

L'inconscio dell'immagine

Lo sguardo e l'arte contemporanea

*L'opera e l'interpretazione
Didi-Huberman avverte:
è riconoscere quel che c'è
oltre il gioco delle evidenze*

RAFFAELE MANICA

È UN FATTO da meditare che oggi, nei vari campi del sapere, trovino grande udienza le scritture capaci di muoversi al confine tra più discipline. Le divisioni disciplinari perdono di senso nel pensiero e nelle scritture di punta. Così libri al confine tra storia, arte, filosofia, letteratura, sempre più fitti, ci guardano e riguardano.

E proprio sul guardare e riguardare (*regarder* in francese indica sia il «guardare» sia il «concernere», il «riguardare») si apre l'ultimo libro di Georges Didi-Huberman tradotto in Italia, *Il gioco delle evidenze. La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea* (Fazi, pagg. 226, euro 26,50), pubblicato in Francia nel 1991: «Ciò che vediamo vale - e vive - ai nostri occhi unicamente per ciò che ci riguarda». Poi, a sfogliarlo, il libro ruota intorno al senso e all'interpretazione di cubi e parallelepipedi neri. Lo sguardo è questione centrale: che cosa si vede, quando si guarda? Che differenza c'è tra il guardare un cubo nero e quattro foto arrivate da un

Dal Cubo di Giacometti alle pitture del Beato Angelico un viaggio nel significato dell'osservare

campo di concentrazione? Le quattro foto da Auschwitz delle quali Didi-Huberman ha meditato in *Immagini malgrado tutto* (edizione francese del 2003) diventavano un inabissamento dentro il significato della memoria, ovvero in tutto ciò che le foto non possono dare (che cos'è una foto senza un titolo, se non un'impronta?), ma che possono evocare. E dov'è che cominciamo a riconoscere le immagini per la loro po-

tenza? Le immagini, o i manufatti artistici, sono ciò che del passato sopravvive come brandello e che si fa indizio di ciò che chiamiamo storia. Per esempio, in un breve saggio dedicato e intitolato agli *Ex voto* (2006): partire da quelle elementari riproduzioni di parti anatomiche, inquietanti nella loro fissità, Didi-Huberman ne ha considerato il carattere di presenza: figurazioni plastiche di lavoro psichico. E questa perpetua presenza, sempre identica a se stessa, ha qualcosa a che fare con quello che in un altro libro (*2000*, in Italia nel 2007) lo stesso autore ha chiamato «anacronismo delle immagini». Come a dire

che, per quanto arrivate da un tempo ben preciso, le immagini vivono di un tempo loro, autonomo, perfino in conflitto con il tempo che le originò.

Il pannello, i dettagli del Beato Angelico, le sculture d'ombra di Claudio Parmiggiani, le forme della venustà intrecciata con la crudeltà, il soffio, i fantasmi di Aby Warburg: sempre Didi-Huberman si è dedicato alle immagini come fatti volatili, sul punto di spandersi nell'aria. Che cosa sono allora i cubi e i parallelepipedi, le figure solide e per lo più nere tanto presenti nel libro dal quale qui si è iniziato a parlare? Chi guarda può essere riferito a due categorie: colui che crede a ciò che guarda e vede, e che, per questo suo credere, è disposto a riconoscere perfino qualcosa che sta oltre il guardato: come un

Tommaso che, toccata la piaga, riconosce la divinità. L'altro fermo al piano dell'evidenza, riconosciuta come tale, senza nessun bisogno di oltrepassarla. Intrecciando l'arte alla psicanalisi e alla letteratura, Didi-Huberman ci dà conto di un'esperienza (piuttosto che di una teoria) che non oltrepassa ciò che vede ma neppure si contenta di stare all'evidenza. Di fronte al cubo nero di Tony Smith, girandoci intorno, Didi-Huberman mette in azione le categorie alle quali si è accennato, chiedendosi: che cos'è una presenza? Che cosa la forma? Che cos'è la nostra esperienza quando si muove nel tempo?

Si può essere tra coloro che pensano l'esperienza dell'arte in maniera

diametralmente opposta. Ma la capacità di Didi-Huberman di porre domande è tra le più intense che oggi possano incontrarsi. Per averne prova, mentre ci si sperde in questo libro che nulla dà per acquisito, si può riprendere un saggio dedicato da Didi-Huberman alle tredici facce di un cubo straordinario, che proprio un cubo non era, altrimenti le sue facce sarebbero state sei: il Cubo di Alberto Giacometti. Il saggio è perfettamente coevo del «Gioco delle evidenze», anch'esso del 1991, per il catalogo di una celebre mostra parigina di Giacometti (lo si legge anche in italiano in un vecchio numero della rivista «Riga» dedicato all'immenso artista svizzero). Nel libro così come in quel saggio, Didi-Huberman parte da questioni che possono risultare, se non si procede, di una finezza e di una geometria fin troppo francesi, irritanti nella loro irrisolutezza o nebbiosità iniziale. Poi, an-

dando avanti, ci si comincia a render conto della straordinaria concretezza che mette in azione, come un motore invisibile, quella finezza e quella geometria: non disperdendo la nebbia, ma restituendocene il senso. E il Cubo di Giacometti mostra le sue facce una ad una: la faccia del senso introvabile, del disegno che cerca il suo volume, dei corpi che si disfano, della dimensione che c'è e non c'è, dell'autobiografia che si rivela dove meno la si attenderebbe, della morte, della malinconia (a quest'aspetto del Cubo giacomettiano ha dedicato una breve, emozionante scheda Jean Clair nel catalogo della sua mostra sulla Malinconia). E così via: un reticolo di rimandi imprecisati, di radici del cubo, di fattori che moltiplicano i punti di vista.

Non dunque, come pure si era detto all'inizio, uno scrivere al confine tra diverse discipline, ma uno scrivere che intreccia, e intrecciando vanifica, la partizione disciplinare. Un viaggio alla ricerca di ciò che ci riguarda, che concerne noi; e che ci guarda, quando crediamo di essere noi a guardare.



«Seated figure» di Francis Bacon (1974); sotto, «La prova del fuoco di San Francesco davanti al sultano», del Beato Angelico (1429)

