



Società Italiana d'Estetica

Silvana Borutti

## SOMIGLIANZE IMMATERIALI \*

In questa conversazione, riprendo e sviluppo alcune riflessioni che ho pubblicato nella rivista *Lebenswelt* (3, 2013) con il titolo benjaminiano *Somiglianze immateriali*. Parlerò sostanzialmente di immagini e *mimesis*.

In un libro non recentissimo che ho dedicato all'immagine<sup>1</sup> avevo sostenuto che il potere umano del fare immagini, la figuralità, implica da una parte un elemento *poietico* e costruttivo, cioè l'aspetto dello slancio desiderante, della creatività, dell'invenzione che porta in presenza, che interpreto soprattutto col tema cassireriano della liberazione dal dato; ma avevo anche sostenuto che, dall'altra parte, il tratto costruttivo della creatività non può non coniugarsi con il tratto che ho definito *estatico*, cioè l'esposizione degli atti di pensiero all'aspetto rivelativo del mondo: il venire da, incontrare, essere esposti, accogliere, rammemorare, aver già visto, riconoscere qualcosa che emerge da un *c'è già*, da uno sfondo invisibile. Provo qui a riprendere e a sviluppare questi temi; in particolare, declinerò il tema della figuralità in tre tappe: l'immagine come apparizione, o, meglio, come stato nascente dell'apparizione; l'immagine come somiglianza immateriale; l'immagine tra apparizione e sparizione.<sup>2</sup>

### 1. *L'immagine come stato nascente dell'apparizione*

Consideriamo universi significanti creativi come poesia, pittura, musica: sono propensa a dire che sono creativi in quanto, attraverso immagini, portano in presenza dall'invisibilità dei mondi simbolici. Stefano Agosti scrive efficacemente che le immagini creative producono, o, meglio, manifestano «un senso non risolvibile in termini di significato».<sup>3</sup> Assumendo questa definizione, proviamo a chiederci in che cosa si incontrino e si corrispondano, o si somiglino questi diversi universi artistici. Potremmo dire che gli universi simbolici creativi *non comunicano la cosa*, il *significato* ma la propria forza poetica significante. Ma dire che si somigliano nella *forma* che imprimono alla materia sonora, pittorica, linguistica – *materia che non è se non formata dalla poiesis* – si espone all'obiezione contro il costruttivismo: cioè che l'accento sulla forma perda il *legame dell'immaterialità del gesto significante* con la *materia* (le qualità materiali). Al fine di mantenere il nesso tra poietico ed estatico, tra l'emergenza inventiva e le sue condizioni in uno sfondo, preferisco sviluppare un tema mallarmeano e dire (in questo primo percorso) con Mallarmé che musica, poesia, pittura si somigliano nella *non-cosa*: si somigliano cioè in quello che Mallarmé, in *Crise de vers*, chiama «il fiore assente da tutti i mazzi». Il fiore assente è la parola *fleur* che, proprio in quanto parola, è fiore (cioè invenzione sonora e grafica) *absente de tous bouquets*. Nella metafora di Mallarmé, la parola poetica (e come la parola poetica, anche ciò che un gesto pittorico o musicale fa apparire) *si assenta dalla realtà* per far emergere un simbolismo significante che riconfigura l'esperienza:

*Parler n'a trait à la réalité des choses que commercialement [...]. Je dis: une fleur! et [...] musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets.*

Parlare non ha rapporto con la realtà delle cose che commercialmente [...]. Io dico: un fiore! E [...] si leva musicalmente, idea autentica e soave, l'assente di ogni mazzo.<sup>4</sup>

La parola “fiore” è «l'absente de tous bouquets». Mi attardo un momento nel contesto estetico del

\* Relazione tenuta il 30 aprile 2016 in Modena al Convegno “Estetica: figure, retoriche” promosso dalla Società Italiana d'Estetica.

simbolismo, perché vi è particolarmente presente *il nesso tra apparizione del significante e ritrarsi della cosa*. Per Mallarmé, la parola poetica si leva musicalmente nella sua irrealtà (sappiamo che l'evocatività musicale della parola poetica, lo scambio-traduzione tra poesia e musica, è un tratto del contesto estetico del simbolismo). Poesia, *poème*, è in Mallarmé l'atto di pensiero emergente nella parola poetica o musicale, nel significante (meglio: nell'atto significante), in cui la mimesi della cosa vive simbolicamente in un gesto allusivo, una scintilla, una vibrazione sonora volatile. Mallarmé parla della parola poetica come *disparition vibratoire*, scomparsa vibratoria, e *dispersion volatile*, dispersione volatile. Scrive ancora in *Crise de vers*:

*à quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole [...]?*

a che pro la meraviglia di trasporre un fatto di natura nella sua quasi scomparsa vibratoria secondo il gioco della parola [...]?

E in *La musique et les lettres, La musica e le lettere*, parlando dell'arte letteraria:

*Son sortilège, à lui, si ce n'est libérer, hors d'une poignée de poussière ou réalité sans l'enclure, au livre, même comme texte, la dispersion volatile soit l'esprit, qui n'a que faire de rien outre la musicalité de tout.*

Il sortilegio suo proprio è liberare, tranne una manciata di polvere o realtà, senza racchiuderla nel libro neppure come testo, la dispersione volatile, ossia lo spirito, che ha a che fare solo con la musicalità di tutto.<sup>6</sup>

Ricordiamo anche due versi della poesia-manifesto *Art poétique* di Verlaine:

*De la musique encore et toujours!*

*Que ton vers soit la chose envolée*

Musica ancora e sempre!

Che il tuo verso sia la cosa che si invola.<sup>7</sup>

Nella musica del verso, la cosa è *envolée*, è assente, sparisce, si invola come una manciata di polvere.<sup>8</sup> Stefano Agosti, nel saggio *Il cigno di Mallarmé*,<sup>9</sup> cita una lettera di Mallarmé a Cazalis dell'ottobre 1864, in cui il poeta parla della nuova lingua che sta inventando per il suo poema *Hérodiade*. La mia lingua, dice il poeta, deve «Peindre non la chose mais l'effet qu'elle produit».<sup>10</sup> La mimesi pittorica non riguarda la cosa, ma *le qualità che la cosa evoca* in una scintilla significante. E Agosti esemplifica il progetto di Mallarmé citando un verso di *Hérodiade*, in cui il poeta dipinge il tramonto nella nuova lingua:

*Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!*

Tizzone di gloria, sangue su schiuma, oro, tempesta!

In questo verso indubbiamente pittorico, addirittura mimetico, la cosa, cioè il tramonto, compare e scompare davanti ai nostri occhi nella sua *qualità nascente*. Da un punto di vista filosofico, possiamo assumere il concetto di *stato nascente dell'apparizione*, che sposta la questione mimetica *dall'apparenza* (rapporto di copia con la vera realtà) *all'apparizione*. Continuando il gioco dialogico e sinestesico di Mallarmé, è immediato il riferimento al concetto di *appearance* nella poetica del pittore Francis Bacon: il mio gesto pittorico, dice Bacon a Sylvester, vuole «tirar fuori una *appearance*» («making appearance out»), una apparizione, «with the foam of the unconscious locked around it», con la schiuma dell'inconscio intorno. L'immagine appare su uno sfondo segreto (chiamato qui inconscio) che si ritrae, e di cui l'immagine è una trasformazione simbolica:

L'ideale per me sarebbe prendere solo una manciata di colore e gettarla sulla tela, nella speranza che il ritratto venga fuori [...] un'immagine tanto più inevitabile che si verifica casualmente [...] un'immagine inevitabile, con la schiuma dell'incoscienza avvolta attorno, cosa che ne determina la freschezza.<sup>11</sup>

La figura in Bacon è, appunto, *lo stato nascente dell'apparizione*: le sue figure divengono, vengono fuori, egli dice, dal gesto, e vengono fuori essendo insieme casuali e necessarie: la *casualità* è l'origine della figura, è il momento in cui la figura si sprigiona dall'incontro tra materia e gesto, emerge dalla manciata gettata; la *necessità* è il *divenire della figura su uno sfondo che si ritrae* (chiamato qui inconscio). Quello che si mostra nella "brutalità" (l'espressione è di Bacon) dell'immagine è un corpo, un "corpo di pittura" che non somiglia ad altro, se non alla realtà che ci mette davanti: l'immagine si impone come un "fatto" di visibilità.<sup>12</sup>

Mi interessa la possibilità di tirar fuori un'apparizione [*appearance*] da qualcosa che non era illustrazione.<sup>13</sup>

Spero sempre di deformare le persone fino all'apparizione [*I'm always hoping to deform people into appearance*].<sup>14</sup>

## 2. L'immagine come somiglianza immateriale

Per definire meglio il tema dello stato nascente dell'apparizione ricorro ora al concetto di "somiglianza immateriale" di Walter Benjamin. Riprendendo il tema iniziale, possiamo dire che musica, poesia e pittura si somigliano nella capacità di portare alla luce delle "somiglianze immateriali". Proprio per questo i linguaggi, e in particolare i linguaggi artistici, possono corrispondersi: perché sono *archivi di somiglianze*

*immateriali*; dunque, non perché *somigliano sensibilmente* (per associazione) alle cose, ma perché *fanno rivivere la materialità delle cose* in una rete di corrispondenze, somiglianze, analogie, che cominciamo a vedere a partire dalla parola poetica e musicale, o dalla parola visiva della pittura.

Nel breve, folgorante testo di tre pagine e poche righe intitolato *Sulla facoltà mimetica* (1933) e dedicato alla capacità dell'uomo di produrre somiglianze, Benjamin ipotizza un originario significato della capacità mimetica umana, che è originaria in senso filogenetico e ontogenetico. La capacità mimetica segna appunto l'umano in senso filogenetico («l'ambito vitale che appariva un tempo governato dalla legge della somiglianza era quanto mai esteso», scrive Benjamin),<sup>15</sup> e in senso ontogenetico (il riferimento è all'imitazione che pervade il gioco infantile). Con questo concetto, Benjamin si riferisce alla forza poetica, espressiva, delle danze o di altre operazioni culturali e magiche in periodi e civiltà arcaiche, e del gioco nell'infanzia dell'uomo. Egli scrive:

Il dono di scorgere somiglianze [...] non è che un resto rudimentale dell'obbligo un tempo schiacciante di assimilarsi e condursi in conformità.<sup>16</sup>

Il bambino non gioca solo a “fare” il commerciante o il maestro, ma anche il mulino a vento e il treno.<sup>17</sup>

Vuol dire: nel gioco, il bambino non imita semplicemente ed empiricamente un modello, ma educa la capacità di far emergere nel proprio corpo corrispondenze e analogie:<sup>18</sup> *fa vedere in figura le qualità materiali delle cose*. La capacità mimetica si evolve e trasforma fino al linguaggio e alla scrittura, come massimo sviluppo dell'elemento immateriale delle somiglianze e delle corrispondenze. Nel linguaggio, scrive Benjamin, il mimetico e il semiotico (l'autonomamente significante, cioè «il nesso significativo delle parole e della proposizioni») si fondono, e, scrive, «in un baleno si accende la somiglianza»:

Poiché la sua produzione [la produzione della somiglianza] da parte dell'uomo – come la percezione che egli ne ha – è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. Essa guizza via. [...] Così la lingua sarebbe lo stadio supremo del comportamento mimetico e il più perfetto archivio di somiglianze immateriali: un mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia.<sup>19</sup>

Forze che si sviluppano fino alla lingua come *canone delle somiglianze immateriali*.<sup>20</sup> Dove Benjamin scrive che «un certo influsso sulla lingua è stato riconosciuto, da sempre, alla facoltà mimetica», senza che si sia tentata una «storia della facoltà mimetica»,<sup>21</sup> mi colpisce quanto scrive sull'onomatopea. Dove parla di onomatopea come «comportamento imitativo nella formazione del linguaggio», mi pare che Benjamin presenti l'onomatopea (che significa “formazione di nomi”, ma che interpretiamo abitualmente come relazione di somiglianza sensibile), *non come il livello sensibile* in una scala che va verso la progressiva astrazione, ma come *un caso della similitudine immateriale*. Scrive infatti:

[...] si è dato un posto, col nome di onomatopea, al comportamento imitativo nella formazione del linguaggio. [...] «Ogni parola e tutta la lingua – si è detto – è onomatopeica». È difficile precisare anche solo il programma che potrebbe essere implicito in questa proposizione. Il concetto di somiglianza immateriale fornisce tuttavia alcuni spunti. [...] parole di diverse lingue che significano la stessa cosa [...] sono simili a quel significato nel loro centro. Ma [...] l'indagine non può limitarsi alla parola detta. [...] In breve, è la somiglianza immateriale che fonda le tensioni non solo fra il detto e l'inteso, ma anche fra lo scritto e l'inteso, e altresì fra il detto e lo scritto.<sup>22</sup>

Nella progressione argomentativa che si legge in questo passo, mi pare che Benjamin accosti l'onomatopea alla somiglianza immateriale, istituisca cioè un'analogia tra la relazione onomatopeica e l'intimità immateriale tra le lingue, tra onomatopea e la tensione tra detto e inteso, scritto e inteso, detto e scritto. La similitudine immateriale sembra dire qualcosa della somiglianza materiale. Mi sembra cioè che Benjamin voglia in ultima analisi ricondurre la somiglianza materiale alle corrispondenze immateriali: *la somiglianza come forma di tensione e corrispondenza tra ambiti vitali* che sono matrici di creatività. Le somiglianze immateriali sono allora per Benjamin *nessi estetici (perceptivi) prelinguistici*, direi anche *figure*, intendendole come «stato vitale della forma»,<sup>23</sup> inscritte nel comportamento espressivo umano, che trovano il loro canone nella lingua e nell'attività artistica. Le arti e la musica, ma anche la lingua, sono appunto i più grandi *archivi di somiglianze immateriali*.

Esplicito meglio la mia interpretazione richiamando un'evidente corrispondenza del concetto di somiglianza immateriale con l'idea di raffiguratività di Wittgenstein nel *Tractatus*. Wittgenstein riconduce analogamente *tutte le similitudini, materiali e immateriali*, dai geroglifici alla grafia alfabetica, dal pensiero musicale, alla notazione, al solco del disco a casi della figurabilità (*Bildhaftigkeit*), cioè a casi della possibilità di raffigurazione: *l'essenza della relazione di immagine* si mostra come un *Gesetz der Projektion*, una legge di proiezione, in tutti i tipi di immagine: sia iconiche (come i geroglifici), sia logiche (come il linguaggio).<sup>24</sup>

Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti l'uno con l'altro in quell'interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo.<sup>25</sup>

La possibilità di tutte le similitudini, di tutta la figuratività [*Bildhaftigkeit*] del nostro modo d'espressione, risiede nella logica della raffigurazione.<sup>26</sup>

Si pensi alla grafia geroglifica, la quale raffigura i fatti che descrive. E da essa è nata, senza perdere l'essenziale della raffigurazione, la grafia alfabetica.<sup>27</sup>

L'accento in entrambe le prospettive non è sull'evoluzione dal sensibile al logico, quanto sull'originarietà della tensione e corrispondenza tra qualità materiali, tensione e corrispondenza che definirei esperienza dell'“immaterialità del materiale”, o immaterialità che riorganizza e finalizza il significato del materiale a un altro livello:<sup>28</sup> la raffiguratività, in Wittgenstein.

C'è inoltre una sorprendente corrispondenza di lessico teorico tra Benjamin e Wittgenstein non solo tra il concetto di somiglianza immateriale e la *Bildhaftigkeit*, ma anche tra la somiglianza immateriale e il concetto di “vedere come”, con cui Wittgenstein sviluppa nelle *Ricerche filosofiche* il concetto di immagine, e con cui designa la capacità poetica, produttiva, per cui *riconosciamo gli oggetti, nella loro forma e nel loro significato*, attraverso una rete di corrispondenze ideali e di analogie. Il “vedere come” è appunto l'accendersi balenante di una somiglianza immateriale:

Osservo un volto, e improvvisamente noto la sua somiglianza con un altro. *Vedo* che non è cambiato; e tuttavia lo vedo in modo diverso. Chiamo quest'esperienza “il notare un aspetto”.<sup>29</sup>

Ma quello che percepisco nell'improvviso balenare dell'aspetto non è una proprietà dell'oggetto, ma una relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti.<sup>30</sup>

Ciò che balena è un *aspetto*:<sup>31</sup> una forma che non è tale in senso logico, ma ha una vita estetica. È un *eidos*, un'apparizione sensibile-ideale (come il bello in Platone): una forma nel senso di somiglianza immateriale, insieme sensibile e non sensibile. Percepisco non analiticamente i tratti sostanziali, le proprietà, ma, in un baleno, la forma, la regola di costruzione del viso che mi svela *i suoi tratti percettivamente pertinenti*. Ciò che balena è una forma che si dà a vedere, che si espone (nella materia percettiva) in un colpo d'occhio (*übersichtliche Darstellung*). “Vedere come” è dunque la facoltà metaforica del “vedere qualcosa *come qualcos'altro*”, la capacità di *vedere la forma e il significato attraverso analogie*, istituendo relazioni tra oggetti e contesti eterogenei, schematizzando, modellizzando e fondendo orizzonti di senso, ed è l'espressione con cui Wittgenstein designa il *pensiero metaforico*, cioè il nucleo immaginativo di ogni processo significante, il lavoro dinamico dell'immagine che fa vedere *in modo differenziale* le qualità degli oggetti.

Il pensiero metaforico per Wittgenstein concerne ogni produzione di senso, ogni universo significante, e in primo luogo la nostra stessa lingua. Egli fa un esperimento mentale: immagina la lingua di chi non è capace di “intendere come” o di “vedere come”. Sarebbe una lingua impoverita. La lingua di una tribù di uomini “ciechi all'aspetto”, privi della facoltà di «*vedere qualcosa come qualcosa [etwas als etwas zu sehen]*»,<sup>32</sup> di metaforizzare, di fare connessioni, dice Wittgenstein, non sarebbe di fatto una lingua, ma una nomenclatura, una lingua fatta di nomi propri, una lingua che nominerebbe solo oggetti semplicemente presenti: sarebbe una lingua certamente univoca e senza ambiguità (per ogni cosa un nome), ma anche senza polisemie, senza trasporti analogici o metaforici, senza le “corrispondenze” baudelairiane – in ultima analisi, *una lingua senza risorse semantiche e concettuali*. (Una lingua come questa non avrebbe permesso di trovare per analogia il concetto di “onda sonora”; né a Corneille di parlare dell'«*obscure clarté qui tombe des étoiles*»,<sup>33</sup> o a Rimbaud delle «*lèvres vertes*» e dei «*parfums pourpres du soleil des pôles*»,<sup>34</sup> o a Flaubert di mettere in bocca a Federico, a colloquio con M.me de Rênal, la frase «*il mio cuore si alzava come polvere ad ogni vostro passo*».)<sup>35</sup> Il processo immaginativo, dunque, come esperienza sensibile proiettata su un piano estetico innervato di un sapere e di ragioni, per dirlo con Wittgenstein; o come percezione riflessa, per dirlo con Fabrizio Desideri,<sup>36</sup> o come *trasfigurazione immateriale del mondo* che lo fa riapparire in una sovra-realtà<sup>37</sup> abitata, ci dice Mallarmé, dal “demone dell'analogia”.

Cuore di ogni lingua immaginativa sono dunque quei processi dinamici del senso che permettono di mettere in relazione, di schematizzare, di deformare il dato, di *ridescrivere* fondendo orizzonti di senso, di ricategorizzare.<sup>38</sup> Il pensiero metaforico, per Wittgenstein come per Benjamin, concerne ogni produzione di senso, ogni universo significante, nella misura in cui ogni universo significante, ogni linguaggio, è insieme *simbolico, poetico ed estatico*. Ogni universo significante (Benjamin parla di *das Semiotische*, “elemento semiotico”; Wittgenstein di linguaggio in generale) è *simbolico* nel senso di Cassirer, cioè unione di due livelli, in quanto supponenza di oggetti assenti attraverso la forma; è *poetico*, cioè inventivo, in quanto non riproduce le cose, ma le proietta e le reinventa in mondi possibili significanti; ed è *estatico*, cioè rivelativo, in quanto accoglie schegge di senso che provengono da estraneità e da profondità sconosciute.

### 3. L'immagine tra apparizione e sparizione

Torniamo a Benjamin, e al suo riferimento al significato filogenetico e ontogenetico della facoltà mimetica: se l'immaterialità delle immagini è legata a una dinamica processuale che riguarda sia la specie, sia l'individuo, questo processo non va inteso come una progressione dal sensibile all'ideale, dal disordine

all'ordine. Si tratta anzi di una dinamica del mondo della vita, che *ci libera da* e nello stesso tempo *ci lega a* le immagini prime. Nell'ambito vitale, nell'ambito dell'esistenza umana, Benjamin vede lavorare la forza dell'immagine come dinamica di traduzione; direi quasi come *Bahnung*: facilitazione, apertura di una via (nel senso freudiano del *Progetto di una psicologia*, il saggio del 1895).<sup>39</sup> L'immagine è un'esperienza che facilita i passaggi, le traduzioni: è scambio e passaggio dai sensi sensibili al senso ideale, dal nascosto al manifesto, dall'inorganico all'organico, e viceversa, dal manifesto al nascosto, dall'organico all'inorganico. Gli psicoanalisti Domenico Chianese e Andreina Fontana, riprendendo il tema di Aby Warburg dell'empatia per l'inorganico, scrivono: non dimentichiamo il "viceversa", non dimentichiamo la sparizione, cioè il passaggio dall'organico all'inorganico, dall'apparizione alla sparizione, per non rischiare di pensare l'immagine soltanto come il medium verso il livello ideale del senso, di pensarla cioè idealisticamente, come parvenza superata e risolta nel *logos* (parola concettuale) e nella forma.

Il simbolo, dunque, non come un "ordine (simbolico)", che si conquista e una volta conquistato si dà a noi per sempre, ma qualcosa di precario che nasce dall'immaginario, da un fondo di perdita, e che può svanire con essa.<sup>40</sup>

Nel saggio dei due psicoanalisti è raccontata una scena: un bambino, lasciato momentaneamente solo dalla madre, anima un oggetto inerte come una macchia, lo *vede come* un furgoncino, e così animandolo si estende al di là del proprio limite organico per darsi un'identità immaginaria: qualcosa nasce da una perdita; come nel gioco freudiano del rocchetto in *Al di là del principio di piacere*; qualcosa nasce dalla madre che se ne va, ma è qualcosa di precario; è un'identità che può sparire, che sparirà.

Come il bambino, i nostri antenati nelle grotte: coloro che hanno disegnato nelle grotte, perché hanno visto e riconosciuto immagini nelle pareti, hanno animato l'inorganico,<sup>41</sup> per "farsi un nome" (con l'espressione biblica), per darsi un'identità, che tuttavia un giorno sparirà. E come il bambino e gli antenati, anche gli artisti. Alberto Giacometti, come ci ha mostrato Georges Didi-Huberman, lotta tutta la vita con un oggetto che è un cubo anomalo, un solido che l'artista sovradetermina come schema della figura umana e come faccia (o tomba) del padre:<sup>42</sup> nel continuo corpo a corpo dello scultore con il solido, il cubo cessa di essere un solido geometrico e una scultura astratta per diventare «qualcosa di inumano che va al cuore dell'umano»,<sup>43</sup> qualcosa che articola e disarticola l'umano, mettendolo a confronto con l'inesplicabile.<sup>44</sup>

Anche lo scultore Giovanni Campus, in un'opera in cui una corda è applicata al complesso nuragico Genna Maria, fa un'operazione biomorfica che collega la vita alla cosa inanimata:<sup>45</sup> Campus persegue, *attraverso il segno-corda, che delimita un luogo e lo risimboleggia*, una comparazione con le misure primarie del sito nuragico. La misura è un'azione strutturale, formale e dinamica insieme, e perciò antropomorfa: non è cioè azione astratta, poiché rimanda a *geo-metria* come misura della terra e come azione profondamente umana. In questo senso, la misura è l'immagine che richiama un problema elettivo, originario dell'uomo: il problema del rapporto con l'inorganico, e con l'inanimato in generale. La misura rimanda al problema del naturale, umanissimo passaggio dall'organico all'inorganico nella morte: la corda è allora il filo simbolico tra vita e morte, tra presenza e assenza, tra l'organico e l'inorganico a cui torneremo. L'empatia dell'uomo nei confronti dell'inanimato e dell'inorganico, che estende il suo io ma lo lega alla *sparizione*, attraversa le immagini<sup>46</sup> – le immagini che consentono di pensare l'ambivalenza del presentare in figura e insieme perdere la cosa, in uno scambio tra visibilità e invisibilità.

<sup>1</sup> *Filosofia dei sensi. Estetica del pensiero tra filosofia, arte e letteratura*, Raffaello Cortina, Milano 2006.

<sup>2</sup> «La Figura: immagine che espone una mancanza, al crocevia tra memoria e desiderio» (R. Savinio, *La figura e l'altro*, "Quaderni Warburg Italia", 1, 2003, p. 327).

<sup>3</sup> S. Agosti, *Grammatica della poesia. Cinque studi*, Guida, Napoli 2007, p. 9.

<sup>4</sup> S. Mallarmé, *Crise de Vers*, Paris, Lely, 1932; trad. it. e cura di C. Ortesta, *Crisi di verso*, in *Poesia e prosa*, Guanda, Napoli 1982, p. 241.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> S. Mallarmé, *La musica e le lettere*, Vanier, Paris 1884; trad. it. in *Poesia e prosa*, cit., p. 435.

<sup>7</sup> P. Verlaine, *Jadis et Naguère*, Paris, Vanier, 1884, pp. 23-26.

<sup>8</sup> Il dialogo della poesia con le altre arti è un tema cruciale nella poetica dei simbolisti, e in particolare di Mallarmé, che scrive ancora in *Crise de vers*: «Certamente, non siedo mai sulle gradinate dei concerti senza percepire in mezzo all'oscura sublimità un certo abbozzo di qualcuno dei poemi immanenti all'umanità [...]. Credo, senza dubbio per un non sradicabile pregiudizio di scrittore [...] che noi siamo appunto rimasti a ricercare [...] un'arte per compiere la trasposizione della sinfonia nel Libro» (S. Mallarmé, *Crise de vers*, trad. cit., p. 239).

<sup>9</sup> S. Agosti, *Il cigno di Mallarmé*, Silva, Roma 1969.

<sup>10</sup> S. Mallarmé, *Lettre à Henri Cazalis (30 October 1864)*, in *OEuvres Complètes*, Mondor & Jean-Aubry, Paris 1945, p. 307.

<sup>11</sup> D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, Thames and Hudson, London 1993, p. 120.

<sup>12</sup> Cfr. G. Deleuze, *F. Bacon. Logique de la sensation*, 2 voll., Editions de la Différence, Paris 1984, I, capp. I e VI. Sul tema dell'apparizione, cfr. S. Borutti, *Francis Bacon: divenire figura*, "Strumenti critici", vol. 130, 2012, pp. 337-54.

<sup>13</sup> D. Sylvester, *Interviews with Francis Bacon*, cit., p. 126.

<sup>14</sup> Ivi, p. 146.

<sup>15</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, trad. it. e cura di R. Solmi, in *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1981, p. 71.

<sup>16</sup> Ivi, p. 71.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Cfr. M. Baldi, *Estetica e simbolica*, "Aisthesis", anno V, special issue, 2012, p. 104.

<sup>19</sup> W. Benjamin, *Sulla facoltà mimetica*, cit., pp. 73-74.

<sup>20</sup> Ivi, p. 72.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Ivi, p. 73.

<sup>23</sup> E. Franzini, *L'immagine invisibile: simbolo, astrazione, concetto*, "Paradigmi", 3, 2009, p. 133. Franzini scrive: «il legame tra il concetto e il suono è un evento estetico, percepito, precategoriale, che ha in sé un elemento misterico e invisibile» (p. 137).

<sup>24</sup> L'essenza della relazione di immagine per Wittgenstein non è la copia, ma la rappresentazione di nessi, di relazioni, di coordinazione tra elementi. Perciò nei *Quaderni 1914-1916* scrive che il linguaggio è insieme identità e differenza: non rappresenta l'identico, la stessa cosa, ma *l'identità di forma, l'isomorfismo strutturale*. «Nella proposizione qualcosa dev'essere identico al suo significato, ma la proposizione non può essere identica al suo significato, dunque qualcosa dev'esser *non* identico al suo significato» (*Quaderni 1914-1916*, trad. it. e cura di A. G. Conte in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1964, 22.10.14).

<sup>25</sup> L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. it. e cura di A. G. Conte, Einaudi, Torino 1993<sup>2</sup>, 4.014.

<sup>26</sup> Ivi, 4.015.

<sup>27</sup> Ivi, 4.016.

<sup>28</sup> Cfr. P. D'Angelo, *Estetica*, Laterza, Roma-Bari 2011, p. 79.

<sup>29</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, trad. it. di R. Piovesan e M. Trincherò, a cura di M. Trincherò, Einaudi, Torino 1967, II, p. 255.

<sup>30</sup> Ivi, II, p. 278.

<sup>31</sup> Per Heidegger, *eidōs* va tradotto con *Aussehen*: «Ciò attraverso cui l'ente si mostra nella sua "e-videnza" (*Aus-sehen*) in greco si dice *eidōs*» (M. Heidegger, *La dottrina platonica della verità*, trad. it. e cura di F. Volpi in *Segnavia*, Adelphi, Milano 1987, pp. 168-70). I traduttori italiani rendono *Aussehen* con "aspetto": cfr. F. Volpi, *Glossario*, in *Segnavia*, cit.

<sup>32</sup> L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, II, p. 280.

<sup>33</sup> P. Corneille, *Le Cid*, Acte IV, scène 3.

<sup>34</sup> A. Rimbaud, *Métropolitain*, in *Les Illuminations*, trad. it. e cura di L. Mazza in *Tutte le poesie*, Newton Compton, Roma 2007.

<sup>35</sup> G. Flaubert, *L'educazione sentimentale*, trad. it. di M. Balatti, Feltrinelli, Milano, 1992, p. 414.

<sup>36</sup> F. Desideri, *Il nodo percettivo e la meta-funzionalità dell'estetico*, in F. Desideri, G. Matteucci, *Estetiche della percezione*, Firenze University Press, Firenze 2007, pp. 13-24.

<sup>37</sup> J. Wunenburger (*Imagination onirique et transfiguration artistique*, "Poiesis", 4, 2002) parla della creazione di immagine come trasfigurazione, come una specie di Pasqua estetica, per cui la figura (come Cristo) lascia vuoto lo spazio visibile della tomba, per risorgere come corpo immateriale.

<sup>38</sup> Un linguaggio poetico è un linguaggio semanticamente potenziato, un linguaggio capace di essere «archivio di somiglianze immateriali».

<sup>39</sup> Cfr. J. Derrida, *Freud e la scena della scrittura*, trad. it. di G. Pozzi, in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 257.

<sup>40</sup> D. Chianese e A. Fontana, *Immaginando. Il visivo e l'inconscio*, Mimesis, Milano 2010, p. 13.

<sup>41</sup> Ivi, pp. 14-16.

<sup>42</sup> Cfr. G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti*, trad. di R. Savio, coll. di M. Rava, Electa, Milano 2008. Didi-Huberman cita fra l'altro il tema del «lutto dell'inesplicabile» con cui Mallarmé conclude *Il demone dell'analogia* (p. 123).

<sup>43</sup> G. Scibilia, *Didi-Huberman e la figura*, Intervento a Perugia, Accademia delle Belle Arti, 2009, non pubblicato.

<sup>44</sup> Didi-Huberman cita il tema del «lutto dell'inesplicabile» con cui Mallarmé conclude *Il demone dell'analogia (Il cubo e il volto)*, cit., p. 123).

<sup>45</sup> L. Caramel, C. Cerritelli, E. Crispolti, M. Meneguzzo, C. Pirovano, A. Veca, *Giovanni Campus, Pittura. Scultura 1952-2009. Tempo in processo*, a cura di D. Marrosu, Belforte cultura, Livorno 2009, pp. 164-65.

<sup>46</sup> Didi-Huberman cita un passo di Aby Warburg da *Reise-Erinnerungen aus dem Gebiet der Pueblos*: «Da dove vengono tutti questi problemi e questi enigmi dell'empatia di fronte alla natura inanimata? [...] Il punto di partenza è il seguente: considero l'uomo come un animale *che maneggia le cose*, un animale la cui attività consiste nello stabilire legami e separazioni. E ciò gli fa perdere il suo sentimento organico dell'io, perché in effetti gli permette di afferrare oggetti concreti che non hanno apparato nervoso perché sono inorganici, ma estendono il suo io in forma inorganica. Ecco il tragico dell'uomo che, maneggiando le cose, si estende al di là del suo limite organico» (G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, trad. it. di A. Serra, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 360-61).