come mostruose, fuori natura, “disegnate come con una matita da bambino”, e, dall’altro, e soprattutto, quando afferma¹⁶⁷, ribadendo la funzione per lui indispensabile del limite formale allo slancio vitale e creatore, che “dietro l’orizzonte scritto dai giorni di grande visibilità sarebbe possibile distinguere i tentativi di un’altra cinta blu”. Nel 1903, aveva inoltre affermato¹⁶⁸ che “a ogni articolo è aperto un conto dove, giorno dopo giorno, s’iscrivono la ricetta e la spesa, e c’è solo questo di necessario, che ognuno bilancia gli altri, che ogni *movimento di fondi* possa essere verificato. La cassa non è mai chiusa [...]. Se le cose, nel loro fondo, possono rappresentarsi con un simbolo uniforme in quanto sottomesse al movimento, come ci rappresentiamo in moneta il loro valore di scambio e di circolazione, si vede che tutta l’attività della natura si riduce all’operazione aritmetica, i suoi mutamenti ai versamenti da un lato all’altro, la sua necessità alla corrispondenza dei suoi conti”. E Bergson¹⁶⁹ scriverà nel 1907 che “dovunque

¹⁶⁵ Charles PÉGUÉ OPR II 1025-30.

¹⁶⁶ Paul CLAUDEL OPR 1523-4.

¹⁶⁷ *Ibid.* 849.

¹⁶⁸ Id. OP 151.

¹⁶⁹ Henri BERGSON *L’Évolution Créatrice*, cit., e Id. *Introduction à la Métaphysique*, in Id. *Oeuvres*, cit., rispettivamente pp. 508 e 1417-9. In questo senso, per entrambe, l’artistico e l’“operazione estetica” sono rubricati sotto un registro squisitamente ontologico; per una discussione, Filippo FIMIANI *La sovranità dell’evento*, cit., pp. 113 et *passim*.

vive qualche essere, è aperto in qualche posto un registro in cui s'iscrive il tempo", a ribadire quanto affermato già nell'*Introduction à la Métaphysique* e condiviso con Péguy: che tale iscrizione è plurale, punto d'insorgenza degli infiniti piani *reali* di tutto quanto lo precede, che ogni durata è coesistenza *materiale* di più durate.

Il fatto è che, accanto a questa ospitalità dell'eterno nel temporale, a questa conferma dell'invisibile ripetuto e moltiplicato nel visibile, metafisicamente garantita, sembra s'imponga un'altra ontologia dell'estetico. Nello squarcio della finestra, all'incrocio delle funzioni simboliche di croce, mare e specchio, (le quali, lo ribadisco, prescrivono al di là d'ogni loro verifica iconografica e, assenti nel quadro, istituiscono la presenza di un *ligare*), si darebbe una presenza sensibile tracciata, dipinta, da Dio: nell'iscrizione estetica, unica e irripetibile, prendono avvio e si compiono, multiformi, infinite forme della "figurazione temporale" dell'eterno¹⁷⁰, ma soprattutto pulsa, informe, una loro potenza formatrice in atto, sul punto di presentarsi e combinarsi, contraddittoria e *mostruosa*, che esige dalla sensibilità del soggetto una *figurabilità* tutt'altra, aperta e irrisolta.

Nelle pagine di Péguy, la parabola del Figliol Prodigio (Luc., XV, 11-32), presente anche in Claudel, introduce i termini di questa problematica dimensione portando alla ribalta un'eteronomia della creazione artistica umana. Non riducibile a una fenomenologia della pratica pittorica, del suo specifico fare, si apre così lo spazio d'una trasgressione della legge ontologica dello scambio, d'una maniera d'essere antieconomica.

"E siamo noialtri poveri diavoli d'uomini forzati a essere spendaccioni, prodighi, [...] spreconi [...]. Quello che è ricca, fa la povera. E quello che è irrimediabilmente povero, è costretto, l'infelice, a fare come se fosse ricco. [...] E quello di cui c'è bisogno, di cui abbisogniamo, carta, tela, matite, colori, e perfino pennelli, e tutto l'armamentario, e quello di cui abbiamo bisogno, di tentativi, e quello che dobbiamo farne, di studi, [...] di cancellature, per fare, per ottenere solamente un paesaggio. È per questo [...], conclude¹⁷¹, che il mestiere di pittore è uno dei più dispendiosi *che esistono*".

Valutare la pittura sulla base di quanto essa, in termini propriamente ontologici, *costa*, significa presupporre la logica dello scambio e del profitto, del movimento economico tra creazione, oggetto, e ricezione: la restituzione del segno creaturale sensibile, non è tanto estromessa quanto sospesa, girata altrove, e il rispetto del vincolo d'obbligazione che esso

¹⁷⁰ Charles PÉGUY OPR III 298.

¹⁷¹ Id. OPR II 1024-5, 1030.

comunque instaura e prescrive all'espressività artistica, in cui anche noi spettatori siamo comunque già presi, è evaso o gestito irregolarmente. Opposta alla riuscita dell'opera, che è come l'interesse maturato dal credito che l'artista ha concesso nelle cose in quanto titoli emessi da Dio, che è come il plusvalore finalmente guadagnato dalla fiducia nelle credenziali presentate dai fenomeni, nel contro-dono che è l'arte, si profila una contrarietà perversa, una *dépense* irredimibile, questa volta *per via di porre*.

Tutte le cose, recita¹⁷² *Art Poétique*, “s’iscrivono in una forma più generale, si concatenano in un *quadro*; è una questione di punto di vista da cercare, di ritrovarlo, questo sguardo a cui esse sono *dovute*. [Ogni cosa] obbedisce alla necessità d’essere vista”. All’altezza di quanto dovuto, del debito già da sempre contratto nei confronti dell’esistenza simbolica sensibile degli enti, deve essere *l’homme à regard*, l’essere cioè che fa attivamente esistere in forza del vedere ciò che è presente¹⁷³. In pagine finissime¹⁷⁴ sul pittore come *manieur de regard*, sulla manipolazione e la maniera che è in grado di compiere e atteggiare nel suo vedere, Claudel sottolinea che l’occhio è finalmente incaricato non tanto di comprendere il percepito, — ovvero, come abbiamo detto, di legare insieme le differenze irrelate e prendere la parte per il tutto —, quanto di sorprendere, per tentativi e choc delicatamente condotti e dosati, l’“emissione colorata [...] ontologica” di quanto esiste. Si tratta di saper farsi sorprendere dal “segno riservato per noi che [quanto è] ci dà della sua esistenza”. Sul fondo oculare¹⁷⁵, “c’è un segno rivolto a un interesse” — l’occhio è insomma attratto, cioè passivo, e indirizzato, cioè attivo, a quanto c’è di *interessante*, al balenio di nonnulla tra gli enti, all’essere che non è tra gli enti. L’occhio è insieme impegnato in una legge di dipendenza, indicizzato sul valore “reale” del visibile, e indice d’un mutuo incremento tra vedente e visto. La “fisiologia mistica” della percezione della luce e dei colori è dunque, nel doppio senso del termine “emissione”, incasellata da una metafisica cosmopoietica e regolata da un’economia generale dell’essere. Eppure, nella

¹⁷² Paul CLAUDEL OP 154.

¹⁷³ Id. PP 279: “Non è dir tutto dire che noi guardiamo il mondo esistere, ma noi lo esistiamo con la vista [...]”. E soprattutto (*ibid.* 281-2): “La teologia ci insegna che il Creatore ha pensato a tutte le cose, o per dire altrimenti, ch’Egli le ha viste, esaminate e considerate, nel Suo Verbo, per tutta l’eternità. C’è solidarietà tra questo sguardo metafisico e la loro esistenza nel tempo. Ora, tutto ciò che è dovuto alla vista è visione corrispondente e occhio verso la causa. Tutto ciò che è chiamato dallo sguardo ha titolo per chiamare”.

¹⁷⁴ Id. OPR 614-5.

¹⁷⁵ Id. PP 275.

pittura e in quanto essa dà e restituisce a vedere, proprio l'“emissione colorata” del sensibile sembra possa subire una crisi di credito o una truffa, pare che possa essere falsata o avaramente accaparrata. Si tratta, attenzione, non tanto di un'interruzione radicale e definitiva della legge dello scambio, di un'estraneità negativa e senza residui, quanto d'una dipendenza oppositiva, di una transvalutazione di un modello pur sempre fondante. Insomma: sembra che l'arte ci consegna l'ambiguità strutturale della manifestazione dell'essere in quanto segno tra segni, che ci esponga la potenza ambivalente della “forza” del legame ontologico in quanto presenza estetica interstiziale.

Si riprenda la definizione dell'*intersigne* del saggio su Saint-John Perse¹⁷⁶: il corpo della lingua e della natura, della parole e degli enti, cose animali e uomini, inorganico o vivente, abbiamo già detto, è raccolto e computato in quanto frammentario e frammentato, composito e fatto di elementi eteroclitici, “utilizzati meno per il loro valore suggestivo o estetico che in una qualità [...] di catalizzatori”.

Ritroviamo qui l'invenzione letteraria del *catalogo* condivisa dalla pittura olandese e che, come Barthes e Schefer hanno definitivamente argomentato, è tutta (tranne Rembrandt e Saenredam, e anche Vermeer) volta a descrivere un “poema delle mercanzie” e del “mondo-oggetto”. Ha scritto nel suo bel libro Schefer¹⁷⁷ che il commento claudeliano dell'arte olandese glossa il restringimento e la diminuzione economica, l'equiparazione e il livellamento delle sostanze della pittura in quanto “stato di ripartizione delle cose” di luce e d'ombra, materie, forme. Il dispositivo che fa “la felicità della scrittura” sarà lo stesso della pittura: una sorta d'immobilizzazione del mondo, di simbolizzazione della testardaggine delle cose a essere là, della presenza estetica, senza distruggerle, come senza intervenire, finalmente contemporanei a quanto si dà a vedere. Si tratta, scrive l'autore di *La Lumière et la table*, d'una specie di “rivelazione economica d'una morale: il reale è uno stile e un pensiero; [...] il mondo sarebbe dunque fatto di tali cose, giacché [la scrittura e la pittura] ne fanno la detrazione e il conteggio ed è su di esse, precisamente, che è messa alla prova tutta l'arte della misura e della valutazione delle qualità; ma questo mondo, a sua volta, è lo spazio dell'arrangiamento, l'invenzione d'una combinazione di qualità. Per essere comprese, questo spazio, queste qualità, questo nuovo mondo, preserveranno la grazia di un'intimità con

¹⁷⁶ Id. OPR 621.

¹⁷⁷ Jean Louis SCHEFER *op. cit.*, p. 136.

le cose, nel viaggio o nella felicità della metafora: essa lascia intatta quello che tocca”.

Ora, in Claudel, se è ben vero che il catalogo è inteso così come una versione privativa del grande repertorio della *fabula* della cultura pittorica europea e delle tragedie della storia, è non meno vero che al repertorio dei personaggi mitologici o religiosi si sostituisce una serie di oggetti ed elementi formali che vuole sì essere un catalogo “puramente denotativo” ma che è anche descritto come “le derrate che enumera *l'Apocalisse*”; insomma, è pur incontestabile che “il mercato olandese appare una forma antistorica della Comunione dei Santi”, e, dunque, che i registri metaforici economici e naturali o fisiologici sono riportati a quelli, metafisici, del ritmo e della simultaneità di tutte le cose create¹⁷⁸.

E i colori drammatizzano appunto tale tensione — il ritmo¹⁷⁹ — interna del visibile, artistico o generalmente estetico. A proposito di quello che chiama quasi hegelianamente *l'ideorealismo* dell'arte nordica, Claudel afferma¹⁸⁰:

“[...] nel mezzo di tutti questi valori smorzati, il pittore aveva collocato al punto giusto due tocchi quasi impercettibili, un grano di sale e uno di pepe, una linea di rosso vivo, e un atomo di blu. Ebbene! Nell'opera d'arte, quello che dà la vita, la luce, la gaiezza, è spesso un dettaglio incongruo e perfettamente ingiustificabile, che gioca un po' il ruolo di catalizzatore in un'operazione chimica. [...] I grandi artisti, invece di restringere, amano allargare la loro tastiera. Amano tener da conto da tutti i lati effetti di contrasto, obbligano lo spirito del loro cliente a lavorare, lo preparano a varcare spazi calcolati, sanno che niente rinfresca quanto la sorpresa, agiscono come i vetrai delle nostre cattedrali che nel mezzo dell'opulenta sinfonia dei loro rossi e blu, mettono un tono giallo del limone più acido”.

È evidente la funzione di catalizzatore di ascendenza baudelairiana, di *frisson galvanique*, che avrebbero i *colores rethorici* del mondo sensibile, le cose rinvenute e ricreate nel linguaggio artistico. *Catalizzatore*, leggiamo nella prefazione alla seconda versione di *L'Echange*, che ci richiama alla mente annotazioni similari di Valéry e Nietzsche, è l'agente o la possibilità di altre cose, la sostanza, scoperta dalla chimica moderna, che, con il solo fatto della sua presenza, “determina la combinazione di elementi altri-

¹⁷⁸ E. KAËS *op. cit.*, p. 316; cfr. Paul CLAUDEL OPR 172.

¹⁷⁹ Henri MALDINEY “L'art et le pouvoir du fond”, in Id. *Regard Parole Espace*, Lousanne, L'Age d'Homme, 1973, p. 183, ma si veda anche “L'Esthétique des Rythmes”, *ibid.*

¹⁸⁰ Paul CLAUDEL OPR 1234-4.

menti indifferenti tra loro”; in questo senso¹⁸¹, è “il mezzo quasi mistico di procurarsi *altra cosa*”. Ma, affermazione capitale, tale è il *denaro*: “Tutto vale, capite? / Non importa, cosa, *altra cosa*. *Altra cosa*, tutto è là. / Il denaro, è *altra cosa*”. Non potrebbe esser meglio confermata l'appartenenza della valenza metaforica e simbolica dell'invenzione estetica e dell'espressione artistica, e della mistica, all'economia dello scambio. Ma anche un suo possibile cattivo uso, un disturbo del suo buon funzionamento, un non-impiego del suo stesso potere, un grado zero del valore, regredito al di sotto del nominale, al mero supporto, a una sorta di sacramento materiale, diabolico — pagano. Se è “terribile, del denaro che non fa niente”, e se tale aspetto spaventoso è da intendersi solo come la faccia complementare della vertiginosa equivalenza d'ogni cosa nel denaro, della sua medusante verità¹⁸², tale duplice abisso, insieme mobilissimo e fisso, tocca il cuore stesso della metafora e del sensibile, della vita metaforica del sensibile. Al possibile, all'apertura all'altro che il paradigma insieme metaforico e simbolico istituisce nell'identità di ciò che è, al potere d'acquisto che, a tale identità, permette di esercitare nei confronti di ciò che le è estraneo per diventare finalmente se stessa in quanto unità acquisita di elementi complementari ed eterogenei, subentra un'alterazione del medesimo e dell'altro, un'indistinzione generale tra ogni cosa, un movimento di va-e-vieni tra differenze indifferenti.

Al contrario, i colori, leggeremo in più luoghi claudeliani, sono come voci¹⁸³; non giustapposti in modo sterile, “l'uno proferisce l'altro, lo presenta e lo confessa, vive del lampo che gli prende in prestito e nutre”, gli risponde, simbolicamente gli corrisponde. Il movimento¹⁸⁴ così inteso non è uno stato stabile ma “un'attività, una provocazione tutt'intorno a ogni sorta di scambi” e “negoziazioni”. L'armonia cara a Claudel s'ispira a una lunga tradizione, da Platone ai romantici, fin al simbolismo e oltre, nella quale filosofia dell'arte e della natura sono articolate insieme, la poetica risolta in cosmologia. E, dopo quanto già preso in esame, non sorprenderà che, accanto al senso musicale del valore cromatico, ce ne sia un altro, ad ancor meglio definire le implicazioni e le incrinature di tale concezione — appunto quello economico¹⁸⁵:

¹⁸¹ Id. T II 728, 750. Su questo testo, Bernard HOWELLS “A Metaphysics of Money: Claudel's *Echange* (1893 and 1952)”, *Romance Studies*, 25, 1995; Id. “*L'Echange* et les “paroles païennes””, in Pierre BRUNEL (dir.) *Paul Claudel*, Cahiers de L'Herne, 1997.

¹⁸² *Ibid.* 779, 749.

¹⁸³ Id. OPR 216; cfr. Id. T I 754.

¹⁸⁴ *Ibid.* 217, e Id. J I 1023.

¹⁸⁵ *Ibid.* 172.

“Che si tratti del linguaggio della banca o della pittura, il *valore* indica, sotto gli accidenti particolari, la qualità generale astratta che si incolla in quella o quell'altra proporzione a tale o talaltro oggetto determinato. Sulle bilance del commercio, si tratta di un peso in metallo puro; su quelle più delicate dell'arte, dei rapporti infinitamente teneri e graduati, qualificati o non dal colore, che l'ombra intrattiene con la luce, una specie di *titolo* luminoso. È il concerto di questi valori, allorquando, tra le ricerche confuse della natura, sono riuscite a realizzarsi sotto il pennello del pittore, che costituisce il quadro olandese [...]”.

La definizione tecnica del “valore” è forse trovata da Claudel nei *Maîtres d'autrefois* di Fromentin¹⁸⁶, perfino in termini morali se non metafisici. Ma, come è stato notato con finezza e precisione¹⁸⁷, è da riportare al fondamento ultimo, cioè teologico, del *totum simul*, che appunto traspare nella teoria del valore dislocata negli ambiti della natura, del commercio e dell'arte:

“In questo luogo si è stabilito un centro di paragone. Affluiscono beni da tutte le parti [...]. Tra loro, si stabilisce una proporzione di bisogni e valori, una giustizia, una misura, un corso. È là che vediamo non soltanto cosa sono tali o talatri prodotti, ma cosa fanno[.] tutte queste immagini materiali hanno una corrispondenza nel dominio morale. Anche noi [...] facciamo parte d'un insieme geometrico, siamo ordinati a distanza da un punto che attira a sé le sue coordinate. Siamo chiamati a un commercio con i nostri simili[.] quali bilance [sarano] abbastanza sensibili da apprezzare il bene che facciamo, volontariamente o involontariamente, gli uni agli altri, e la comunicazione occulta di questo valore che solo ha titolo sull'Eternità?”

Così, possiamo contestualizzare il passo dell'*Introduction à la peinture hollandaise* e riportarlo a quell'ideale spiritualizzazione del puro elemento pittorico, “purificato e valorizzato”, convertito dall’“alchimista” Rembrandt¹⁸⁸ in “oro tesaurizzato”; e non sarà casuale che si tratta precisamente di quel luogo pittorico che, si badi, può, in quanto vibrazione cromatica e non fissità del contorno, suscitare sia una rammemorazione propriamente ontologica e teologica sia una deriva melanconica, autobiografica. Il fatto è che, per Claudel, la sensibilità di quella “coscienza epidermica” delle “percezioni laterali” non per nulla ritrovata in Valéry,

¹⁸⁶ Eugène FROMENTIN MA 1522; cfr. Meyer SCHAPIRO “Fromentin critique d'art”, in Id. *Style, artiste, société*, Paris, Gallimard, 1982, Jean ROUDAUT, *Un ombre au tableau. Littérature et peinture*, Chavagne, Ubacs, 1998, pp. 117-136.

¹⁸⁷ E. KAËS *op. cit.*, p. 314, Paul CLAUDEL OC XXII 280-1.

¹⁸⁸ Paul CLAUDEL OPR 199.

che l'attenzione minuziosa ai toni e ai loro rapporti piuttosto che alle forme definite, devono essere riportate alla capacità spirituale di ascolto contemplativo, devono essere convertite a quella "scintilla luminosa che si chiama ritmo, forma, vita, o anima" e che Dio ha posto in ogni essere appunto in quanto processo e formazione, metamorfosi e corrispondenza¹⁸⁹. La "macchia luminosa che organizza tutto rispetto a sé e va curiosamente a risvegliare intorno intorno ogni sorta d'eco" e di ricordi¹⁹⁰, simile a quel "chiaroscuro chauffage centrale" che pur il giovane Longhi vedeva superato dal "rembrandtiano" Saraceni¹⁹¹, è quella che risplende in ogni opera poetica, dunque sia nella natura che nell'arte: un "tocco-madre" che, vero e proprio focolaio luminoso, "dispone intorno a sé il concerto dei valori, linee e volumi", ed è precisamente come la mistica "scintilla seminale del concepimento" d'un essere vivente, il tempo stesso in potenza¹⁹² e già da sempre immagine dell'eterno.

È difatti il tempo a essere scandito, sui vari registri — fisiologico: la respirazione e la digestione; naturale: le acque e le maree; economico: le pesature e la compravendita; pittorico: i valori e i chiarocuri — da un ritmo insieme continuo e discreto¹⁹³. E la pittura olandese sarà appunto detta "qualche cosa in preda alla durata", insieme "immobilità e movimento, uno stato di equilibrio minato dall'inquietudine", contemporaneamente istante sospeso e lavoro inarrestato del tempo, così come sarà insieme caducità mortale della carne ed eternità della figura divina, "equivoco continuo tra la permanenza e il contingente", tra melancolia e gloria¹⁹⁴.

Testimonianza appassionata di questa esperienza del colore e della conseguente drammatizzazione liturgica della *ekphrasis*, d'una arcaicizzazione della lingua, un passo su una vetrata d'una Chiesa di Giovanni Testori¹⁹⁵, carnalissimo poeta visionario e inquieto allievo di Longhi:

¹⁸⁹ Id. PP 273.

¹⁹⁰ Id. OPR 195.

¹⁹¹ Roberto LONGHI "Carlo Saraceni [1579-1620]" (1917), in Id. *Il palazzo non finito. Saggi inediti 1910-1926*, a cura di Francesco Frangi e Cristina Mantegnani, con una prefaz. di Cesare Garboli e un saggio di Mina Bergamo, Milano, Electa, 1995, p. 119.

¹⁹² Paul CLAUDEL OPR 406.

¹⁹³ Id. OP 155: "Le forme, [...] non possiedono affatto un riposo ma integrano perpetuamente il lavoro che le incombe d'essere: farsi, mantenersi".

¹⁹⁴ Id. OPR 241, 172, 190; cfr., Jacques PETIT "Immobilité et mouvement. La rêverie claudélienne de la peinture", in Id. (dir.) *Claudiel et l'art*, RLM, série Paul Claudel, 12, 1978.

¹⁹⁵ Giovanni TESTORI *Passio Laetitiae et Felicitatis*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 155.

“Desso i colori dei cristalli erano d’acqua calmissima, densissima, quasi oliata, replena domà d’ombre nigre viole et violastrissime viole, le quali nella loro mente vegetale et boteniga pensavano insolamente al dolore che sarebbe venuto in de più de tutto quello che esisteva de già; al dolore, al lagrimare et al morire”.

I *grains catalytiques* di colore sono dunque i *granelli metafisici* su cui Anima¹⁹⁶ tesse e imbastisce i suoi “traffici occulti [...], [la] chimica, [la] musica, [le] transazioni, [i] rapporti e [i] versamenti di interessi, che operano nel più profondo del pensiero”. Sono dettagli “accusatori” di Anima, chiamano cioè in giudizio gli altri elementi della composizione del visibile e del soggetto che vede in quanto coesistenza di materiali “allo stesso tempo fratelli e disparati”¹⁹⁷. Unità composta di antitesi e insieme potenza virtuale, “miracolo della simultaneità”¹⁹⁸, i colori irraggiano come uno spazio generativo di storie contraddittorie e imminenti, perfino eluse, non figurano identità o senso figurato ma prefigurano allo spettatore citato come testimone e “contemporaneo dell’immemorale”¹⁹⁹, gli “suggerisc[ono] intorno a sé un vuoto popolato di possibilità”. Il colore è luogo figurale, dunque informe e difforme, della *co-naissance* dell’essere stesso. In quanto dettaglio, il colore scivola esso stesso verso una posizione di “citazione spirituale”: insieme prelievo e chiamata a comparire del testo anteriore, è come un lampeggiare furtivo in cui indovinare una “dedica all’ulteriore”, un “toast all’ideale”²⁰⁰ — a quella *origine futura* finalmente incarnata dalle figure rembrandtiane²⁰¹ che “hanno portato a compimento nel definitivo quello che la nostra memoria inferma, a tentoni, provava a

¹⁹⁶ Paul CLAUDEL OPR 181.

¹⁹⁷ *Ibid.* 239. Per un’esaustiva ricognizione generale, Daniel ARASSE *Le Détail*, cit.; per una riproblematizzazione non-iconologica, Georges DIDI-HUBERMAN “L’art de ne pas décrire. Une aporie du détail de Vermeer”, *La part de l’oeil*, 2, 1986, poi come appendice in Id. *Devant l’image*, cit., e Omar CALABRESE *l’età neobarocca*, Roma-Bari, Laterza, 1987, pp. 73-96; sul metodo del conoscitore, è d’obbligo rimandare a Hubert DAMISCH “La partie et le tout”, *Revue d’Esthétique*, 2, 1970. Più in generale, Remo CESARANI (dir.) *Semiotica del frammento*, Documenti di lavoro, 170-171-172, 1988, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica di Urbino (il volume raccoglie alcune delle relazioni del convegno su *Frammento/Frammentario* organizzato da Louis Marin nel luglio del 1985), e *Noesis*, 1, 1985. Sul dettaglio nelle lezioni hegeliane sull’arte olandese, Naomi SCHOR *Reading in Detail*, NY-London, Methuen, 1988, e Jean-Pierre MOUREY *Philosophies et pratiques du détail*, Paris, Champollion, 1996.

¹⁹⁸ *Ibid.* 282.

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.* 201, 180.

²⁰¹ *Ibid.* 96-7.

realizzare”. Aldilà d’ogni codice simbolico, la presenza cromatica ed estetica del reale, onniavvolgente tutti i sensi, è epifania e *parusia* eucaristica, consustanzialità di sensibile e spirituale, visibile e invisibile²⁰²:

“ [...] il colore puro, sciolto dal compito di ricordarci degli spettacoli o di raccontarci degli aneddoti, agendo per la sola sua virtù intrinseca, [è] qualcosa non soltanto da vedere ma da respirare e che si assorbe da tutti i pori”.

Ma questa *magnificenza singolare del colore*, può anche sopportare diversamente l’“attitudine chimica” della vita percettiva del soggetto, e l’inclinazione d’una retina “avida, delicata, intelligente e paziente, a impregnarsene, scollarlo, incorporarselo, guarnirlo come un’acqua stagnante, avvelenarlo di mille riflessi, e complementari”, può far vedere o stravedere²⁰³. Il colore della pittura, contro-dono all’emissione colorata delle cose, al dato sensibile, può avere le doppiezze del farmaco, del *Gift* nefasto — e l’instabilità magica d’una moneta senza alcuna icona. La macchia di colore, insomma, può essere, con la forza dell’ossimoro, fastosa ostensione e ostinazione nefanda d’un “ricchissimo nihil” (Zanzotto).

²⁰² *Ibid.* 137.

²⁰³ *Ibid.* 716.

Le macchie dell'istante puro

... man könnte sich nur nochmals
vorerzählen, was man sieht.

Musil

Dilettantismi

Moritz Geiger introduce l'analisi delle "esperienze vissute dilettantesche" dell'artistico segnalandocene un peculiare tratto fenomenologico: già all'alba sensibile della fruizione intellettuale di un'opera d'arte, lo spettatore dilettante opera uno scambio tra forma e contenuto e, così facendo, perde di vista quanto pur ha sotto gli occhi, manca cioè l'oggetto estetico. Si profila un atteggiamento para-esistenziale di infervoramento subitaneo, una contemplazione incalzata da un tempo interiore *agitato* e *maestoso* e indotta dalla "grezza realtà della materia trattata"¹. Nell'esperienza dilettantesca, è la materialità stessa dell'opera a imporsi *come se* fosse contenuto e viceversa; è il tema, l'argomento o come dir si voglia, che può in un certo modo divenire indifferente ai linguaggi e ai dialetti dell'arte; è il soggetto dell'opera che può essere abolito o sospeso, ed è pur tuttavia sullo sfondo di tale scomparsa che lo spettatore non smette di citare alla presenza valori extra-artistici.

In balia dell'"impressione generale"², il destino precario dell'opera

¹ MORITZ GEIGER *Von Dilettantismus im künstlerischen Erleben*, in Id. *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig, [s.ed.], 1928, trad. it. a cura di Gabriele Scaramuzza, *Lo spettatore dilettante*, Palermo, Aesthetica preprint, 1988, p. 34 *et passim*.

² Punto nevralgico e polemico della *querelle* gnoseologica tra "conoscitori" e "dilettanti", l'"impressione complessiva" sarebbe appannaggio non solo della "maggior parte degli uomini che non vedono del tutto" le forme e le maniere specifiche d'ogni opera e d'ogni artista ma, ci avverte irridente il dialoghetto tra "Kunstkenner und Kunsthistorischer" premesso da Morelli agli scritti sulle gallerie Borghese e Doria-Pamphili, soprattutto degli "storici o i filosofi dell'arte come si chiamano, perché questi signori, che preferiscono le astrazioni all'osservazione, sogliono in un quadro come in uno specchio guardare e vedere sempre il loro Io [...]". Eppure, sicuri d'essere predestinati da una natura anch'essa artistica a una esaustiva conoscenza "alle prime occhiate", questi antesignani d'una *Aesthetisierende Kunstgeschichte* criticata poi da Warburg — e da Benjamin — non mancano di tacciare a loro volta lo studioso delle forme e della tecnica di "corta veduta" e "pericoloso

sembra così fare tutt'uno con quello della sua materialità. È nella *Stofflichkeit* stessa, nella sua ambivalenza, che sono iscritte *allo stesso tempo* la rovina e la riuscita dell'opera nelle figure possibili della fruizione. È nella materia di cui è fatta l'opera che prende avvio una idealizzazione che può essere tanto innervata nell'oggetto quanto da questo disincarnata. Il pervertimento dilettantesco opera uno slittamento da una visione d'insieme a un accecamento completo, sposta e sostituisce il visibile con un ideale che ha la sua origine altrove, che è la traduzione accorciata e la riduzione d'una implicita "teoria" più generale³. Nella *elevazione*⁴ operata dal dilettante, si profila il movimento maggiore di un complesso processo di significazione che fa sì che gli elementi plastici siano conteggiati come nozioni e i suoi fenomeni, avevano annotato kantianamente Goethe e Schiller, computati come concetti⁵. Finalmente, come postilla Derrida⁶ a proposito dell'ambiguità esemplare del colore nella *Critica del Giudizio*, la *presenza pura* è "rivalorizzata come presenza formale o come relazione [e] deprezzata come materia sensibile, bellezza da un lato, attrattiva dall'altro".

Ora, l'esperienza dilettantesca è pur sempre, per dirla con Musil, una "figurazione della vita", insomma una relazione di un soggetto, per quanto estraniato, con il mondo; è comunque, per quanto patologica e subita, un'etica del mondo estetico. Nella tipologia culturale citata da Geiger — il patriota, il credente, l'operaio, l'innamorato —, il dilettante si presenta

dilettantismo". Giovanni MORELLI *Della pittura italiana*, a cura di Jaynie Anderson, Milano, Adelphi, 1991, pp. 36 *et passim*..

³ MORITZ GEIGER *op. cit.*, p. 48.

⁴ Il termine è di Geiger. Intravedo qui — in prossimità del Kitsch, con tutte le sue implicazioni — uno dei propositi maggiori del sublime dello Pseudo-Longino: *das stoffliche* è grezzo materiale da ordinare e plasmare, dato primo per la formatività che ne realizza poi compiutamente la *Bedeutsamkeit*, e insieme, ed erroneamente, risultato ultimo, significato che ne sanziona emozionalmente la condivisione dal senso comune.

⁵ Scritti in comune da Goethe e Schiller tra marzo e maggio del 1799 a Jena e pubblicati in *Goethes Werke Vollständige Ausgabe letzter Hand*, Bd. 44, Stuttgart und Tübingen, 1832, gli appunti intitolati *Über den Dilettantismus* sono stati tradotti in italiano a cura di Sandro Barlera nel volume *Il dilettante*, a cura di Enrico De Angelis, Roma, Donzelli, 1993, p. 14.

⁶ Jacques DERRIDA *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, p. 89, a proposito dell'*Illustrazione con esempi*, § 14 dell'*Analitica del Bello*. È stato tuttavia notato che in tal modo "l'equazione tra attrattiva (*attrait, Reiz*) e soggetto non sarà infranta che nella critica del soggetto, non nell'analisi dell'attrattiva. [...] Ma se vedere impedisce la vista [...] allora il rivolgimento non può che giocare all'infinito: materializzata, resa percepibile e attiva, l'attrazione (*attriance*) dell'occhio porta alla dislocazione della cosa; la seduzione formale ricade in una *défaillance* della forma stessa, e il quadro esplose in misura dell'attrattiva che provoca", esponendo, in quanto sublime, la *Formlosigkeit*. Marie-Claire ROPARS-WUILLEUMIER "La dissimulation de la peinture", *Littérature*, 93, 1994, pp. 120, 123.

infatti come soggetto di un sapere che è in realtà uno *pseudo-sapere* e ha una *lunga storia* che ne detta la postura esistenziale e il giudizio, i bisogni e i desideri, e a partire dalla quale ha, per esempio, già incorporato (per riprendere un termine nietzscheano) i *fatti* sensibili dell'opera d'arte come *valori* ideali (se non ideologici) eterodiretti da diversi ordini di discorso, per poi goderne comodamente sotto mentite spoglie presso di sé, in una sentimentalità autoestetica concentrata tutta su se stessa.

Anche Valéry esemplifica l'uso umano della vista in una tipologia, quasi le fa una prova — e la *mette* alla prova — su d'una scena sperimentale, che comprende, in primo luogo e non a caso, il *filosofo*:

“L'uomo — leggiamo a proposito della *tante* Berthe Morisot⁷ — vive e si muove in quel che vede; ma vede solo ciò che pensa (*songe*). Nel mezzo

⁷ Paul VALÉRY O II 1303; altrove opporrà la sentinella, il pescatore, il marinaio, al pittore e all'ornanista: cfr. Id. C I 73; su questo, il meditato studio di Felice Ciro PAPPARO “Uno sguardo poetico. Note sul tema della visione in Paul Valéry”, in Giorgio BARATTA, Renata VITI CAVALIERE, Elena PACCIONI (dir.) *Immaginazione critica* (in preparazione). A proposito delle marine di Elstir, Proust, com'è noto, scrive che “i nomi che designano le cose rispondono sempre a una nozione dell'intelligenza, estranea alle nostre vere impressioni, e che ci costringe a eliminare da esse tutto quanto non si riferisce a quella nozione”. Marcel PROUST *A la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, t.II, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, texte établi et annoté par Pierre-Louis Rey, “Coll. Bibliothèque de la Pléiade”, Paris, Gallimard, 1988, p. 191. Senza poter qui discutere le differenze dalla concezione proustiana della metafora, può essere ricordato un passo di Bergson che ha dischiuso una lunga e abusata crisi linguistica dell'estetico sotto l'emblema di un'ambigua *immaterialità de la vie* artistica: “Vivere significa agire. Vivere, significa accettare dagli oggetti solo l'impressione utile, così da rispondervi con reazioni appropriate: le altre impressioni devono oscurarsi o giungere a noi confusamente. Guardo o credo di vedere, ascolto o credo di sentire, studio me stesso o credo di leggere nel fondo del mio cuore. Ma quel che vedo o intendo del mondo esterno, è semplicemente quello che i miei sensi traggono da essi per chiarire la mia condotta; quel che conosco di me stesso, è quel che affiora alla superficie, quel che partecipa all'azione. I miei sensi e la mia coscienza non mi offrono dunque della realtà che una semplificazione pratica. Nella visione che mi danno delle cose e di me stesso, vengono cancellate le differenze inutili all'uomo, vengono accentuate le somiglianze utili [...]. Le cose sono state classificate in vista del vantaggio che ne potrei trarre. E io percepisco tale classificazione molto meglio di quanto non percepisca il colore e le forme delle cose. [...] L'individualità delle cose e degli esseri ci sfugge tutte le volte in cui non ci sia materialmente utile il percepirla. [...] Infine, per essere brevi, noi non vediamo le cose stesse; ci limitiamo, il più delle volte, a leggere le etichette incollate a esse. [...] La parola, che della cosa osserva solo la sua funzione più comune e il suo aspetto più banale, si insinua tra essa e noi, e ne falsificherebbe ai nostri occhi la forma se quest'ultima non si dissimulasse già dietro i bisogni che hanno creato la parola stessa”. Henri BERGSON *Le Rire*, in Id. *Oeuvres*, cit., pp. 94-6. Inscritta nella teleologia pragmatica della “vita ordinaria” e dell'abitudine, la sostituzione del percepito con il detto, del sensibile con l'intelligibile, del senso con il significato e, insomma, del “vedere” con il “leggere”, ricopre,

d'una campagna, provate con diversi personaggi. Un filosofo vagamente non scorderà che dei *fenomeni*; un geologo, epoche cristallizzate, mischiate, rovinare, polverizzate; un uomo di guerra, possibilità e ostacoli; e per un contadino, non saranno che ettari, sudori e profitti [...]. Ma tutti, avranno in comune di non vedere nulla che sia puramente *visto*. Non ricevono dalle loro sensazioni che lo scotimento necessario a passare a tutt'altra cosa, a ciò che li ossessiona. Tutti, subiscono un certo sistema di colori; ma ciascuno di loro lo trasforma in *segni*, che parlano loro allo spirito come farebbero le tinte convenzionali d'una cartina. Questi gialli, questi blu, questi grigi assemblati così bizzarramente, svaniscono all'istante; il ricordo insegue il presente; e l'utile, il reale; il significato dei corpi scaccia la loro forma. Prestissimo, non vediamo che speranze o rimpianti, proprietà e virtù potenziali, promesse di vendemmia, sintomi di maturità, categorie minerali; non vediamo che futuro o passato, ma mai le macchie dell'istante puro. Qualsiasi cosa di non-colorato si sostituisce senza ritorno alla presenza cromatica, come se la sostanza del non-artista assorbisse la sensazione e non la rendesse mai più, fatta fuggire verso le sue conseguenze".

Come dirà Cézanne⁸ dei contadini cui era solito accompagnarsi intorno alla Sainte-Victoire, nessuno vede "che gli alberi sono verdi, e che questo verde è un albero, che questa terra è rossa e che questi rossi franosi sono colline": nessuno vede al di là del suo "inconscio utilitario". Nessuno: nemmeno questi *idiotes* che, lungo tutta una tradizione culturale — diciamo, da Dolci o Lomazzo, a Rousseau —, sarebbero rimasti a bocca aperta dinanzi alle semplicistiche meraviglie dei colori puri e brillanti della cattiva pittura.

Se l'esempio della carta geografica, lo si noti, compare anche nel testo del '26 su Rembrandt⁹, nella "geografia dell'ombra e della luce [che è] insignificante per l'intelletto e informe, come gli sono informi le immagini dei continenti e dei mari sulla cartina; ma l'occhio percepisce ciò che lo

per dirla un decennio dopo con Roger Fry, le cose d'un manto d'invisibilità: "Con ammirevole economia impariamo a vedere solo quanto è necessario ai nostri scopi: e ciò è in effetti molto poco, solo quanto basta per riconoscere ed identificare un oggetto od una fisionomia; dopo di che essi vengono registrati nel nostro archivio mentale e non sono più oggetto di reale visione. Nella vita ordinaria una persona normale, per così dire, legge soltanto le etichette degli oggetti che la circondano e non va oltre. Quasi tutte le cose utili rivestono più o meno questo drappo che le rende invisibili". Roger FRY *Un saggio di estetica* [1909], in Id. *Vision and Design*, [s.l.], Phoenix Library, 1928, trad. it. a cura di E. Cannata, Milano, Minuziano, 1947, p. 56.

⁸ Joachim GASQUET *Ciò che mi ha detto...*, in Michael DORAN *Cézanne. Documenti e interpretazioni*, Roma, Donzelli, 1995, pp. 128-9.

⁹ Paul VALÉRY O I 852.

spirito non sa definire”, già nell'*Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci* Valéry¹⁰ aveva dichiarato che

“La maggior parte delle persone vedono con l’intelletto assai più spesso che con gli occhi. Al posto di spazi colorati, prendono conoscenza di concetti. [...] Si regalano d’un concetto che formicola di parole. [...] Respingono al nulla quello che manca di denominazione [...]”.

In una nota preparatoria a un *Petit traité des Passions de l’esprit* consacrato a Mallarmé, e che, finora inedita, ci è finalmente restituita¹¹, Valéry, anziano, scriverà ancora con la medesima ostinazione:

“Il linguaggio consacra in qualche misura la visione comune delle cose, ma quest’ultima non è tale senza essere a sua volta influenzata dall’esistenza di linguaggio: vediamo sostantivi più spesso che forme e colori. Acquistiamo questa maniera comune di vedere e questa comune accezione sin dall’infanzia, e la sposiamo così rigorosamente che la nostra mente si confonde, almeno nella maggior parte di noi, con essa e ne è sempre più penetrata e assoggettata dall’uso. Parliamo a noi stessi, che siamo dei solitari, con le parole di tutti e tutto ciò che possiamo pensare non va al di là di ciò che possiamo esprimere in noi stessi”.

Vedere, sapere

Di qui un primo avviso del sospetto sulla “politique de l’écart en soi-même”¹², sui modi di costituzione, psicologici se non fisiologici, d’una “vita interiore”, d’una “vita del cuore” o dell’“intelletto puro” che esclude “le cose sensibili”, colori e immagini¹³.

Lo spettatore domanda all’artista nient’altro che *sensibilità* per ottenere non qualcosa di *più* di quello che tutti vedono, ma qualcosa di *meno*¹⁴. Quest’arte che, leggiamo a proposito di Degas¹⁵, perde qualcosa della sua “volontà di potenza” in nome d’una espressione vaga e sentimentalmente condivisibile, è ben descritta appunto da Nietzsche — il quale aveva

¹⁰ *Ibid.* 1165.

¹¹ *Id. Mallarmé ed io*, trad. it. a cura di Erica Durante, con due saggi introduttivi di Maria Teresa Giaveri e Aldo Trione, Pisa, ETS, 1999, pp. 87-9.

¹² *Id.* OC II 1319.

¹³ *Ibid.* 1304-5.

¹⁴ *Id.* C II 934-5.

¹⁵ *Id.* O II 1196.

dedicato un aforisma alla *Farbenblindheit der Denker*¹⁶ e affermato¹⁷ che l'uomo “non ammette più di essere trascinato dalle impressioni istantanee (*plötzlichen Eindrücke*) e dalle intuizioni (*Anschauungen*), generalizza (*verallgemeinert*) tutte queste impressioni in concetti incolori e intiepiditi (*entfärbteren, kühleren Begriffen*)”.

“*Ces modernes* — scrive¹⁸ nella primavera del 1887 — *sont des poètes, qui ont voulu être peintres. L'un a cherché des drames dans l'histoire, l'autre des scènes de mœurs, celui-ci traduit des religions, celui-là une philosophie.* [...] Nessuno è semplicemente pittore; tutti sono archeologi, psicologi, registi di qualche ricordo o teoria. Si compiacciono della nostra erudizione, della nostra filosofia. Sono, come noi, zeppi (*voll und übertoll*) di idee generali. Amano una forma non per ciò che è (*was sie ist*), ma per ciò che *esprime*”.

Come quello dell'artista, l'occhio del dilettante è l'organo sovralimentato d'una “sensibilità infinitamente più eccitabile [dall']infinità delle disparate impressioni” la cui irruzione è scandita da un *prestissimo*: emblema dell'*homme moderne*, questo *homo panphagus*¹⁹, è l'organo *reattivo* per eccellenza²⁰, ed è ingombrato d'una memoria culturale, esercita la mira d'un vedere già collettivo.

Un appunto valeriano²¹ del 1938 dal significativo titolo *Troppo umano*, mette definitivamente a fuoco la questione che qui c'interessa:

“Tanto che [...] qualcosa [...] rassomiglia a qualcosa [...] — che ci si trova un alto e un basso, — un *prima* e un *dopo*, un cominciamento e una fine —, allora noi [siamo] insomma ancora a *leggerla* da *uomini*, — aggiungendo al testo. Ciò che non è *informe* è falsificato. Ciò che ha un *senso*, una *forma* (cioè quando si può separarne un'idea d'unità di generazione), [ciò che ha] un nome, una *funzione*, una “causa” etc. è umanizzato, *riconoscibile*, — differente da ciò che È — ovvero è già privato (dal primo sguardo) d'una parte del suo possibile integrale, non è più vergine”.

E ancora²²:

¹⁶ Friedrich NIETZSCHE M § 426.

¹⁷ Id. WSLA 362.

¹⁸ Id. NF 1885-1887 fr. 7 [7].

¹⁹ Id. M § 171.

²⁰ Id. NF 1887-1888 fr. 10 [18].

²¹ Paul VALÉRY C II 704.

²² Id. O I 501.

“Ogni vista di cose che non è strana è falsa. Se qualcosa è reale, non può che perdere la sua realtà divenendo familiare. Meditare in filosofia, è ritornare dal familiare allo strano, e nello strano affrontare il reale”.

Affermazione, questa, dal tono programmatico: “la filosofia è impercettibile”, scriverà altrove²³, a ribadire il compito etico d’un esercizio di pensiero perseguito precisamente laddove la filosofia è come sottratta al suo nome proprio e dunque alla sua legittimità di sapere e sistema. Sottrazione, questa, operata in forza d’un ricorso critico e ipotetico ad alcuni “nomi propri” di artisti, reali o immaginari, che hanno “*la peinture pour philosophie*”, nel senso che gli organi preposti alla loro specifica prassi²⁴, mani e occhi, sono essi stessi *philosophiques*²⁵. Insomma: con Valéry, è questione d’uno stile di soggettivizzazione piuttosto che del “bel nome di filosofo”²⁶. Destinazione del filosofo, avrebbe scritto Péguy²⁷, non è compiere un’attività specifica e circoscritta ma condurre se stesso, non al vero, ma al reale.

Per Nietzsche, da parte sua, dal visto al saputo, è soltanto il nome che “rende in generale visibile una cosa”²⁸. Si tratta di *regards tout faits*²⁹, di occhi “deboli” con la “mania” delle analogie³⁰ — occhi, per dirla con Musil³¹, della “persona pratica e ammodo che è l’uomo della realtà (*Wirklichkeitsmensch*) [che] non ama mai la realtà senza riserve e non la prende mai sul serio [proprio perché] è capace di trasformare tutto in tutto (*alles zu allen zu machen*) [...] giacché evidentemente l’unico suo scopo è quello di trasformare ogni cosa in quello che essa non è (*was es nicht ist*) [...]”. Così, e particolarmente in riferimento all’“incapacità di caratterizzare verbalmente (*Greifen [...] mit Worten zu bezeichnen*) un colore di palpabile chiarezza (*deutliche Farbe*) o di descrivere (*beschreiben*) una di quelle forme che in tanta spensierata intensità (*so gedankenlos Art*) parlavano per se stesse”, questa

²³ Id. C I 480; cfr. Id. O I 1260.

²⁴ Id. C II 1037: il disegno è una “autentica speculazione, come la filosofia o l’analisi”.

²⁵ Id. O I 159.

²⁶ *Ibid.* 919.

²⁷ Charles PÉGUY OPC II 982-3.

²⁸ Friedrich NIETZSCHE FW § 261.

²⁹ Paul VALÉRY O I 401.

³⁰ Friedrich NIETZSCHE FW § 228.

³¹ Robert MUSIL *Der Mann ohne Eigenschaften*, ed. Frisé, Hamburg, Rowohlt Verlag GmbH, 1978, trad. it. di Ada Vigliani, con una pref. di Giorgio Cusatelli, Milano, Mondadori, 1992, t.I, pp. 184-5.

precisa annotazione di Ulrich, scolaro irrequieto e rivoltoso delle filosofie della *Gestalt*³²:

“L’Io non coglie mai singolarmente (*niemals einzeln*) le proprie impressioni e le proprie produzioni, ma sempre contestualmente (*in Zusammenhängen*), in una reale o pensata, simile o dissimile concordanza con altro; così tutte le cose che hanno un nome si sostengono a vicenda in prospettive, in successioni, in quanto membri di grandi e imperscrutabili totalità (*unüberblickbaren Gesamtheit*), che si reggono gli uni su gli altri e sono attraversati da tensioni comuni. Ma proprio per questo [...] se per un qualsiasi motivo quelle correlazioni falliscono e gli schiarimenti interiori non coincidono, allora la creazione (*Schöpfung*) ci sta di nuovo davanti indescrivibile e disumana (*unberschreiblichen und unmenschlichen*), anzi revocata e informe! (*formlosen*)”.

Il sensibile è messo dunque al bando e insieme introiettato a favore dell’astrazione del significato verbale, l’*aspetto* delle cose, scacciato dalla gerarchia funzionale dei *segni* e delle *parole*, gerarchia istituita da un vedere che si preoccupa solo di cogliervi “i caratteri che determinano una situazione relativa, cioè le proprietà che permettono un’azione esteriore”³³; Valéry dirà che metafisico è “colui che cerca di vedere quello che non si vede [...] quello che è non gli basta e pone delle domande la cui risposta non si può trovare nelle cose osservabili”³⁴. E ancora: una metafisica è “una maniera di vedere esagerata”³⁵ — è una forma di malattia, un’iper-trofia di un *sapere senza vedere*. Metafisico³⁶ è *l’homme qui parle trop tôt*.

Il decorso dal sensibile al logico è dunque il risultato d’una ingerenza linguistica, d’un *aumento* semiotico e semantico del visibile, del suo testo, della sua tessitura, della sua *Stofflichkeit*: si passa — costante problema valeriano³⁷ — dal *vedere* al *leggere*, ovvero non si vede che ciò che si crede di

³² *Ibid.*, t.II (1998), pp. 581-3.

³³ Georges BATAILLE “Le langage des fleurs”, in *Id. Oeuvres Complètes*, t.I, Paris, Gallimard, 1970, pp. 173-5.

³⁴ Paul VALÉRY C I 538.

³⁵ *Ibid.* 506.

³⁶ *Ibid.* 580.

³⁷ Si legga quanto appunta nel carnet degli anni 1936-1938, *Id. Les principes d’an-archie pure et appliquée*, Paris, Gallimard, 1984, p. 130: “Lo storico non vede che ciò a cui è educato a vedere (e se un uomo si azzarda a guardare un po’ altrimenti?) a vedere — ovvero a leggere // non vede che ciò che legge. Bisogna dunque esaminare il leggere e i suoi effetti possibili”. Il sapere storico è così esemplare della costruzione d’una testualità astratta, composta e ritagliata da una precomprensione eterodiretta da parte del suo soggetto nei confronti del reale; sulla prossimità, a tale riguardo, tra Nietzsche e Valéry — e Péguy —, mi permetto di rimandare al mio *La sovranità dell’evento*, cit., pp. 21-71 e 121-7,

vedere³⁸, non si vede che ciò che si legge, cioè ordinando e computando il visibile nei suoi particolari.

E, ancora, tale *saper-vedere* è reso possibile in forza d'un *non-vedere*, d'una certa forma di cecità da parte del soggetto — che si crede indifferentemente soggetto del vedere e del parlare — nei riguardi di quanto investe per non conteggiare che un valore nominale, d'una sua miopia nei confronti di quanto dà per non ritenere che quanto riceve, di quel *regalo* (i concetti, meramente nominali) che darebbe gratuitamente a sé *liquidando* senza costi né resti le cose e i fatti della vita sensibile della propria visione, il *prix de fatigue* da pagare dietro le palpebre³⁹.

“Il ruolo del linguaggio, appunta Valéry⁴⁰, è strano. Come quello della *fiducia* che permette di comprare senza avere di che poter farlo o di vendere, il linguaggio permette combinazioni che fanno a meno dei veri valori e sono inconvertibili in questi. [...] Si rimpiazza il *poter vedere* (o fare) con il *poter esprimere*”, che non esige che condizioni dipendenti solamente dal funzionamento dei segni — e non dalle cose significate”.

È nota l'importanza dello scambio di funzioni e significati tra *donner* e *prendre* nell'autore di *Tel Quel*, sorta di figura elementare d'una *politique économique de l'esprit*. Straordinariamente vicina a tale annotazione —

e a Jean-Michel REY *La part de l'autre*, Paris, PUF, 1998, pp. 151-7. Prenderebbe qui avvio una disamina della *Lesbarkeit* e della *Dialektik im Stillstand* di Benjamin, precisamente rispetto alla storicità e al sapere storico, da un lato, e all'immagine *bildlich*, dall'altro, con il conseguente confronto con l'iconologia; posso solo rimandare agli studi di Claude IMBERT “Le présent et l'histoire”, in Heinz WEISMANN (éd.) *Walter Benjamin à Paris*, Paris, Le Cerf, 1986; Georges DIDI-HUBERMAN *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, pp. 125-151; Catherine COQUIO “Benjamin et Panofsky devant l'image”, in Jean-Marc LACHAUD (éd.) *Présence(s) de Walter Benjamin*, Bordeaux, Publications du Service Culturel de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1994; per uno scorcio problematico, si legga infine la fine *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, di Andrea PINOTTI, Milano, edizioni libreria Cortina, 1999.

³⁸ L'“esercizio con l'informe, scrive VALÉRY (Id. O II 1195), insegna a non confondere quello che si crede di vedere con quello che si vede”.

³⁹ Id. O I 323.

⁴⁰ Id. C I 474. Di qui, al contrario, quella vicinanza paradigmatica e programmatica tra pittura e poesia in nome di un'“arte a più dimensioni [che organizzati] i paraggi e le profondità delle cose esplicitamente dette” (Id. O I 853) e viste e udite; è l'ipotesi delle “percezioni laterali” che unisce, sottile ma capitale filo rosso, lo scritto su Leonardo al testo su Rembrandt. Ancora, un appunto del 1936 (Id. C II 973) distingue i due estremi dell'esperienza estetica e linguistica, l'una rivolta alla “presenza”, l'altra alla “significazione — che fugge la cosa sensibile presente”, e l'oscillazione che appunto la pittura e la poesia attiverebbero tra segno e senso, tra vedere — o udire — e sapere. Su questi temi, l'importante lavoro di Jeannine JALLAT *Introduction aux figures valériennes*, Pisa, Pacini, 1982.

complementare, si noti, ai passi da cui questo saggio ha preso le mosse — è, mi sembra, la riflessione appunto su *leihen* e *zurückzahlen*, su dare in prestito e restituire, sull’“economia” tra i segni e le “cose debitorie” (giacché *eigentlich gibt es nichts als Schuldnerdinge*) e sull’*Entlastung*, sullo “sgravio intellettuale” condotta da Robert Musil.

La configurazione del “cannocchiale prismatico” e della sua *Theorie* — anch’essa, si badi, insieme genealogica e sperimentale —, di tale “strumento filosofico” (*weltanschaulichen Werkzeug*), permette difatti allo scrittore austriaco di mettere a fuoco la questione del *credito morale* (*moralisches Kreditverhältnis*) operante tra colui che vede e gli oggetti visti — questi ultimi, sono ipostatizzati, a danno della loro “verità ottica” (*richtigen optischen*), quali valori e significati, oggetti cioè di *credenza* (intellettuale, immaginaria) in cui si presta loro “tutto il loro significato e poi lo [si riprende] in prestito a interesse composto (*mit Zinseszins*)”, *mit phantastischen Zinsen*. Scrive Musil⁴¹:

“Si vedono sempre le cose in mezzo a ciò che le circonda e si prende l’abitudine di confonderle col significato che assumono nel loro ambiente. Ma se per una volta se ne staccano, eccole diventare incomprensibili e paurose, come dev’essere stato l’indomani del giorno della creazione, prima che le cose si fossero abituate le une alle altre e a noi stessi”.

Lo sguardo, in forza del nome, decide la *generazione* del visibile, la nascita e la morte delle sue forme, ne scotomizza il possibile e l’origine, le trasformazioni e le provenienze, ne declina univocamente la potenza attiva e passiva: esso lo dice in quanto *forma formata*, una volta per tutte *fermata* a ciò che Valéry chiama con grande precisione l’“idea d’unità di generazione”⁴², fissata al dettaglio semiotico (atto per eccellenza del fruitore⁴³, nelle

⁴¹ Robert MUSIL *Nachlass zu Lebzeiten*, ed. Frisé, Hamburg, Rowohlt Verlag GmbH, 1978, trad. it. di Anita. Rho, Torino, Einaudi, 1981 (1970), pp. 102-3. Su questo punto, si rileggano anche le pagine, fondamentali e a cui si può qui solo accennare, di *Der Mann ohne Eigenschaften*, cit., t.I, pp. 721-5. Su Valéry e Musil, suggestive sono le indicazioni di Arturo MAZZARELLA “Parole sul “grembo del nulla”. Musil e l’artificialità dei segni”, in *Cultura tedesca*, 3, 1995, pp. 57-70.

⁴² Paul VALÉRY C II 704.

⁴³ Già dal lato della produzione artistica, al posto dell’“agitazione superficiale che compone quello che si tocca e quello che si vede” (Id. O II 1305), “il pittore che desidera che un certo luogo del suo quadro sia di colore verde, ci mette un albero; e dice con questo qualcosa di più di quello che voleva dire dappprincipio. Aggiunge alla sua opera tutte le idee che derivano dall’idea di un albero, e non può più limitarsi a quello che basta. Non può separare il colore, da qualche essere”. (*Ibid.* 104). Per una discussione dei diversi universi di senso e delle differenti prassi in cui s’inscrivono i segni cromatici, Emilio GARRONI *Semiotica del colore*, Roma-Torino, ERI, 1978, e Umberto Eco *Semiotics and Colours*, Amsterdam, Sikken Foundation, 1981.

diverse tipologie del saper-vedere — dall'amatore dilettante al conoscitore, allo storico dell'arte, allo studioso di iconologie) che, così metonimicamente *ritagliato* nella presenza estetica, è già idea semantica, e la forma, finalmente, contenuto. In forza della tassonomia, che raccoglie sotto i nomi non le individualità e le differenze delle cose ma le generalità definite delle loro classi di appartenenza, s'impone, ai danni tanto del "confusivo" quanto del "distintivo", lo "stile di pensiero", rigido e regolare, del "separativo"⁴⁴.

Lo sguardo, invece di praticare quella che Bataille avrebbe chiamato "la determinazione di uno sviluppo dialettico di fatti così *concreti* come le forme visibili"⁴⁵, si predispose a sorvolarne e attraversarne la materialità in forza di un principio di conformità a un valore, pragmatico o idealizzato, che a tale sviluppo reale è affatto esterno.

L'essere, l'informe

Nel paragrafo intitolato *Del suolo e dell'informe* di *Degas Danse Dessin*, le cui pagine mi piace immaginare mischiate allo scritto husserliano sulla terra tra le mani di Merleau-Ponty⁴⁶ mentre riflette sull'"amorfo" percettivo della pittura, Valéry⁴⁷ scrive:

"Ci sono cose, macchie, masse, contorni, volumi, che, in un certo modo, non hanno se non un'esistenza di fatto; sono soltanto percepite da noi, ma non conosciute; non possiamo ridurle a una legge unica, dedurre il loro tutto dall'analisi delle loro parti, ricostruirle con operazioni logiche. [...] Dire che sono cose informi, è dire non che non hanno *forme*, ma che le loro forme non trovano in noi nulla che permette di sostituirle con un preciso gesto che tracci o con un preciso riconoscimento. [...] Noi indoviniamo o prevediamo, in generale, più di quanto vediamo, e le impressioni dell'occhio sono per noi dei segni, e non delle *presenze singolari*, anteriori a tutti gli accomodamenti, riassunti, abbreviazioni, sostituzioni immediate che c'inculcarono con la prima educazione".

⁴⁴ Non mi è possibile qui discutere le tesi di Giovanni BOTTIROLI, della cui già citata *Teoria dello stile* riprendo, tra virgolette, le categorie principali; in particolare su Nietzsche, pp. 45-82.

⁴⁵ Georges BATAILLE "Les écarts de la nature", in *op. cit.*, p. 230.

⁴⁶ Maurice MERLEAU-PONTY VI 187-8. Ha richiamato l'attenzione sul testo husserliano Mauro CARBONE *Ai confini dell'esprimibile. Merleau-Ponty a partire da Cézanne e da Proust*, Milano, Guerini, 1990, pp. 136-148.

⁴⁷ Paul VALÉRY O II 1194-95.

La diseducazione e la tentazione inferta alla visione abituale, è dunque radicale. All'estremo del suo esercizio ipotetico ed esperienziale, del suo tentativo finzionale e materiale, lo sguardo è letteralmente *atterrato* su quello che Merleau-Ponty⁴⁸ definisce il “*c'è* preliminare” dell'essere, abbassato al “terreno del mondo sensibile”, o, per dirla con Bataille⁴⁹, “declassato” alla *presenza reale* — ovvero *aspettuale* — delle “forme esteriori” delle cose. Lo sguardo è finanche schiacciato su quello che Lévinas⁵⁰ avrebbe detto il *grouillement informe* dell'*il y a de l'être*, appunto sul *c'è estetico* dell'essere che pur s'impone, frammentario e puntiforme, nella razionalità e nella “luminosità delle forme [artistiche] per mezzo delle quali gli esseri si riferiscono già al nostro ‘dentro’”.

È dunque *informe* ciò che sfugge al regime universalizzante del linguaggio, ciò che lussa il principio di traducibilità in generale che sta alla base della “contemplazione verbale” della filosofia⁵¹, alla definizione e alla referenza.

Un'esistenza *di fatto*, vista e non conosciuta — tale è il *reale*: ecco un principio elementare, *minimo*, d'una ontologia di grado zero del sensibile, la quale riprende altrimenti, adombrando discretamente il lemma kantiano, la costituzione gnoseologica del soggetto, ne perverte discretamente le topologie e le gerarchie tra logico ed estetico:

“Il reale, appunta in luogo di fondamentale importanza Valéry⁵², è sprovvisto di ogni significazione e capace di assumerle tutte.

Vedere vero, — è —, se si può, — vedere insignificante, vedere — informe. La cosa in sé non ha che l'essere”.

O ancora, variando su tale tema principale, introducendo una nozione di “esperienza” nettamente contraria a ogni *Lebensphilosophie*, questo accenno a una temporalità complessa e contraddittoria, fatta di rotture e ripetizioni, di sorprese e attese:

⁴⁸ Maurice MERLEAU-PONTY OE 204-5.

⁴⁹ Georges BATAILLE “Informe”, in *op. cit.*, p. 217, e Id. “Le langage des fleurs”, *ibid.*, p. 173.

⁵⁰ Emmanuel LÉVINAS *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1947, trad. it. di Federica Sossi, con una premessa di Pier Aldo Rovatti, Genova, Marietti, 1986, pp. 50, 45-6.

⁵¹ Paul Valéry C I 665. Da questo scorcio, Felice Ciro PAPPARO “Vision en avant, aveugle quant aux mots”, *il Cefalopodo*, 1, 1995.

⁵² Paul VALÉRY C I 590. Scrive LÉVINAS (*op. cit.*, pp. 46-7): “L'arte, perfino la più realista, [ci offre gli oggetti rappresentati] in quella nudità reale che [è] la stessa assenza di forme[.] Le forme e i colori del quadro [...] scoprono le cose in sé [...]. La sensazione e l'estetica producono le cose in sé”.

“ [...] Le cose stesse, leggiamo⁵³, non hanno nomi, confini, grandezza. Non si riattaccano a niente. Sono, sono, sono, e bisogna *svegliarsi dal loro essere per osservarle*”.

Oppure, in un appunto dei *Cahiers* che ci ricorda l'*Erwachen* della *Dialektik im Stillstand* di Benjamin⁵⁴:

“Il mio “reale” è ciò che mi sveglia”.

Esperienza estetica è così quell'esperienza che, in sospeso sulla promessa del “se” e sulla soglia tra attività e passività, disloca il soggetto dello sguardo dal luogo *immaginario* del suo saper-vedere per ricollocarlo nel luogo *materiale* (e, da un punto di vista qui espressamente tralasciato, corporeo) della produzione e dell'avvento del suo *vedere senza sapere*. Operazione *impossibile*, dichiaratamente anti-psicologista e in palese contestazione del principio egologico del “vissuto”, che rimette la pseudo-conoscenza artistica al *non-sapere* estetico, a una fenomenologia non solo *minima* ma direi, nel senso batailliano, *minore* del visibile. Si tratta d'una esperienza *finzionale* d'una torsione *interna* della griglia epistemica che il discorso ha intrecciato su *ce qui est là*, d'una *leggera* — in tutti i sensi — smagliatura che lascia agire altrimenti l'imbarazzo per le parole credute necessarie per la percezione della sua affermazione e delle sue metamorfosi. Scrive Bataille⁵⁵:

“La dove immagino di vedere “ciò che è”, vedo i legami che subordinano a questa attività ciò che è là. Io non vedo: sono in un tessuto di conoscenza, che riduce a se stesso, in sua servitù la libertà (la sovranità e la non-subordinazione prima) di ciò che è”.

Al darsi insignificante, laterale, indiretto, e incompleto, alla *bêtise* del reale, laddove la singolarità assoluta, senza referenze né pertinenze, del *c'è* dell'essere sensibile è assoluto esser-qualunque, è affermazione estetica dell'essere-in-generale, pletorica e obesa, sembra corrispondere la posizione stupida e distratta, marginale, casuale, e frammentaria — insomma *dilet-tante*, di colui che vede. *Per via di levare* — nei confronti del linguaggio —, il principiante (*Anfänger*) *aggiunge* (*sofort Viels hinzu*) con gli occhi⁵⁶ e si dispone

⁵³ *Ibid.* 505-6. Sulla “forma senza nome”, patica ed emozionale, dell'estetico, Henri Maldiney *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 32.

⁵⁴ *Ibid.* 520.

⁵⁵ Georges BATAILLE *CI* 190-1.

⁵⁶ Friedrich NIETZSCHE *M* § 533.

alla *formazione* del visibile e di sé, al divenire *delle* forme e *di* sé, a quello che Gadda⁵⁷ avrebbe detto “il complicatissimo sistema morale che risponde all’etichetta del [...] nome” suo e delle cose, le quali non sono “incollate sull’album della conoscenza come francobolli, ma esse si dissolvono e si deformano da sé, come i cumuli delle nubi”. Vedere l’informe è il “vedere più cose di quante non si sappiano” elogiato da Valéry⁵⁸ in Leonardo, è cogliere il polimorfo del visibile ma anche del vedente, è desostanzializzare l’uno e l’altro, ampliandone i campi di significazione e di senso, moltiplicando i punti d’insorgenza del loro rapporto, aperto e plurale, estetico.

Rimuginando la questione della visione, in tutta la sua ampiezza, Nietzsche⁵⁹ ha scritto:

“Uno psicologo per costituzione si guarda istintivamente dal vedere per vedere (*zu sehn, um zu sehn*): similmente accade a chi è nato pittore. Costui non lavora mai “d’après nature” — egli lascia (*überlasst*) che sia il suo istinto, la sua *camera obscura* a vagliare ed esprimere l’“avvenimento” (*des “Falls”*), la “natura”, il “vissuto” [...]. Vedere *quel che è (was ist)* — si addice [agli spiriti anti-artistici] legati ai fatti (*Thatsächlichen*). Si deve sapere *chi* si è [...]”.

L’“uso regolato, sapiente della conoscenza laterale”⁶⁰, dei ritardi e dei tempi lenti della generazione della visione del “reale”, è anche per Valéry, all’ombra del *frei Geist* nietzscheano, condotto innanzitutto sul soggetto stesso:

“Accanto alle mie riflessioni, scrive⁶¹, questi demoni operai colpiscono, scuotono, fanno saltare le mie idee a colpi di martello, m’infliggono dei ritmi. [...] Io sono martello, chiodo e legno”.

Illustrare un’idea, rimuginava Ulrich interrogando l’“amicizia stellare” con il dilettante e wagneriano Walter⁶², ha un altro scopo oltre quello di esser giusta o vera: quello di illustrare colui che la pensa; è dunque anche una genealogia della verità del soggetto e del suo discorso. Radicalmente *antiartistico* e *non-ingenuo*, si tratta d’uno sguardo diretto ai *fatti* e non alle *parole*. Tale sguardo è quello che, leggiamo ancora in un’altra variante del

⁵⁷ Carlo Emilio GADDA *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, p. 107.

⁵⁸ Paul VALÉRY O I 1166-7.

⁵⁹ Friedrich NIETZSCHE GD “Streifzüge eines Unzeitgemässen 7”.

⁶⁰ Paul VALÉRY CA IV 187.

⁶¹ Id. O I 1372.

⁶² Robert MUSIL *Det Mann ohne Eigenschaften*, cit., t.I, p. 53.

frammento postumo di Nietzsche⁶³, si astiene (*hütet*) dal “vedere per vedere”, declina lo strabismo del “guardar di sottocchi” (*schielen*) e rinuncia dieteticamente — o, per dirla con Deleuze, si *minorizza* — allo “sguardo rivolto a sé” per “*vedere che cosa È*” (*Sehen, was ist*). Una riflessione critica sul vedere non è sterile polemica sugli a-priori linguistici della percezione né irriflesso appello a una salvaguardia estetica dei fenomeni, ma pone invece l'accento, a partire dalla frattura del patto mimetico tra materia e forma, sulla figurabilità ed evidenza lo stile di soggettivazione che ne consegue. Emerge difatti una fondamentale importanza dell'evento e del “caso” (*Fall*), e dell'azzardo (*Zufall*), in cui il visibile per così dire diventa quello che è, e accede finalmente alla portata di colui che guarda — artista o spettatore —, anch'esso in fieri⁶⁴.

“Non bisogna, scriveva ancora una volta Nietzsche⁶⁵, vedere *soltanto* per vedere! (*Nie sehen wollen, um zu sehen!*) Si deve vivere e aspettare (*leben und warten*) da psicologi — finché il risultato *setacciato* di molte esperienze (*Erlebnisse*) tragga spontaneamente le proprie conclusioni. Non è mai lecito sapere *da dove* (*woher*) si sappia qualcosa”.

Conclusione, questa, decisiva, e da affiancare a una proposta di Valéry che ben testimonia l'importanza concessa da entrambi all'azzardo e all'ignoto allorquando s'interrogano sulla genesi del visibile per il soggetto, quando avvicinano da più punti di vista e in tutte le sue conseguenze la questione della visibilità, e ne tracciano a loro modo una *storia ipotetica e funzionale* che è anche, inscindibilmente, una *genealogia* e una *poietica* del soggetto:

“Bisogna dunque, leggiamo nello scritto su Leonardo⁶⁶, collocare chi guarda e può ben vedere, in un angolo *qualunque* di ciò che è”.

⁶³ Friedrich NIETZSCHE NF 1887-1888 fr. 9 [110]. E ancora Id. JGB § 34: “Sì, che cosa ci costringe soprattutto ad ammettere che esista una sostanziale antitesi di “vero” e di “falso”? Non basta forse riconoscere diversi gradi di illusorietà (*stufen der Scheinbarkeit*), nonché, per così dire, ombre e tonalità complessive, più chiare e più oscure, dell'apparenza (*des Scheins*), — differenti *valeurs*, per usare il linguaggio dei pittori? Per quale ragione mai il mondo, che in qualche maniera ci concerne, non potrebbe essere una finzione?”

⁶⁴ La metafora della *camera obscura* ci dice così dell'azzardo del tempo del divenire del soggetto del vedere e del suo ribaltamento: “Si è artisti solo al prezzo di sentire (*empfindet*) ciò che tutti i non-artisti chiamano (*nennen*) “forma” come contenuto (*als Inhalt*), come la “cosa stessa”. Con ciò ci si ritrova certo in un mondo capovolto: perché ormai il contenuto diventa qualcosa di meramente formale (*bloss Formalem*) — compresa la nostra vita”. *Ibid.* fr. 11 [3].

⁶⁵ *Ibid.* fr. 9 [64].

Tale è, per certi versi, l'etica dell'estetico: restituire⁶⁷ lo sguardo alle cose, “al qualunque, al visibile non visto” — pervertire la legge dello scambio della mimesi e della referenzialità, che prendono ridando solo quanto conviene: *inventare* — in tutti i sensi — un'idea del mondo sensibile per inventare se stessi.

Per una poetica dell'estetica

La sincope del sensibile indotta dalle “macchie dell'istante puro”⁶⁸, allora, investe in pieno il soggetto, costretto a fare i conti con lo scarto tra vedere e parlare: il *tempo* del *colpo d'occhio* del dilettante, non è un *prestissimo* ma la ripresa continua della presenza, il ricominciamento *come da tutte le parti* di quanto gli è caduto sotto gli occhi, è il *preludio* o l'*accompagnamento in sordina* di ciò che è. La *presenza singolare* prende corpo tra attesa e sorpresa, *accade cadendo* nello spazio vuoto tra la soddisfazione dell'aspettativa anticipatrice che prevede o il voltafaccia repentino dello choc che tradisce, tra compimento e rovina, nella giuntura slogata del loro reciproco *ritardo*. Il presente della sorpresa, è già ripetizione.

Ritroviamo tutti i tratti fin qui evidenziati in un passo dell'*Introduction à la peinture hollandaise* di Paul Claudel⁶⁹.

Per il poeta e drammaturgo francese, è noto, *l'oeil écoute*, l'occhio “ascolta” la pittura, e ancora più nel caso dei dipinti del seicento olandese, che tutti contengono “qualche cosa che *voglia dire* zitta zitta [e] tocca a noi ascoltarla, prestare l'orecchio al *sottinteso*”⁷⁰. Ma tale proposizione di poetica e tale proposta di metodo per la contemplazione, sono sviliti d'ogni innalzamento idealizzante, sicché la riflessione critica è abbassata alla bassura dell'esperienza sensibile e la filosofia dell'arte cade rovinosamente nell'estetica. L'andatura piana del discorso è difatti interrotta da un residuo di racconto personale, inciampa in un brandello d'una sorta di narrazione elementare; come se l'urgenza o lo scarto d'un ricordo d'una

⁶⁶ Paul VALÉRY O I 1160. Come non pensare al “prospettivismo” del soggetto sperimentale nietzscheano, che “sta sempre in un angolo”, *Ecken-steher?*

⁶⁷ *Ibid.* O I 383.

⁶⁸ Id. O II 1303.

⁶⁹ Paul CLAUDEL OPR 176.

⁷⁰ *Ibid.* Claudel, commenta Daniel ARASSE (*Le détail*, cit., p. 241), “ha l'immaginazione sonora”; su questo, cfr. Henri MESCHONNIC “Claudel et le hiéroglyphie ou la Ahité des choses”, in Gisèle MATHIEU-CASTELLANI (éd.) *La pensée de l'image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Paris, PUV, 1994.

propria esperienza costringesse il dilettante a comparire in prima persona, come se il vissuto *singolarizzasse* e macchiasse il terso sguardo d'insieme della teoria, come se scompigliasse e spezzasse il filo del discorso dello storico dell'arte, intento, "con la retina da farfalle e la mente a vascolo da botanico", a catalogare e paragonare⁷¹. Siamo dunque agli antipodi della fruizione dilettantesca descritta da Geiger.

Durante una visita al Rijksmuseum di Amsterdam, un piccolo quadro nascosto "modestamente in un angolo" attira l'attenzione di Claudel⁷², qualcosa fa risuonare questo insieme "smorzato" e in sordina in cui "tutto era a posto, delicato, trasparente", in cui cioè tutti gli elementi della composizione rendevano facilmente riconoscibile il soggetto del dipinto (un paesaggio). Lo sguardo è ben insediato nel potere e nel sapere della teoria, è legittimato a computare semioticamente e riconoscere semanticamente le parti e il tutto, è autorizzato a descrivere e a discernere le differenze; eppure, allo stesso tempo, la presenza *simultanea* di alcuni elementi materiali periferici di ciò che pur è nel suo campo di visione, l'affiorare *di fatto*, in più punti, del *possibile contraddittorio* della *Stofflichkeit* del sensibile, opacizza la trasparenza del visibile e confonde la sintassi della codificazione linguistica del percetto. Nelle prime pagine del testo nato dal viaggio del luglio del 1933 nei Paesi Bassi, ma anche in un altro breve testo del dicembre dello stesso anno⁷³, compare questo piccolo quadro dipinto in un sol tono, "come dell'olio dorato su un fumo luminoso", che pure lo aveva fatto trasalire a distanza, come un "trillo nervoso" o uno squillo di "tromba"⁷⁴ — un "chicchirichì di colori" (Luzi). Modesto e dimesso, questo quadretto lo è non per fattura o gusto, per tecnica compositiva o a causa d'una ingiusta sensibilità del poeta; no; ci vedrei piuttosto un'insipidezza, un'inespressività, insomma un'ottusità in sordina come tra laido e bello, una genericità che è infine l'*informe*, appunto come non-caratteristico, mediocre, banale inquietante compimento forse della minacciosa distruzione delle forme, della forma-in-perdita che è il brutto, il difforme.

Quasi che questo quadro direbbe semplicemente il reale come tale nella sua totalità aspettuale, puro atto denotativo che rispecchierebbe una

⁷¹ Robert MUSIL *Den Mann ohne Eigenschaften*, cit., t.II, pp. 1379-1382: significativamente, il sapere dello storico dell'arte — metaforico a sua insaputa, giacché il suo paragonare, *Vergleichen*, è un *Verwandeln*, un trasformare una cosa in un'altra — è esemplare dell'inversione tra intelligenza e stupidità, tra *Klugheit* e *Dummheit*.

⁷² Paul CLAUDEL OPR 174.

⁷³ *Ibid.* 1233-4.

⁷⁴ *Ibid.* 174.

tautologia del visibile: come assoluta realizzazione mimetica, in quanto fotografia, la pittura mostrerebbe l'esser-là delle cose e si autosospenderebbe in tale dipingersi del mondo. Qui compare il nome-blasone di Vermeer, la cui "virtù fotografica" imputatole da Claudel sulle orme di Thoré-Bürger, Taine, Vaudoyer, e Fromentin, denuncia in realtà la sua individuale richiesta d'una "virtù onirica per ripulire la pittura"⁷⁵. Ora, qualcosa insieme invero e invalida questo "sogno epistemologico". Non solo Rembrandt, che ne è, in questo senso, l'opposto pertinente; in modo discreto ma deciso, tutta l'*Introduction à la peinture hollandaise* indica il campo e le forze di tale logomachia, in cui ne va, dunque, di due incompatibili estetiche e teorie della pittura, di due eterogenee visioni, di due differenti poetiche e ontologie. Ma non bisogna tralasciare che se la pittura di Vermeer è iscritta in modelli tecnici e speculativi quali la fotografia, tale riferimento non vale solo a garanzia d'un ideale mimetico e trasparente della pittura, ma anche, e soprattutto, a legittimazione ben più alta — metafisica e ontologica — di quello che è stato giustamente detto⁷⁶ un "eidos del mondo visibile" in quanto tale. I dipinti dell'artista olandese, questi, per dirla con i Goncourt⁷⁷, "dagherrotipi animati dallo spirito", sembrano ripuliti di ogni materia e prodotti dall'intelligenza; sono difatti impressionati dal "raggio del sole", ovvero dalla scrittura luminosa divina, e, di là, la pittura in quanto tale è modellata sul paradigma fisiologico della visione, a sua volta fondato su quello metafisico, scrittorio e speculare. E, infatti, la descrizione, secondo la fenomenologia mistica di *Présence et Prophétie*, della percezione è, con la massima precisione, identica alla descrizione delle procedure pittoriche di Vermeer. Nel testo del 1933⁷⁸, *La Sensation du Divin*, Claudel scrive:

"La vista [...] è interamente rivolta all'oggetto, essa mi trasporta del tutto al di fuori, sono talmente preso a guardare che per il momento dimentico di esistere, l'oggetto mi occupa, si sostituisce a me, lavora entro di me in mia vece. Approvvigiona direttamente l'intelligenza e le apporta, si direbbe, un senso che fa a meno dei miei sensi. È un intermediario così trasparente che non lo si sente agire. [...] Istantaneamente, si direbbe, idee e immagini si compongono e si sposano in uno spettacolo astratto, direttamente al disopra di noi, senza penetrare e impregnare la nostra sostanza".

⁷⁵ J-L.SCHEFER *op. cit.*, p. 20.

⁷⁶ Georges DIDI-HUBERMAN *Devant l'image*, cit., p. 291.

⁷⁷ Jules et Edmond DE GONCOURT *L'Art du XVIII ème siècle*, édition présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris, Hermann, 1967, p. 64.

⁷⁸ Paul CLAUDEL PP 265-6, 269.

Ora, questa definizione è, come scrive, da filosofi e non da pittori. Eppure è ancora valida allorquando descrive fisiologicamente l'organo dell'occhio e il meccanismo della visione in generale:

“Tutto ciò che penetra dalla finestra ove una lente concentra e astrae lo spettacolo esteriore penetra all'interno in forza d'una stessa ragione, d'una stessa misura e d'una stessa geometria”.

Questa definizione persiste, alla lettera, nella conferenza de 1935⁷⁹, in cui Vermeer, “il pittore più chiaro e trasparente che vi sia al mondo, e che si potrebbe chiamare un contemplatore dell'evidenza”, è presentato come il soggetto d'uno

“ [...] sguardo puro, spogliato, sterilizzato, dilavato da ogni materia, d'un candore in qualche modo matematico o angelico, o diciamo semplicemente fotografico — ma quale fotografia! —, in cui [...], recluso all'interno della sua lente, capta il mondo esterno. [...] Per noi, con questa purificazione, con questo arresto del tempo che è l'atto del vetro e della sfoglia d'argento, l'arrangiamento esterno è condotto fino al paradiso della necessità”.

Tale duplice scomparsa della pittura e del pittore ha importanti conseguenze, sia sul piano d'una teoria della conoscenza sensibile e del suo soggetto, che sul piano d'una metafisica del mondo estetico. La pittura, regredita all'egemonia del referenziale e dell'aspettuale, oblitererebbe definitivamente la formatività insieme della forma e della materia, laddove, secondo il modello scientifico e immaginario della visione non antropomorfa della fotografia, la rappresentazione e l'apparenza del mondo, l'immagine e la cosa, sarebbero finalmente tutt'uno o intercambiabili. Il pittore, sarebbe ridotto a una meccanica ben lontana da una visione intesa in termini d'una “alleanza, a un tempo unzione e pittura, dell'urto e del sentimento, del raggio e dello spirito, della digestione che l'anima fa della luce sotto la specie del colore”. Difatti, in quanto iscrizione istantanea che è, alla lettera, *spoliazione*, questa meccanica della percezione scotomizzerebbe proprio le tracce mnestiche, il lavoro del tempo — e dunque il travaglio della morte fin dentro la carne —, scarterebbe insomma precisamente quella *spoglia cromatica* che, in marcia verso l'intelligenza, “la materia sensibile lascia al filtro della nostra sensibilità” e al suo diletto⁸⁰. L'occhio del pittore, o del soggetto percipiente in generale, se davvero si prende sul

⁷⁹ Id. OPR 182.

⁸⁰ Id. PP 269, 266.

serio il modello e l'ideale avanzato, per Claudel, dalla filosofia ma pur tuttavia dislocato su Vermeer, sarebbe così un organo senza pulsioni, inumano — un occhio, ha detto con forza la Alpers, “morto”. Sarebbe, radicalmente, lo ha ribadito Louis Marin, un occhio senza sguardo⁸¹, l'occhio “codardo” della *unbeflechten Erkenntniss* schernita da Zarathustra.

Invece, nel passo claudeliano, la posizione dello spettatore-artista si destabilizza e insedia così le fondamenta di un'altra teoria — visione e rappresentazione —, quella albertiana, che appunto in un paradigma anch'esso senza vita né stimoli, ovvero nel punto di vista fisso e ideale, rintraccia il principio di soggettivazione dell'oggettività e la conseguente costruzione percettiva in immagine. A questa distanza che totalizza e dispone il rappresentato entro un limite definito, s'oppono una messa in movimento di tutto il corpo percipiente, un contatto endosmotico con la totalità aperta e molteplice del mondo estetico che è perenne metamorfosi e vita precaria delle forme. Lo abbiamo visto nel secondo capitolo: per Claudel, il sensibile non è oggetto subitaneo “d'una superiore strizzatina d'occhi” ma avvolge l'intero soggetto, è respirato e ingerito: come per la pittura olandese e giapponese, vi si è immediatamente dentro, lo si abita, si è contenuti da esso⁸².

Ora, proprio nei confronti di quell'arte che privilegia un'inquadratura per così dire casuale del visibile in quanto tale, che vorrebbe o dovrebbe essere assolutamente trasparente, l'elenco si scompagina nel frammento, l'aderenza tra nome e figura si scolla lasciando brillare la stupidità d'una quasi-tautologia o d'una aggettivazione insistente e inconcludente. L'enumerazione cede il posto alla ripetizione e il visibile-dicibile si singolarizza nell'emozionale puro, in quella che Bonnefoy, sulle orme di Baudelaire, direbbe l'“immediatezza tempestosa” e a-concettuale d'una macchia cromatica senza nome. Se la manifestazione del colore è di natura composita e molteplice, se afferma l'essere sensibile sotto il modo della qualità assoluta e nelle forme delle modificazioni e degli effetti, è dunque l'egemonia del nome — la quale suppone sempre l'unità d'una essenza — a venire turbata da una *retorica affettiva* degli aggettivi; è il discorso sulle opere, la critica, ma anche il discorso sul sensibile in generale, l'estetica, a subire ricadute e distrazioni. Lo sguardo ravvicinato, sempre più presbite

⁸¹ Svetlana ALPERS *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, University Press of Chicago, 1983, trad. it. di Flavio Cuniberto, Torino, Bollati Boringhieri, 1984, p. 55; Louis MARIN *op. cit.*, p. 241; da ultimo, Georges DIDI-HUBERMAN *Devant l'image*, cit., pp. 291 *et passim*..

⁸² Paul CLAUDEL OPR 178.

nel classificare e denominare, è d'un colpo a distanza infinita da quanto ha sotto gli occhi, tassonomicamente miope alla differenza infinita, e infima, della singolarità della cosa reale — del reale.

Come l'“azione sorda, e come laterale, delle macchie e delle zone di chiaroscuro” della pittura di Rembrandt commentata da Valéry⁸³ in pagine, lo sappiamo, che gli sono ben note, qualcosa d'“insignificante” e d'“informe per l'intelletto”, qualcosa di repentinamente procrastinata per Claudel la presa su quanto è sotto gli occhi e pur nettamente identificabile. Qualcosa — la *sorpresa del visibile* (nei due sensi del genitivo) — differisce l'avvento dei nomi, arresta il corso riparatore della rammemorazione e domanda al soggetto un'attesa attiva, lo obbliga a impiegare altrimenti i propri ritardi, a fare come una *storia intima* del proprio vedere. Il soggetto è obbligato a ritornare continuamente su quel “segreto [della] percezione incompleta” che è patrimonio e compito per l'artista⁸⁴, è costretto ad andare, come annota Leopardi alla scuola di Diderot e Leibniz e in modo complementare a Valéry, dal noto all'ignoto⁸⁵ sull'onda d'urto di una “quasi idea” che è, in realtà, un crogiolo di idee concomitanti che sfuggono all'analisi chiara e distinta e si sviluppano subitanee per contiguità e spostamento in rimandi e relazioni, in una totalità aperta di rapporti sensibili.

Si potrebbe dire una fenomenologia elementare, una visione sollecitata dell'esser-là cromatico delle cose, e sollecitata dai colori puri, con le parole di Zanzotto⁸⁶, “abbandonati in incontri / precari o in infinite assemblee / ma sempre un po' distratti dall'infinito”.

E Claudel ha scritto pagine davvero finissime, e assai fertili per la riflessione sull'esperienza artistica ed estetica, appunto sui tempi diversi, divergenti e agenti, della “vita spirituale”, e sensibilissima, della visione. Ecco⁸⁷:

“Un testo: alla leggibilità, tutto non vi arriva allo stesso tempo. Le parentesi, gli incidenti impongono all'idea un coefficiente di ritardo. Il lampo di certe immagini, il dardo di certe proposizioni che si conficcano fin nel fondo dell'intelligenza, si creano intorno zone d'ombra dove le idee non vivono

⁸³ Paul VALÉRY O I 852-3.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ GIACOMO LEOPARDI Z [1240]; cfr. [109-11], [1701-6], [3952-4].

⁸⁶ Andrea ZANZOTTO *Meteo*, in Id. *Le poesie*, a cura di Stefano Del Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, 1999, p. 847.

⁸⁷ Paul CLAUDEL OPR 395-6.

più che d'una animazione laterale e partecipata. [...] Una logica pittorica, una fame o un'esigenza del colore, una certa composizione degli spazi, una certa dipendenza dalla figura centrale dei contorni, una certa simultaneità dell'evento che s'impone a fattori eteroclitici, tutto questo giunge per il contemplatore, oltre il piacere e la voluttà, fino alla convinzione".

Alla scuola di Rimbaud e Wagner, c'è dunque tutta una retorica propriamente epistemologica della distrazione, secondo la quale, anche in termini mistici, la conoscenza è agnizione affettiva, afferisce cioè propriamente all'idea sensibile dell'inintelligibile.

“Ci sono delle operazioni dello spirito, annota nel diario a proposito dell'autore di *Illuminations*⁸⁸, delle composizioni del cuore, tanto delicate che non possono riuscire se le guardiamo. Bisogna che siano lasciate tutte sole, e che durante questo tempo lo spirito sia distratto, occupato a altre cose, che non gli prenda le sue forze ma che sia sufficiente a trattenerle”.

“Attendere. Lasciare farsi”, annota Valéry; e Nietzsche⁸⁹ aveva già scritto:

“Imparare a vedere (*Sehen*) — abituare l'occhio alla pacatezza, alla pazienza, al lasciar-venire-a sé (*das An-sich-herankommen-lassen*); rimandare il giudizio, imparare a circoscrivere e abbracciare il caso particolare da tutti i lati (*den Einzelfall von allen Seiten umgehen und umfassen*). È questa la propedeutica prima alla spiritualità: non reagire subito a uno stimolo (*Reiz*), ma padroneggiare gli istinti che inibiscono (*emmenenden*) e precludono (*abschliessenden*). Imparare a vedere, così come io lo intendo, è a un dipresso quel che un linguaggio non filosofico chiama volontà forte: l'essenziale in ciò è appunto non “volere”, saper differire la decisione (*die Entscheidung aussetzen können*)”.

Valéry, ancora in quella sorta di avantesto, taciuto ma palese, dell'*Introduction à la peinture hollandaise*, aveva parlato delle “regioni distratte e senza difesa dell'anima sensitiva”; e Claudel definisce l'arte dell'autore de *La Jeune Parque* una “attenzione voluttuosa. È lo spirito attento alla carne e che la riveste d'una specie di coscienza epidermica, il piacere raggiunto dalla definizione [...] ”; infine, intrecciata all'analisi della Venere di Tiziano, appare esclamativo il riferimento alle “percezioni laterali”. In quel periodo, a ridosso d'una lettura protratta di numerosi testi valeriani, Claudel annuncia una “*théorie des perceptions latérales*”, che, lo hanno ben

⁸⁸ Id. J I 629.

⁸⁹ Friedrich NIETZSCHE GD “Was den Deutschen abgeht” § 6.

argomentato, trova poi molte applicazioni e riferimenti nei registri ermeneutici delle Scritture, della poesia, e della pittura⁹⁰.

Per noi, magari *contro e malgrado* Claudel, questo vorrà dire che non si tratta tanto o solo per così dire del romanzo di formazione dello sguardo estetico sul fatto artistico, ma di rilevare che la parola dilettante è presa invece in una continua dilazione, che, ripetutamente aggiornata, la memoria non diviene disegno, e l'*ekphrasis* non giunge a rimettere al mondo alcun quadro. Qui, la poetica della pittura, fallendo perfino nella sua inconfessata ingerenza meta-interpretativa — propriamente liturgica se non mistica — che scollava la descrizione esegetica dal reale contesto figurativo e lo eccedeva e, aniconico, tuttavia lo fondava, non produce alcun'opera. Come se, quanto è all'opera, sia malgrado tutto una *memoria affettiva*, disoccupata, dello sguardo, innescata da una *contigenza assoluta*, ovvero strana ed estranea alla temporalità della messa-in-forma dell'occhio. Un'anamnesi eccitata da un'*aisthesis* senza contorni né limiti, senza forma, afferente non a caso a colori puri e senza relazioni tonali — e non particolari, non elementi essenziali ricomponibili in una totalità di senso e in una significazione euristica e fondativa; insomma, non riconducibile a forme contenutistiche di codici culturali, come l'allegoria, né a una eucaristica invenzione di particolari indiziari, a una conoscenza venatoria che è, rigorosamente, *divinazione contemplativa* d'un luogo figurale dell'infigurabile.

C'è come una *stupidità* dell'esser-là del visibile in quanto pigmento materico, grumo disarticolato dell'*elementale*, in quanto cioè, come annotano ai margini della fenomenologia Merleau-Ponty e Lévinas, “ frammento di mondo ” che “ dispiega un numero illimitato di figure dell'essere ” e suggerisce al pensiero una “ a-concettuale universalità ”⁹¹. Il colore è “ concrezione del *c'è* ” dell'essere in quanto tale.

⁹⁰ Cfr. E. KAËS *op. cit.*, pp. 286 *et passim.*, che rimanda ai lavori di Millet-Girard.

⁹¹ Maurice MERLEAU-PONTY PM 79, Id. OE 218. Nel segno d'una erosione del trascendentale e dell'intenzionalità nell'esperienza estetica del “ c'è dell'essere ”, scrive invece Lévinas: “ [...] la pittura è una lotta con la visione. Essa cerca di strappare alla luce gli esseri integrati in un insieme. Lo sguardo è un potere di descrivere curve, di disegnare insieme in cui gli elementi vengono a integrarsi, orizzonti in cui il particolare appare in quanto rinuncia a essere tale. [...] Nella sua rappresentazione della materia la pittura realizza questa deformazione — questa messa a nudo — del mondo in modo del tutto sorprendente. [...] Staccandosi da uno spazio senza orizzonte le cose si abbattono su di noi come frammenti che si impongono per se stessi, come blocchi, cubi, piani, triangoli tra cui non c'è la minima transizione. Elementi nudi, semplici e assoluti, rigonfiamenti o accessi dell'essere. [...] Malgrado la razionalità e la luminosità di queste forme prese in se stesse, il quadro realizza l'in se stesso della loro esistenza, il carattere assoluto del fatto che esiste

Ecco perché è significativo l'arresto afasico del discorso: in tale non-sapere viene disfatto, citandolo sì alla presenza ma interrotto, il fluido corso d'una rammemorazione non solo psicologica ma teologica, è invocata sì la storia anteriore della teoria — quasi tratteggiata come un diario intimo del suo vedere — ma, in uno stesso gesto, spogliata di ogni ruolo di garanzia ed esemplarità. Allo spettatore viene sì consegnato, a cielo aperto, come il processo di costituzione di un discorso sulla pittura, ma come inconcludente *performance*, che finisce così in una mobilità attiva di immagini, attivate dalla puntualità incompiuta e intensiva dell'esperienza estetica. La mano che scrive, non è organo dispensatore di ricordi, una mano liberale, né è la mano incredula di San Tommaso, organo speculare della "mano di Dio" che ausculta come in scavo, radiologicamente, e "ci riafferra [...] esplora, segue, insiste, disfa, rifa"⁹². Si tratta d'una mano, attardata sulla carta stanca, che anzi sembra solo procrastinare menomata e inoperosa il far cilecca di uno sguardo pungolato e appuntato all'intensità ottusa di un accidente che non l'accoglie — lo accilecca e risucchia. Dettaglio che attrae Claudel, *happé à la bouche et aux yeux*, che lo addenta e lo aspira, che gli si dà senza poter essere poi restituito; colui che scrive, che scrive il proprio sguardo, attivo, è dunque insieme e comunque già da sempre preso in uno scambio e, passivo, defraudato. E, esauriti da ogni impiego simbolico, sciolti da ogni obbligazione, gli elementi in dettaglio, parcellizzati, solo frammentariamente sono ripresi in una mitologia, solo provvisoriamente sono interpretati in un'allegoria; occasionano spunti di racconti, accennano, bergsonianamente, a un "romanzo della durata", ma non recitano nel poema di Mnemosyne. Invitano sì a ricordarsi, ma sia la rimembranza autobiografica che la mnemotecnica della *vie antérieure* della natura sono traumaticamente sospese e differite, rese inoperose. Claudel⁹³, ammette, non riesce poi più a ritrovare quel quadro con "un piccolissimo punto blu e un impercettibile punto rosso, come due grani di sale e pepe". Eppure riaffioreranno, macchie indelebili, in altre pagine: un "grano di senape", un "qualcosa di quasi impercettibile [che bisogna lasciar] germogliare"⁹⁴, perla o briciola d'argento, una "realizzazione dell'essenza, una concrezione del tempo in eternità"⁹⁵, un "indelebile corallo" (Luzi); grani di spezie, saranno incasellati nel registro dell'esegesi, saranno computati

qualcosa che non, a sua volta, un oggetto e un nome: che è innominabile e che può apparire solo grazie alla poesia". Emmanuel LÉVINAS *op. cit.*, p. 49.

⁹² Paul CLAUDEL PP 291.

⁹³ Id. OPR 178.

⁹⁴ Id. PP 251.

⁹⁵ *Ibid.* 352.

nelle derrate snocciolate dall'Apocalisse. Ma resteranno irrecuperabili sia in un codice simbolico o allegorico sia in una metafisica della percezione; persistono, dunque, resistendo a ogni sintassi e a ogni semantica del sensibile, l'uno e l'altro, *puncta qui pointent*, e s'impongono emozionalmente a quella che Barthes⁹⁶ chiamerà "coscienza affettiva".

Ma di che si tratta? Appunto, di due tocchi quasi impercettibili di colore, un punto di rosso e uno di blu, due grani di pigmento puro, "un dettaglio incongruo e perfettamente ingiustificabile, che ha un po' il ruolo del catalizzatore in un'operazione chimica"⁹⁷. Come nella *camera obscura* nietzscheana, in quanto *forza*, aggregante e casuale, in quanto insorgenza generativa strutturalmente *potenziale e composita, plurale e contraddittoria*, insomma in quanto *forma formante* (o, con Hildebrand, *Wirkungsform*, forma attiva), in quanto processo frammentario *in atto*, la presenza cromatica fa crollare la stabilità logica e semantica dei dettagli e dell'insieme, esige che il soggetto faccia i conti con lo scarto tra il suo vedere e il suo dire, con la differenza tra il suo vedere e il suo sapere. L'effetto dell'informe è così una certa defezione e secessione dello sguardo, tuttavia *touché de loin* da elementi locali, da dettagli lacertati, ossessivamente irrelati, che insieme offrono e ritirano, concedono e sottraggono senso, smentiscono tattilmente il possibile su cui il soggetto insensibile e passivo potrebbe far presa. Come se un'*aisthesis bête* avesse sì affetto l'occhio con un "contatto reale con l'oggetto"⁹⁸ ma non fosse arrivata a comporsi e organizzarsi come percezione, esperienza vissuta o rivelazione, come se una sorpresa assolutamente singolare del sensibile lo avesse anestetizzato e istupidito.

Verrebbe qui da rilevare un altro tratto del confronto costantemente suggerito, a seguito delle note di Merleau-Ponty, con il paradigma che sta a fondamento di tutte le filosofie e le teorie della visione rappresentativa, ovvero il Cogito. Se la presa intellettuale della *bona mens* cartesiana è intesa solo come "variante del vedere" e definita da una "luce naturale" condivisa da tutti gli uomini, se è dunque da ripristinare in seno agli errori ma al prezzo del visibile e del linguaggio, di segno opposto è l'esercizio del vedere che sembra atteggiarsi nell'esperienza afasica dalla pittura e del sensibile condotta da Claudel. Contraria all'uso e al "cattivo stile" del *Discours*, s'impone difatti l'"esercizio della lingua"⁹⁹; ho avuto già modo di

⁹⁶ Roland BARTHES *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Seuil, 1980, trad. it. di Renzo Guidieri, Torino, Einaudi, p. 56.

⁹⁷ Paul CLAUDEL OPR 1234.

⁹⁸ Id. OP 225.

⁹⁹ Maurice MERLEAU-PONTY NC 203; per una ricognizione più generale, Pierre Alain *Un autre Descartes: le philosophe et son langage*, Paris, Vrin, 1980.

metterlo in evidenza: è il linguaggio a far vedere a Claudel, sono delle parole a rendere visibile quanto il suo sguardo ha pur sempre sott'occhio e non riesce però a dire. Ma che tipo di linguaggio? Per descrivere quanto dà a vedere l'arte di Vermeer, appunto il maggiormente abituale e comune, l'usualmente noto, non basterebbe difatti la lingua francese e Claudel ricorre a due aggettivi inglesi, *eery* e *uncanny*, i quali doppiano e suppliscono l'opera volontaria dell'occhio con un lavoro involontario dell'orecchio. Desueti, forse letterari, i due termini prescelti insinuano una *poetica della lingua* che prende i tratti d'una sovrapposizione del proprio e dello straniero, d'una trasmutazione del massimamente noto nell'ignoto — insieme passivo risultato e attivissimo processo, ciò che è impaurito, timido e suggestionato, e ciò che suscita spavento e disagio, *fearfull* e *fear-inspiring*. Quasi che la descrizione totale, ideale e infinita, fosse presupposta insieme finita e aporetica, e la storia della visione del quadro fosse finta completata e inconcludente; su tale inoperosità d'un compimento impossibile, l'univocità del nome della cosa si sfrangia, come un raggio di luce in un prisma, nel plurisenso d'un doppio aggettivo. Nel linguaggio ordinario, s'apre uno spazio di risonanza e d'oscillazione tra due negazioni, uno spazio al limite della ridondanza e della tautologia, del troppo e del troppo poco, insieme effetto e causa dell'affermazione del "c'è" estetico, da questo insieme eccitato e soddisfatto, inventato e ritrovato come mancanza. L'assoluta *semplicità* dell'esser-là sensibile, *entre-deux* del tutto superficiale tra visibile e invisibile, finisce per disarticolare la *simplicitas* dell'occhio creaturale elogiata in *Présence et Prophétie* per opacizzare anche il candore "matematico o angelico" dell'occhio puro e ideale della conoscenza, dell'occhio di Vermeer e del filosofo, purificato d'ogni materia e dei ritocchi percettologici o delle aggiunte fisiologiche, delle emozioni muscolari, viscerali e pulsionali di chi guarda.

Adorno¹⁰⁰ ha affermato che il repentino e l'effimero, il "momento dell'indelebile, del colore che non si può cancellare", sono l'"oggetto" del saggio, il cui apprendimento — paragonato all'esercizio vivente d'una lingua straniera — prescrive una forma aperta e asistemica della scrittura. Ed è dunque per noi significativo che Claudel¹⁰¹ utilizzerà addirittura

¹⁰⁰ Theodor W. ADORNO "Il saggio come forma", in Id. *Note sulla letteratura I (1943-1961)*, trad. it. a cura di Enrico De Angelis, Torino, Einaudi, 1979, pp. 23, 17-8.

¹⁰¹ Paul CLAUDEL OPR 181-2. *Eery*, termine desueto, tratto probabilmente da Keats o Sheakespeare, dice il bizzarro e lo strano; *uncanny*, descrive l'estraneo e il perturbante — e traduce l'intraducibile par excellence, appunto l'*Unheimliche*. È forse da sottolineare che la suddetta poliglossia è riferita invero al nome stesso dell'artista olandese: "Tra questi maestri, scrive Claudel, [...] ce n'è qualcuno, non dirò più grande, perché la grandezza qui non ha niente a che fare, ma più perfetto, più chiaro e squisito, e se ci fosse bisogno di altri

un'altra lingua per definire i colori della pittura di Vermeer: *eery* e *uncanny*, ovvero bizzarra e inquietante, strana e perturbante, la pittura del maestro olandese è detta tale perché insieme è come un istantaneo e denotativo “scatto” fotografico del reale e ciò che, preda di una insistita evocazione anaforica, non smette di suscitare disagio. È qualcosa che, presa da una ridondanza aggettivale (una vera e propria sur-nominazione), e persa nel conseguente scivolamento dalla designazione della sostanza all'espressione della qualità, non cessa d'essere in attesa di senso — è insomma *das Ding*, che resiste *estheticamente* a ogni riduzione e sostituzione simbolica e discorsiva, lo choc estetico dell'esser-là dell'essere, il *reale* da affrontare nell'estraneo in cui si rivolta, improvviso, il familiare¹⁰².

Tra la successione della scrittura e la simultaneità della pittura, Claudel oscilla tra un troppo vicino e un troppo lontano, tra un troppo e un troppo poco in cui l'oggetto stesso della visione si parcellizza e confonde, diventa illeggibile, invisibile e indicibile, perché ingloba il soggetto nello spettacolo. Il suo l'occhio si fa tatto, da attivo diventa passivo, da vedente diviene visto — ciò che vede, lo riguarda, gli restituisce cioè lo sguardo e si rivolge proprio a lui: “inaccessibile alla nostra vista, ma non al nostro contatto”, *l'occhieggiare del reale*, la funzione di sguardo senz'occhio delle cose, l'esser-guardato da ovunque che emerge, traumaticamente, in quello che Lacan avrebbe chiamato *grain de beauté* e nelle macchie cromatiche, è l'atto di *attouchement* del “segreto ontologico” del soggetto di sguardo, è cioè il contatto come amniotico con l'essere in cui già da sempre è e il tocco appuntito del desiderio e dell'angoscia del nulla che screzia il visibile in quanto — per prendere in prestito una bella espressione di Papparo — *insistente-là*. Il soggetto è così passivo nei confronti di un punto di vista

aggettivi, sarebbero quelli che ci fornisce un'altra lingua, *eery*, *uncanny*. Aspettavate da molto il suo nome: Vermeer di Delft. E, ne sono sicuro, all'istante, come i colori di un blasone, nel vostro spirito si dipinge questo rapporto stimolante tra un blu chiaro e un giallo limpido, puro quanto l'Arabia! Ma non è su dei colori che voglio intrattenervi, malgrado la loro qualità e questo gioco così esatto e freddo tra loro da sembrare meno ottenuto dal pennello che realizzato dall'intelligenza”. Di contro, malgrado l'onomastica cratilea di Proust messa in luce da Barthes e Genette, il nome di Vermeer diverrà ad Odette, nell'ignoranza alle cose dell'arte e perfino nell'ingelosita insensibilità alla passione di Swann, “aussi familier que celui de son couturier”. Di quest’occhio senza sguardo” del pittore e alla pittura, Svetlana Alpers, e dopo di lei Louis Marin, Georges-Didi-Huberman, e Daniel Arasse, hanno analizzato funzioni e posture fondamentali; sulla celeberrima ma non meno paradigmatica esperienza di Bergotte-Proust — “le mort que je suis!” — nella *Recherche*, ci sarebbe forse ancora qualcosa da dire: ci hanno provato, da ultimo e da evidenti opposte prospettive, Roberto DIODATO attardandosi sulla Veduta di Delft, *op. cit.*, e LENZO RENZI *Proust e Vermeer. Apologia dell'imprecisione*, Bologna, il Mulino, 1999.

¹⁰² Cfr. Paul VALÉRY O II 501.

senz'occhio né fisionomia, illocalizzabile e topologicamente ovunque, è assoluto *être-vu-par* che lo posiziona in un angolo, in un angoscioso *quant-à-soi* in cui “non ci sono cose che conosco e ci sono cose che non conosco”, in cui, in mutuo accecamento, si è segni per qualcosa d'ignoto¹⁰³.

Possiamo dunque interpretare la xenoglossia del racconto di Claudel, l'idioma estraneo dettato alla voce e alla parola dalla vista, il visto che persiste nel detto grazie all'“attributo maggiore” dell'aggettivo¹⁰⁴, come quello che un altro poeta, Yves Bonnefoy, anch'egli riflettendo sui colori, ha pascalianamente definito una messa all'infinito dell'*arbitrario triste del segno*, giacché anche le parole prescelte in base alle analogie più sottili tra suoni e colori non tratterranno che un nonnulla di ciò che “l'occhio sa di colpo” — ciò che esiste. “L'on sent dans un seul mot plusieurs images”, trascriveva da M.me de Staël Leopardi¹⁰⁵, ed è per questo che è una parola d'una lingua straniera o morta “accrece anche per essa sola il numero delle idee”, ovvero fa balenare, d'un colpo e al di sotto della comprensione, l'infinita potenza dell'ignoto nel noto, rende come sensibile il possibile.

Se, lo ha magistralmente detto Louis Marin¹⁰⁶, il sogno della pittura è essere la lingua universale delle cose che esistono, attuare cioè la perfetta traducibilità del visibile, il dar nomi è il sogno della poesia e della letteratura¹⁰⁷ di essere la traduzione perfetta dell'“ossessione dell'esistenza”, della

¹⁰³ Paul VALÉRY O I 401.

¹⁰⁴ L'espressione è di Roland BARTHES. “Il lavoro della nominazione, scrive ancora a proposito della pittura di Réquichot (“Réquichot et son corps” [1973], in Id. *L'obvie et l'obtus*, Paris, Seuil, 1982, trad. it. di Daniela De Agostini, Torino, Einaudi, 1985, p. 223), continua inesorabilmente, costretto sempre a procedere, a non fissarsi mai, a disfarsi di continuo i nomi trovati senza approdare a nulla, salvo una ex-nominazione perpetua: perché ciò che assomiglia, non a tutto, ma successivamente a qualcosa, non assomiglia a nulla. O ancora: qualcosa assomiglia, sì, ma a cosa? a “qualcosa che non ha nome”. L'analogia compie così il proprio diniego e la beanza del nome si mantiene all'infinito: che cos'è *questo?*” Si veda il bel testo, incompiuto, di Jean-Marie PONTEVIA “Roland Barthes, critique d'art”, in Id. *Ecrits sur l'art*, t.I, pref. di Ph. Lacoue-Labarthe, Bordeaux, William Blake & Co. éd., 1993, p. 214.

¹⁰⁵ Giacomo LEOPARDI Z [1962-7], [2212-5].

¹⁰⁶ Louis MARIN “La description du tableau et le sublime en peinture”, in Id. *Sublime Poussin*, Paris, Seuil, 1995, p. 92.

¹⁰⁷ “[L]a letteratura, cieca vigilanza che, volendo sfuggirsi, sprofonda sempre più nella propria ossessione, è la sola traduzione dell'ossessione dell'esistenza, se questa è l'impossibilità stessa di uscire dall'esistenza, l'essere che è sempre respinto dall'essere [...]”. Di quanto, in tale giro di frase di *La littérature et le droit à la mort* di Maurice Blanchot (in Id. *La part de feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 234), sia in gioco una critica radicale dell'ontologia heideggeriana in nome dell'estetico, e del suo ruolo in Lévinas — dopo *De l'existence à l'existant*, dello stesso anno —, non è possibile discutere qui. Per una disamina della

testardaggine estetica del c'è dell'essere. Ed ecco che la denominazione si moltiplica nell'eteroglossia — in larve e frammenti di lingue straniere, che, nota Leopardi, quasi “parlano” il soggetto nel sogno e lo traghettano nella veglia¹⁰⁸. Ecco che l'unicità del nome si sfrangia e si frammenta nell'azzardo babilonico della lingua, che la serietà del dire della teoria va a testa in giù nell'infantilismo linguistico del dilettante e della sua poetica.

Imperscrutabile ma percepito, il colore è esperienza terrificata dell'essere-là dell'essere, screziatura cromatica, caparbia, della ragnatela del linguaggio tessuta dal soggetto di discorso e di sapere o inventata già fatta, stoffa del mondo — se si vuole, con Claudel, creata da Dio —. Si tratta d'una vertigine di non-sapere, forse, a dirla con le magnifiche parole di Zanzotto, d'una “euforia di mille / divergenti intuizioni — gemellaggi infiniti”, ma forse anche d'una disforica *poiesis* di sé perseguita dal soggetto in forza d'una crisi radicale del linguistico e d'una ricreazione d'un “favoleggiare di esigue / anarchie, conversioni di lingue / mai udite del giallo / in gelb jaune amarillo”¹⁰⁹.

Scrivendo il giovane Nietzsche¹¹⁰:

“In generale [...] la percezione esatta (*die richtigen Perception*) — il che significherebbe l'espressione adeguata (*der adäquate Ausdruck*) di un oggetto nel soggetto — mi sembra un'assurdità contraddittoria: in effetti tra due sfere assolutamente diverse (*absolut verschieden Sphären*), quali sono il soggetto e l'oggetto, non esiste alcuna causalità, alcuna esattezza, alcuna espressione, ma tutt'al più un rapporto estetico (*ein ästhetisches Verhalten*), intendo dire una trasposizione allusiva (*eine andeutende Uebertragung*), una traduzione balbettata in una lingua del tutto straniera (*nachstammelnde Uebersetzung in eine ganz fremde Sprache*), il che richiederebbe una sfera intermedia e una capacità intermedia che fossero capaci di poetare (*dichtenden*) e inventare (*erfindenden*) liberamente”.

questione, mi permetto di rinviare al mio “Il marmo immaginario. Blanchot, Lévinas e l'esperienza estetica”, *Itinerari*, 3, 1995.

¹⁰⁸ Cfr. Giacomo LEOPARDI Z [185].

¹⁰⁹ Andrea ZANZOTTO *op. cit.*, pp. 851-2.

¹¹⁰ Friedrich NIETZSCHE WLAS 365. Hugo VON HOFFMANSTHAL, come è noto, chiuderà la *Briefe* di Chandos proprio su vertiginose messa in traduzione e polisemia dell'essere estetico: la lingua in cui gli sarebbe dato di scrivere (*schreiben*) e di pensare (*denken*) “non è né il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo, ma una lingua di cui non una sola parola [gli] è nota (*bekannt*), una lingua in cui [gli] parlano (*sprechen*) le cose mute (*die stummen Dinge*) [...]”.

Bibliografia

Sono qui indicate le cifre che contrassegnano i testi più citati nel volume. Criterio adottato è quello dell'agevolezza; si è così deciso di utilizzare sempre e solo le ultime o ultimissime edizioni critiche disponibili nelle lingue originali, senza indicare i titoli degli scritti né dare le referenze delle loro pubblicazioni originarie in collezioni d'opere, volumi o riviste. La traduzione, salvo segnalazioni, si intende dunque sempre mia.

Quando opportuno, per altri testi assiduamente frequentati, si sono date di volta in volta le sigle in nota.

CLAUDEL

OC — *Oeuvres Complètes de Paul Claudel*, I-XXIX, Paris, Gallimard, 1950-1985 (di seguito, in cifre romane, il volume e, in cifre arabe, le pagine).

OPR — *Oeuvres en Prose*, édition établie et annotée par Jacques Petit et Charles Galpérine, avec une introduction par Gaëtan Picon, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1965.

OP — *Oeuvres Poétiques*, édition établie et annotée par Jacques Petit, avec une introduction par Stanislas Fumet, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1967.

J I-II — *Journal*, t. I (1904-1932) e t. II (1933-1956), édition établie et annotée par Françoise Varillon et Jacques Petit, avec une introduction de Françoise Varillon, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1968-9.

T I-II — *Théâtre*, t. I-II, édition établie et annotée par Jacques Madaule, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1965-7.

PP — *Présence et Prophétie*, in OC, t. XX.

SAP — *Seigneur, apprenez-nous à prier*, in OC, t. XXIII.

MICHELET

J I-II — *Journal*, édition établie et annotée par Paul Viallaneix, t. I (1828-1848) e t. II (1849-1860), Paris, Gallimard, 1959-1962.

P — *Le Peuple*, édition établie, annotée et préfacée par Paul Viallaneix, Paris, Flammarion, 1974.

A — *L'Amour*, in *Oeuvres Complètes*, édition établie et annotée par Paul Viallaneix, Arimadavane Giovindane et Thérèse Moreau, t. XVIII, Paris, Flammarion, 1985.

NIETZSCHE

- WLAS — *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, in *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlino/NY, 1988, trad. it. di Giorgio Colli, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, Milano, Adelphi, 1964 ssgg., v.III, t.II.
- MA I-II — *Menschliches Allzumenschliches*, trad. it. di Sossio Giametta, *ibid.*, v.IV, t.II e v.IV, t.III.
- M — *Morgenröte*, *ibid.*, trad. it. di Ferruccio Masini e Mazzino Montinari, *ibid.*, v.V, t.I.
- FW — *Die fröhliche Wissenschaft*, trad. it. di Ferruccio Masini, *ibid.*, v.V, t.II.
- JGB — *Jenseits von Gut und Böse*, trad. it. di Ferruccio Masini, *ibid.*, v.VI, t.II.
- GM — *Zur Genealogie der Moral*, trad. it. di Ferruccio Masini, *ibid.*, v. VI, t.II.
- GD — *Götzen-Dämmerung*, trad. it. di Ferruccio Masini, *ibid.*, v.VI, t.III.
- NF 1885-1887 — *Nachgelassene Fragmente 1885-1887*, trad. it di Sossio Giametta, *ibid.*, v.VIII, t.I.
- NF 1887-1888 — *Nachgelassene Fragmente 1887-1888*, trad. it. di Sossio Giametta, *ibid.*, v.VIII, t.II.

PEGUY

- OPC I-II-III — *Oeuvres en Prose Complètes*, édition établie et annotée par Robert Burac, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", t. I-II-II, Paris, Gallimard, 1987-1992.

VALÉRY

- O I-II — *Oeuvres*, t.I-II, édition établie et annotée par Jean Hytier, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1957-1960.
- C I-II — *Cahiers*, t.I-II, anthologie établie et annotée par Judith Robinson selon les rubriques du classement, avec une chronologie et un index, "Coll. Bibliothèque de la Pléiade", Paris, Gallimard, 1973-1974.
- CA — *Cahiers*, édition en fac-simile en 29 volumes, Paris, CNRS, 1957-1961 (di seguito, in cifre romane, il volume e, in cifre arabe, le pagine).

Teorie & Oggetti della Filosofia

Collana diretta da Roberto Esposito

- F. Châtelet, *Attraverso Marx*
- W. Tommasi, *La natura e la macchina. Hegel sull'economia e le scienze*
- W. Rathenau, *Lo Stato nuovo e altri saggi* (a cura di R. Racinaro)
- R. Esposito, *La politica e la storia. Machiavelli e Vico*
- R. Genovese, *Dell'ideologia inconsapevole. Studio attraverso Schopenhauer, Nietzsche, Adorno*
- A. Gurland, O. Kirchheimer, H. Marcuse, F. Pollock, *Tecnologia e potere nelle società post-liberali* (a cura di G. Marramao)
- M. Bertaglia, M. Cacciari, G. Franck, G. Pasqualotto, *Crucialità del tempo. Saggi sulla concezione nietzschiana del tempo*
- M. Horkheimer, *Kant: la Critica del Giudizio* (a cura di N. Pirillo)
- B. De Giovanni, R. Esposito, G. Zarone, *Divenire della ragione moderna. Cartesio, Spinoza, Vico*
- G. M. Cazzaniga, *Funzione e conflitto. Forme e classi nella teoria marxiana dello sviluppo*
- B. Gravagnuolo, *Dialettica come destino. Hegel e lo spirito del Cristianesimo*
- V. Dini, G. Stabile, *Saggezza e prudenza. Studi per la ricostruzione di un'antropologia in prima età moderna*
- M. Palumbo, *Gli orizzonti della verità. Saggio su Guicciardini*
- B. Accarino, *Mercanti ed eroi. La crisi del contrattualismo tra Weber e Luhmann*
- G. Bataille, A. Kojève, J. Wahl, E. Weil, R. Queneau, *Sulla fine della storia* (a cura di M. Ciampa e F. Di Stefano)
- C. Formenti, *Prometeo e Hermes. Colpa e origine nell'immaginario tardo-moderno*
- M. Cacciari, M. Donà, B. Gasparotti, *Le forme del fare*
- H. G. Gadamer, J. Habermas, *L'eredità di Hegel* (a cura di R. Racinaro)
- M. Vozza, *Il sapere della superficie. Da Nietzsche a Simmel*
- A. Mazzarella (a cura di), *Percorsi della "Voce"*
- R. Genovese, C. Benedetti, P. Garbolino, *Modi di attribuzione. Filosofia e teoria dei sistemi* (a cura di R. Genovese)
- A. Illuminati, *Racconti morali. Crisi e riabilitazione della filosofia pratica*
- E. Greblo, *La tradizione del futuro. Saggio su Walter Benjamin*
- Aa.Vv., *Simone Weil. La provocazione della verità*
- E. Agazzi, *Dopo Francoforte. Dopo la metafisica. J. Habermas, K. O. Apel, H. G. Gadamer*
- A. Giannatiempo Quinzio, *L'estetico in Kierkegaard*
- Aa.Vv., *Figure del paradosso. Filosofia e teoria dei sistemi 2* (a cura di R. Genovese)
- U. Fadini, *Configurazioni antropologiche. Esperienze e metamorfosi della soggettività moderna*
- D. Taranto, *Studi sulla protostoria del concetto di interesse. Da Comynnes a Nicole (1524-1675)*
- V. Romitelli, *Storiografia, cronologia, politica*
- G. Compagno, *L'identità del nemico. Drieu La Rochelle e il pensiero della collaborazione*
- Diotima, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*
- L. A. Manfreda, *Aporie del simbolo. Saggio su Otto Weininger*

A. Mazzarella, *I dolci inganni. Leopardi, gli errori e le illusioni*
Diotima, *La sapienza di partire da sé*
F. C. Papparo, *La passione senza nome. Materiali sul tema dell'anima in Nietzsche*
W. Tommasi, *Simone Weil. Esperienza religiosa, esperienza femminile*
N. Boccara, *Il buon uso delle passioni. Hume filosofo morale: una biblioteca possibile*
Diotima, *Il profumo della maestra. Nei laboratori della vita quotidiana*
R. Caporali, *La fabbrica dell'imperium. Saggio su Spinoza*
F. S. Festa, *Politica e/o Teologia. Saggi di filosofia politica*
G. M. Barbuto, *Ambivalenze del Moderno. De Sanctis e le tradizioni politiche italiane*
F. Sorge, *Passioni e farmaci. Per un'etica della depressione: le passioni dell'uomo tra neuroscienze ed anima*
F. Fimiani, *Poetiche e genealogie. Claudel, Valéry, Nietzsche*
G. Borrello, *Il lavoro e la Grazia. Un percorso attraverso il pensiero di Simone Weil*
E. Parise, *La politica dopo Auschwitz. Rileggendo Hannah Arendt*
A. Martone, *Un'etica del nulla. Libertà, esistenza, politica*
R. Panattoni, *Appartenenza ed eschaton. La Lettera ai Romani di San Paolo e la questione "teologico-politica"*
C. Zamboni, *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*
L. Savarino, *Heidegger e il cristianesimo. 1916-1927*
G. M. Barbuto, *La politica dopo la tempesta. Ordine e crisi nel pensiero di Francesco Guicciardini*
Diotima, *Approfitte dell'assenza. Punti di avvistamento sulla tradizione*
S. Zuliani, *Michel Leiris. Lo spazio dell'arte*
G. Solla, *L'ombra della libertà. Schelling e la teologia politica del nome proprio*
G. Barberis, *Il Regno della Libertà. Diritto, Politica e Storia nel pensiero di Alexandre Kojève*
W. Tommasi, *La scrittura del deserto. Malinconia e creatività femminile*
Diotima, *La magica forza del negativo*
R. Caporali, *La tenerezza e la barbarie. Studi su Vico*
L. Mortari, *Un metodo a-metodico. La pratica della ricerca in Maria Zambrano*
Diotima, *L'ombra della madre*
W. Tommasi, *Maria Zambrano. La passione della figlia*
G. M. Barbuto, *Antinomie della politica. Saggio su Machiavelli*
A. De Simone, *Intersoggettività e norma. La società postdeontica e i suoi critici*
L. Bernini, *Le pecore e il pastore. Critica, politica, etica nel pensiero di Michel Foucault*
C. Zamboni, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*
Diotima, *Immaginazione e politica. La rischiosa vicinanza fra reale e irreal*
Diotima, *Potere e politica non sono la stessa cosa*
S. Tarantino, G. Borrello (a cura di), *Esercizi di composizione per Angela Putino. Filosofia, differenza sessuale e politica*
A. De Simone, *L'inquieto vincolo dell'umano. Simmel e oltre*
W. Tommasi, *Oggi è un altro giorno. Filosofia della vita quotidiana*
A. De Simone, *Conflitto e socialità. La contingenza dell'antagonismo*
Diotima, *La festa è qui*
A. De Simone, *Il soggetto e la sovranità. La contingenza del vivente tra Vico e Agamben*

Può una *poetica* non afferire solo a specifiche tecniche e manovre d'un fare artistico ma riguardare le procedure di costituzione d'una esperienza del sensibile in quanto tale? Può intendersi, per poetica, uno *stile di soggettivazione* dell'estetico? Claudel, Valéry e Nietzsche consentono di sondare da diversi punti di vista un frastagliato processo di formazione d'un sapere non preconstituito, che insidia tanto le competenze di ontologia, estetica e filosofia dell'arte, quanto le iconografie consuete e le istituzioni tradizionali della filosofia. Se la riflessione sulla pittura permette a Claudel di scorgervi il modello d'una poiesis metafisica, sollecita Valéry e Nietzsche a inventare una tipologia critica dei possibili rapporti tra vedere e sapere. A una lettura minuziosa e innovativa dei loro testi, la poetica appare finalmente come una *genealogia* del discorso sul visibile, un'anamnesi cioè di quanto l'instaurazione del soggetto dimentica e occulta, e come una *finzione teorica*, un luogo sperimentale insomma in cui rifigurare in modo inedito le facoltà e le passioni che lo costituiscono.

Filippo Fimiani (Napoli 1964) è ricercatore in Estetica presso l'Università di Salerno. I suoi studi vertono prevalentemente sui rapporti tra poetiche, teorie e filosofie dell'arte nella cultura francese del Novecento. Ha curato l'edizione italiana del *Lautréamont* di Gaston Bachelard (10/17 1989), della *Introduzione alla pittura olandese* di Paul Claudel (La Città del Sole 1999). È autore di *La sovranità dell'evento* (Guerini 1994), nonché di saggi, pubblicati in Italia e all'estero, su Blanchot e Lévinas, Foucault, Claudel e Valéry, Genet, Nietzsche.

In copertina: Giorgio de Chirico, *Interno metafisico*, 1926.