

Massimo Recalcati

L'immagine-segno

Giorgio Morandi e la poetica del vuoto*

1. *Anacronismo*

Che cosa c'è di più inattuale, nel panorama sconvolto dell'arte contemporanea, di un'opera pittorica come quella di Giorgio Morandi? Delle sue bottiglie, dei suoi fiori,

dei suoi paesaggi lunari dell'austera campagna toscana di Grizzana? Un'inattualità talmente evidente che, nonostante il suo ultimo quadro (rimasto sul cavalletto il giorno della sua morte) sia del 1964, dunque in un contesto culturale contrassegnato da intense sperimenta-

zioni, accomunate da un tendenziale oltrepassamento del figurativismo ma anche della pittura tout court, la sua produzione sembra appartenere a un tempo fuori dal tempo, come un'immagine antiquata, impossibile da dimenticare, che ritorna inspiegabilmente, anche in contesti che non possono più ospitarla.

Lo sforzo considerevole e ammirevole che ha ispirato i tentativi di attualizzazione critica di Morandi, come quello esemplare di Arcangeli, il quale provò coraggiosamente ad accostare l'opera del maestro bolognese alla sensibilità astratta e materica dell'informale,¹ non solo suscitò reazioni seccate da parte dell'artista,² ma sembrano destinate a cedere di fronte a un'opera che pare rivendicare una sua speciale e radicalissima sovratemporalità. In questo senso l'inattualità di Morandi è da intendersi non tanto in senso nicciano – talmente attuale da essere in anticipo sui tempi, dunque da risultare inattuale –, ma in quel rapporto fondamentale dell'opera d'arte con la Cosa che

risulta necessariamente irriducibile al tempo storico. In altre parole, l'essere sfasato, dissestato, sospeso, non in linea con i tempi, non è la debolezza (o il provincialismo) della poetica morandiana, ma la sua forza più propria. È il suo modo di vivere ciò che Lacan definiva come necessario contrasto dell'artista con il suo tempo e con gli schemi di pensiero dominanti.³

Del resto Morandi aveva già irritato i suoi contemporanei futuristi - al cui movimento egli legò, improbabilmente, il suo esordio di giovane pittore -, che lo accusarono di riproporre modelli superati, privi di vitalità, senza linfa e dinamismo, fuori, appunto, dal tempo.

Per quanto il suo percorso artistico si possa collocare storicamente, rintracciandone le fonti in Corot e Chardin, nella lezione magistrale di Cézanne e nella metafisica di De Chirico e di Carrà, la sua biografia artistica evidenzia un anacronismo intellettuale, una tendenza alla solitudine, alla contemplazione, al rigore di una quotidianità rit-

mata asceticamente, monotona, suddivisa in attività di insegnamento, passeggiate sotto i portici bolognesi, frequentazioni, conversazioni e carteggi con pochi amici e, soprattutto, prima di tutto e avanti a tutto, immersa nel suo lavoro di pittore. Il suo rifiuto della mondanità e la sua lontananza da ogni possibile impegno politico e intellettuale militante scaturiscono come conseguenze logiche da questo atteggiamento di fondo che nel corso degli anni non si attenua, semmai, anche a causa degli eventi tragici legati alla dittatura fascista e alla seconda guerra mondiale, sembra intensificarsi.⁴ Anche la sua vita affettiva riflette questa tendenza solitaria dell'uomo. Non un solo nome di donna circola nella sua corrispondenza, così come nella sua vita, che non sia quello della madre o delle tre sorelle minori, con le quali resterà sino alla fine dei suoi giorni. Circoscritta entro le mura della casa di famiglia, la sua vita affettiva sembra non conoscere Eros al di fuori del suo lavoro artistico. La passione per la pittura fu infatti una

passione giovanile che gli si impose intensamente, irresistibilmente, e che, come ebbe modo di scrivere in una brevissima nota autobiografica, “con il crescere degli anni divenne sempre più forte da farmi sentire il bisogno di dedicarmi interamente”.⁵ Fu per questo Eros che egli si oppose alla volontà del padre e decise di ignorare il destino professionale e umano che questi aveva preparato per lui per seguire senza indugi la sua vocazione di pittore.

Non dobbiamo dunque misconoscere il carattere sintomatico del rapporto di Morandi con la pittura, né l'anacronismo o l'ascetismo che ne derivano. Dobbiamo però anche intendere il significato del termine "sintomo". Per Lacan, infatti, il sintomo non è semplicemente ciò che ostacola la vita di un essere umano rendendola infelice: ma è anche – e soprattutto – un'invenzione soggettiva, un modo particolare attraverso il quale un soggetto tratta la sua impossibilità di sanare l'inesistenza del rapporto sessuale. Da questo punto di vista ogni opera umana acqui-

sta i caratteri di un sintomo, ovvero diventa un modo del soggetto di supplire all'inesistenza dell'Altro.

2. Immagine e ripetizione

Le mele di Cézanne, le pere, le pentole e i polli di Chardin, i colli allungati di Modigliani, le statue filiformi di Giacometti, i crocifissi di Congdon, i muri di Tàpies e di Celi-berti, le sciabolate nere di Kline, i sacchi di Burri, le bottiglie e i fiori di Morandi. Che cosa indica questa insistenza, questa ripetizione di una stessa immagine?

Se la clinica psicoanalitica individua nella ripetizione del Medesimo una manifestazione della pulsione di morte, la pratica dell'arte sembra operare una trasformazione positiva di questa tendenza, elevando la coazione a ripetere a una cifra stilistica, o meglio, alla cifra dello "stile" in quanto tale. Con questa trasformazione non siamo affatto

di fronte alla ripetizione che anima, per esempio, il discorso dell'Università, il quale, secondo Lacan, pone al posto di comando il sapere già saputo esigendone la sua reiterazione passiva. L'immagine-segno si manifesta piuttosto come insistenza, continuità, ritorno sintomatico dell'opposizione a forme stereotipate, nate già morte, del sapere. La creazione artistica è infatti chiamata a introdurre nuovi significanti, o meglio, nuove immagini-segni capaci di rompere la cristallizzazione negli stereotipi che condiziona ogni discorso già stabilito. Per un artista non si tratta però di produrre semplicemente altre immagini da aggiungere a quelle che già esistono. Si tratta piuttosto di creare immagini-segni inedite, impossibili sino a quel momento, con la consapevolezza che c'è creazione solo dove vi sia un movimento di sprofondamento verso l'alterità abissale della Cosa o, per dirla più freudianamente, verso l'al di là, irrepresentabile, della pulsione di morte.

Nella pratica dell'arte questo sprofondamento non approda a nessuna afasia, ma trasferisce sulla tela immagini-segni capaci di registrare e testimoniare qualcosa dell'ondata sismica che l'impatto soggettivo con il reale produce.⁶ Un'opera d'arte non scaturisce, infatti, né da un apprendimento cumulativo di tecniche (non si diventa artisti per acquisizione di un sapere specialistico) né dalla rinuncia mistica a ogni possibilità di trasmissione; essa si produce invece come effetto di un attraversamento del linguaggio, sino a raggiungere la sua violazione, la sua catastrofe, la sua sovversione intrinseca. Se il luogo della Cosa, il luogo della pulsione di morte, è il luogo del silenzio, il compito dell'arte sarà quello di raggiungere attraverso il linguaggio della forma questa zona limite del linguaggio. Per questo ogni opera d'arte vive l'assillo costante della sua distruzione, in quanto la possibilità continua della distruzione – del godimento della distruzione – appartiene alla dinamica autentica di ogni creazione. In ciò consiste la

sua serietà, ma anche il suo carattere tragico e il rischio vitale che essa implica.⁷

3. *Il silenzio delle cose*

Morandi consacra la propria opera al silenzio delle cose: le bottiglie, i fiori, gli oggetti antiquati che dispone sui suoi piani, le strade polverose della campagna di Grizzana. Queste cose diventano immagini-segni che trasfigurano la dimensione comune dell'oggetto in quella di una cifra assoluta che non ha più alcun rapporto con l'oggetto nella sua nuda naturalità. Così come avviene per le Scarpe di contadino di Van Gogh, si tratta di un'elevazione sublimatoria nel senso lacaniano: un oggetto-immagine assume la dignità della Cosa. Questa elevazione avviene in Morandi per insistenza, per costanza, per ripetizione. Per un sostare infinito intorno all'oggetto. In altre parole, l'elevazione alla Cosa non segue la via bruciante della teoresi

di Duchamp che, con un solo gesto di nominazione, annichilisce l'oggetto contingente per eternizzarlo come simbolo. Morandi non cancella mai l'oggetto, non ne annichilisce la contingenza, ma vi si dedica perdutoamente.

Nella sua lettura della poetica morandiana Stefano Agosti ha messo in rilievo come questa dedizione nei confronti dell'oggetto non significhi affatto sottomettersi alla sua presenza, ma accentuare piuttosto “la priorità dell'enunciazione sull'enunciato”, dunque operare la più radicale derealizzazione possibile dell'oggetto.⁸ L'apparizione della sagoma inconfondibile delle celebri bottiglie del pittore bolognese non riproduce la bottiglia come oggetto comune, ma trascina questa presenza verso l'assenza della Cosa. In questo caso le bottiglie non si prestano a nessuna interpretazione simbolica (non stanno al posto del fallo), ma insistono come immagini-segni che bucano l'esistenza dell'oggetto evocando il reale irrepresentabile che essa sembra custodire. Raffigurare, trasfigurandolo, l'oggetto

implica una dissociazione dal suo uso, dal suo significato canonico, ma non per attribuirgliene un altro, magari di natura simbolica: piuttosto Morandi, non diversamente da Burri, mette in scacco l'idea stessa di un significato (simbolico) trascendente l'opera. Egli condivide così con l'astrattismo la castrazione fondamentale di ogni significazione immaginaria, contenutistica, dell'opera d'arte. Tuttavia, se nell'astrattismo questa castrazione avviene oltrepassando la figurazione, ossia per il tramite di una negazione attiva della figura, in Morandi, il quale attraversa un sentiero assai più impervio, si realizza invece proprio nella figurazione. In altri termini, egli oppone la figurazione all'illustrazione, pensa la figurazione come radicalmente antillustrativa perché imperniata sulla castrazione di ogni significato immaginario della figura.⁹

Più precisamente, questa castrazione del significato immaginario implica due tempi precisi. In un primo tempo Morandi estrae la bottiglia dal suo circuito abituale di

sensu in un movimento di sospensione, di azzeramento di tutti i suoi significati canonici. In un secondo tempo egli ci riconsegna un'immagine-segno, una raffigurazione della bottiglia come pura sagoma formale sganciata da ogni referente oggettuale. Questo però, ripeto, non nel senso di una cancellazione astrattista della particolarità contingente dell'oggetto visibile, come avviene classicamente nella pittura astratta di un Kandinskij. La pittura di Morandi intende consacrarsi integralmente al visibile. “Esprimere ciò che è nella natura, cioè nel mondo visibile è la cosa che maggiormente mi interessa”,¹⁰ dichiara risolutamente. Solo che quest'oggetto che appartiene al mondo del visibile non è più l'oggetto della rappresentazione perché si è trasfigurato integralmente in un'immagine-segno. Esso non funziona come un significante inanellato in una catena, ma come un “significante-solo”, come un'iscrizione che non ha un altro significato se non quello del tutto

immanente alla sua esistenza singolare, dunque come una vera e propria lettera nel senso lacaniano del termine.

Per Morandi non si tratta semplicemente di riprodurre l'oggetto – basti pensare alla sua gestione antinaturalistica dello spazio – quanto di fame un'icona dell'Irriproducibile. La dialettica tra il tempo dell'estrazione-sospensione dell'oggetto e quello della sua raffigurazione nell'immagine-segno rende la visione del visibile come aspirata dall'oggetto, nel senso che l'ampiezza infinita del visibile viene ridotta, concentrata in una sequenza di elementi minimi, come in un movimento di contrazione estrema. È questo il carattere essenziale della pittura di Morandi. “Quello che importa – ha affermato una volta – è toccare il fondo, l'essenza delle cose”. E tuttavia, questa riduzione essenzialistica del visibile non prende la via di un Mondrian (riduzione del visibile alle sue forme geometrico-cromatiche pure) o di un Tàpies (riduzione del visibile alla “trama” della materia), perché Morandi non ab-

bandona mai l'oggetto, neanche quando questo sembra sparire letteralmente in quelle forme spaziali, sghembe e incomplete di certi ultimi paesaggi o assumere caratteri quasi fantasmatici come avviene nelle sue ultime nature morte.

Questa posizione artistica riflette indubbiamente una fedeltà di fondo alla lezione di Cézanne, al suo interesse costante per le forme della natura e per una loro possibile riduzione a costanti geometriche ("trattare la Natura secondo il cilindro, la sfera, il cono"), ma rivela altresì l'inclinazione fenomenologica della poetica morandiana: il ritorno all'essenza silenziosa delle "cose stesse" avviene sospendendo le "immagini convenzionali" che ne impediscono l'accesso e dà luogo a un movimento che non riproduce naturalisticamente le cose, ma le coglie creativamente nella loro pura essenza segnica: "Ciò che noi vediamo credo sia creazione, invenzione dell' artista, qualora egli

sia capace di far cadere quei diaframmi, cioè quelle immagini convenzionali che si frappongono tra lui e le cose". Il punto chiave della poetica morandiana è il suo custodire il mistero dell'oggetto come alterità intima, come una sorta di trascendenza tutta interna alla quotidianità. Oggetti che popolano il traffico comune dei gesti e degli usi, oggetti che appartengono al circuito abituale del mondo, subiscono un processo di trasfigurazione facendosi davvero visibili. La condizione della visione diventa dunque quella di un risveglio alla contingenza dell'oggetto. Si tratta, in altre parole, di opporre all'immagine-convenzione dell'oggetto di natura la sua elevazione a un'immagine-segno. Di fronte a quest'immagine che buca l'immagine-convenzione non è più il soggetto a osservare le immagini ma sono le immagini segni, piuttosto, a guardare il soggetto. È questo, come sappiamo, un aspetto della funzione quadro isolata da Lacan: non sono io che apprendo l'opera ma è l'opera che mi prende.¹¹

L'aspetto fortemente fenomenologico di questa poetica dell'immagine consiste nel considerare che la possibilità di incontrare l'oggetto dipende da un silenzio preliminare, dall'esercizio di una epochè, appunto, di una messa tra parentesi, per usare il linguaggio di Husserl, dello sguardo naturalistico sulle cose, ovvero dall'azzeramento delle significazioni stabilite. Forse non è un caso che "natura morta" in inglese si dica still-life, ossia "vita silenziosa". L'artista insiste nel radunare gli stessi oggetti, nel disporli con leggere variazioni sui piani scuri, nel raffigurarli con temi cromatici limitatissimi che sfiorano il monocromo, eppure capaci di restituire una luce densa in grado di far risaltare le differenze dei toni e dei volumi.¹² Ogni volta questo esercizio ricomincia ogni volta si dedica a risvegliare la poesia delle cose al mondo. Si tratta di un riassetto dello sguardo, di "ritrovare le ragioni per riguardare le cose da un punto di vista formale, ritrovare il significato delle cose, ricominciare a guardare le cose".¹³

Per questo Morandi sembra essere il custode del loro segreto silenzioso. Il mistero è tutto nell'immagine visibile, non altrove. È il suo modo speciale di raggiungere il reale. Non è l'immagine che ricopre il reale irraggiungibile – come il fenomeno ricoprirebbe il noumeno o come il feticcio ricoprirebbe l'abisso della castrazione –, ma è l'immagine-segno che indica il reale che lo evoca come mistero indecifrabile. L'indecifrabilità, in effetti, è uno dei nomi che Lacan riserva al reale. È un punto di congiunzione possibile tra l'immagine e il reale. È il cuore dell'immagine-segno. Non a caso Lacan ha frequentemente insistito nel definire il silenzio come punto di congiunzione tra il simbolico e il reale, come passaggio dal simbolico al reale. L'esperienza dell'analisi insegna che è proprio l'impatto con il silenzio a svelare il muro del linguaggio, a forzare il soggetto a incontrare il limite della sua parola e, in generale, l'incompatibilità di parola e reale.¹⁴ Per un verso il silenzio è necessario per ascoltare davvero le parole, per

sottrarle alla mortificazione della chiacchiera, alla ripetizione omogenea di significati irrigiditi, alla stereotipia alienata del linguaggio protocollare, ma per un altro verso esso spalanca la dimensione scabrosa del reale della pulsione e del godimento. È la pulsione a portare su di sé la marca del silenzio, dell'incompatibilità con la parola. In questo senso la poetica dell'oggetto di Morandi è sì una poetica del silenzio che rende possibile la visione della bellezza della pura forma, ma è anche l'incontro con l'inesprimibile e, dunque, una poetica dell'immagine-segno come limite della parola: "Le immagini suscitate dal mondo visibile, che è un mondo formale, sono molto difficilmente esprimibili, o forse non sono esprimibili, con le parole".

In questo senso il rapporto tra simbolico (parola), immaginario (figura) e reale (Cosa irrepresentabile) non può pensarsi come alleanza del simbolico con l'immaginario in difesa dal reale, ma nemmeno insistendo a opporre il

luogo delle immagini a quello del reale. Piuttosto, l'immagine che viene al posto dell'inesprimibile segnala la sua convergenza con il reale. È l'immagine-segno non come copertura del reale ma come indice del reale.

4. *La memoria del vuoto*

Nella sua lettura sintetica delle tendenze dominanti dell'arte contemporanea, Hernandez-Navarro, come ho già avuto modo di ricordare, oppone una tendenza bulimica a una tendenza anoressica: la prima mostrerebbe un reale in eccesso, un reale che disturba e rende impossibile la visione per mancanza di distanza, per intasamento di oggetti bizzarri – di elementi beta, direbbe Bion – che ostruiscono volutamente una visione estetica dell'opera,¹⁵ mentre la seconda manifesterebbe una "eclissi della visione", una riduzione del visivo al "niente da vedere",¹⁶ al

puro vuoto, una smaterializzazione degli oggetti, una sospensione minimalista di ogni possibile attività rappresentativa. La matrice più nobile di quest'ultima tendenza viene individuata nell'opera di Malevič. Nei suoi Quadri la fruizione dell'opera come "visione" viene oltrepassata per riduzione, ossia pare cancellarsi proprio nel luogo dove dovrebbe in realtà potersi produrre. "Quello che presenta Malevič – commenta Hernandez-Navarro – è uno svuotamento dello sguardo [...] egli presenta il nulla della pittura, il suo vuoto, dissolvendo definitivamente l'inganno".¹⁷

Come pensare invece il vuoto di Morandi? Un effetto nostalgico accompagna con evidenza tutta la sua opera, non solo le nature morte, ma anche i paesaggi o le pochissime figure umane. Per questa ragione il vuoto morandiano mi pare essere innanzitutto in rapporto alla memoria e al tempo. Ancora una volta egli sembra riprendere l'insegnamento di Cézanne: "Tutto quello che vediamo si dile-

gua. La natura è sempre la stessa, ma nulla resta di essa, di ciò che appare. La nostra arte deve dare il brivido della sua durata, deve farcela gustare eterna".¹⁸

Recuperare il visibile e il suo dileguarsi in forme destinate a durare, in forme che riflettono la permanenza ultima della natura, è lo scopo ultimo che Cézanne assegna all'arte. In Morandi questo insegnamento si traduce come vocazione a eternizzare la caducità dell'oggetto. Le sue bottiglie e i suoi fiori sono in effetti immagini-segni fuori dal tempo. Eppure esse trasudano tempo e memoria, evocano, appunto, una forte impressione nostalgica, manifestano il vuoto del tempo. Quando Cesare Brandi individua nell'"attacco dissolvente all' oggetto" e nella sua "smaterializzazione fisica"¹⁹ il centro della poetica di Morandi, non si limita, a mio parere, a porre in rilievo l'irriducibilità a qualunque naturalismo del rapporto di Morandi con l'oggetto, ma sfiora anche, a suo modo, questo tema della memoria. In psicoanalisi, infatti, il problema della "disso-

luzione dell'oggetto", di una sua necessaria "smaterializzazione" è, per certi versi, al centro di ciò che Freud ha definito come "lavoro del lutto".²⁰

Di fronte alla perdita reale dell'oggetto d'amore si aprono due reazioni possibili: quella di chi resta vincolato al potere dell'oggetto trascinandosi addosso la sua ombra pesante, smarrendosi, struggendosi per la sua assenza, e quella di chi opera un lavoro della memoria attorno al vuoto lasciato dall'oggetto perduto; un lavoro che implica dolore e fatica psichica e che, condotto a termine, rende possibile il superamento del trauma della perdita e il ritorno alla vita. La prima di queste reazioni è definita da Freud come una "reazione melanconica", mentre la seconda definisce l'esperienza del "lutto come lavoro". Nella reazione melanconica il soggetto non ha mai potuto avere un'esperienza radicale dell'assenza dell'oggetto perché l'oggetto gli è costantemente presente, anzi, è divenuto, pur nella sua assenza materiale, una presenza assillante

che ingombra tutta la sua vita e che gli rende impossibile progettare l'avvenire. Nel sentimento melanconico tutto, infatti, resta inchiodato al tempo della perdita, tutto è perduto, tutto è già avvenuto.

Diversamente, nel lavoro del lutto si tratta di fare esperienza dell'assenza. La rievocazione psichica dell'oggetto esige tempo e dolore, lavoro (anche straziante) della memoria, ma solo per consentire al soggetto di assumersi davvero la morte dell'oggetto perduto. Questa memoria – la memoria del lutto – persegue un obiettivo paradossale perché vuole ricordare e, insieme, dimenticare. Al colmo del lavoro della memoria, del ricordo che rimembra l'oggetto perduto, deve potersi realizzare, per Freud, una sorta di oblio dell'oggetto che sappia rendere nuovamente possibile la vita. È questo, come ho avuto modo di sottolineare in altre occasioni, il paradosso interno alla concezione freudiana del lutto:²¹ lo strazio della memoria deve conoscere, nel suo punto più estremo, un tempo di oblio,

una dimenticanza felice, la quale non esclude affatto la memoria – non è una semplice rimozione di ciò che risulta penoso – ma è, al contrario, un prodotto della memoria che consente di interrompere la ripetizione silenziosa del suo agire automatico.²²

L'opera di Morandi si presenta come un'opera della memoria e della sospensione del tempo. Da una parte essa elegge a suo centro il visibile, l'oggetto nella sua contingenza particolare, dall'altra sembra sottrarre questo stesso oggetto dalla sua caducità inevitabile. La contingenza particolare della Cosa, sottratta all'erosione del tempo, diviene un'immagine indelebile, un'immagine-segno. Eppure questa sottrazione, quest'elevazione delle cose, dei fiori, delle bottiglie, delle caffettiere e delle teiere a immagini senza tempo, sovratemporali, eternizzate non cessa di circondare un vuoto centrale. L'atmosfera nostalgica si combina in effetti con quella di un oblio del tempo. Il ripiegamento all'indietro, la ripetizione delle stesse cose, la

polvere che sembra ricoprire tanto gli oggetti quanto le strade dei paesaggi di Grizzana, la luce e i toni cromatici che presentificano una lirica del ricordo producono il contrario di una fissazione melanconica all'oggetto perduto perché la "funzione quadro" si manifesta come ciò che rovescia questo movimento melanconico, che trasforma questa tendenza a guardare al passato in un puro e immobile istante di oblio del tempo. La memoria diventa allora memoria del vuoto, incisione del mai scritto, della Cosa mai rappresentata. È la stessa logica che contrassegna il paradosso del lutto freudiano: l'esperienza del ricordo struggente e paralizzante dell'oggetto perduto non diventa culto feticistico dell'assenza, ma dà luogo a uno svuotamento, a una smaterializzazione dell'oggetto, a una nuova esperienza possibile dell'oblio.

Non siamo giunti, a questo punto, all'idea dell'arte come esperienza di "redenzione", così come Nietzsche l'aveva una volta definita? Non siamo giunti, detto altrimenti, a

cogliere in questo elogio dell'oblio il senso profondo dell'anacronismo di Morandi? Non si tratta, forse, di un'alternativa radicale a quell'eccesso di storia che, sempre secondo Nietzsche, paralizza e ammala lo spirito uccidendone la creatività? Non è necessario, infatti, perché vi sia un atto creativo, un tempo di oblio, una sospensione del tempo? Non è questo il significato ultimo di quell'"involucro non-storico" di cui il filosofo parla individuando nell'arte la possibilità critica di sciogliere l'ingorgo dei significanti cristallizzati da uno sviluppo ipertrofico della memoria?²³

L'anacronismo di Morandi non invita, come nemmeno fa Nietzsche, a liberarsi dal senso storico come tale. Il pittore e il filosofo sanno bene, come sa bene lo psicoanalista, che "ciò che è non storico e ciò che è storico sono ugualmente necessari per la salute di un individuo, di un popolo, di una civiltà".²⁴ Piuttosto la dialettica dell'arte – come quella del lutto – implica insieme memoria e oblio, ele-

mento storico ed elemento non-storico. La forza anacronistica della poetica del vuoto di Morandi consiste nello sfaldare, nel disestare in punta di piedi, la retorica della storia universale. In questo, come ha scritto Didi-Huberman in riferimento a Warburg, essa "anacronizza la storia",²⁵ ossia impone al tempo anonimo e transindividuale della storia, che inghiotte spietatamente ogni particolare, l'insistenza residuale, la sopravvivenza (*Nachleben* nel linguaggio di Warburg) di immagini-segni che sembrano introdurre, nel percorso rettilineo-evolutivo della storia, una sfasatura, un disorientamento; immagini-segni fuori dal tempo che sospendono ogni concezione idealisticamente progressiva della storia, mostrando che la memoria è innanzitutto memoria del vuoto.

* Il testo è stato pubblicato in *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

¹ Cfr. F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Edizioni del Milione, Milano 1964. Più recentemente Renato Barilli, riprendendo la prospettiva di Arcangeli, accosta suggestivamente la poetica di Morandi all'informale materico di Borlotti, di Fautrier o di Dubuffet. Cfr. R. Barilli, *Giorgio Morandi e la fenomenologia della percezione*, "Quaderni morandiani", n. 1, 1985, pp. 75-89.

² Si dice che nella sua monografia, uscita solo nel 1964, il critico non poté commentare le opere dell'artista successive al 1961 perché gli venne interdetto l'accesso allo studio di Morandi.

³ Cfr. J. Lacan, *Il Seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi, 1959-1960*, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1994, p. 180.

⁴ Nella corrispondenza di Morandi è possibile rintracciare facilmente queste evidenze. Cfr. G. Morandi, *Lettere*, Abscondita, Milano 2004.

⁵ G. Morandi, *Autobiografia*, in Id., *Lettere*, cit., p. 11.

⁶ La figura dell'artista come "sismografo del reale" è un'immagine suggeritami da Giorgio Celiberti in una conversazione privata di qualche anno fa, prima che ritrovassi, più recentemente, questa stessa immagine come cruciale nel lavoro di Didi-Huberman su Warburg.

Cfr. G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino 2006, pp. 112-132.

⁷ L'esempio di Vincent Van Gogh s'impone. Si consideri solo il modo con il quale egli definisce, nei giorni che precedono lo scatenamento della psicosi, il suo lavoro di pittore come qualcosa che lo costringe a fondersi il cervello, a rischiare l'esplosione, a sentirsi "su un vulcano". Cfr. K. Jaspers, *Genio e follia. Hölderlin, Strindberg e Van Gogh*, Cortina, Milano 2002, pp. 135-176. Si leggano anche le seguenti dichiarazioni di Bacon: "Tendo a distruggere i dipinti migliori, o quelli che sono stati in certa misura migliori. Provo a portarli ancora oltre, ed essi perdono tutte le loro qualità, perdono tutto"; D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon*, Skira, Milano 2003, p. 17.

⁸ Lo schema che egli propone per individuare lo specifico della relazione di Morandi con il campo del visibile implica, in effetti, diverse modalità di relazione tra il livello dell'enunciazione (sapere dell'io) e quello dell'enunciato (sapere del Mondo). Per esempio, nell'arte classica enunciazione ed enunciato si congiungerebbero in modo equilibrato, nella poetica dell'informale invece si confonderebbero l'uno nell'altro, mentre sia nel naturalismo-realismo sia in Duchamp, sebbene in modi profondamente diversi, prevarrebbe l'enunciato sull'e-

nunciazione. La posizione di Morandi viene invece definita – come quella dell'arte barocca, dell'impressionismo e anche, come caso limite, quella dell'astrattismo – da una prevalenza dell'enunciazione sull'enunciato. Cfr. S. Agosti, *Morandi e le enunciazioni del visibile*, "La rivista dei libri", ottobre 1993.

⁹ La ricerca di "un'immagine completamente anti-illustrativa" è l'aspirazione maggiore anche della pittura di Bacon. Cfr. D. Sylvester, *op. cit.*, p. 52. Secondo Deleuze, è per questa via che Bacon oltrepassa il paradigma della figurazione non in direzione della forma astratta ma della figura, della figura antilluminativa, che non si limita dunque a riprodurre l'esistente, ma che si interessa di rendere visibili "forze" invisibili, ovvero di dare una "forma sensibile" non all'oggetto ma alla sensazione; cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della Sensazione*, Quodlibet, Macerata 1995, pp.85-101.

¹⁰ G. Morandi, intervista per "The Voice of America", 25 aprile 1957, in R. Renzi, *La città di Morandi. 1890-1990. Cent'anni di storia bolognese attraverso la vicenda di un grande pittore*, Cappelli, Bologna 1989, pp. 113-114. Salvo altra indicazione, tutte le citazioni successive di Morandi sono riprese da quest'intervista.

¹¹ "La pulsione scopica comporta una relazione strutturale divisa: quella che si stabilisce fra il vedere dell'occhio e la persistenza di uno

sguardo che è già là, nella cosa che si dà a vedere, e che, in quanto tale è già là, invasa dalla pulsione di cui si fa depositaria, irretisce, cattura il Soggetto"; S. Agosti, *Gli occhi e le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 28.

¹² La capacità di integrare volumi e luce, la capacità di "costruzione volumetrico-architettonica" e quella di «riassorbire nel colore e nella luce tutte le relazioni spaziali» sono, secondo Cesare Brandi, ciò che ispira la "ricerca fondamentale" di Morandi. Cfr. C. Brandi, *Morandi*, Editori Riuniti, Roma 1990, p. 23.

¹³ G. Morandi, *Detti di Morandi raccolti da Elena Balboni Chiesa*, in R. Renzi, *La città di Morandi*, cit., p. 152

¹⁴ Cfr. J. Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in Id., *Scritti*, a cura di G.B. Contri, Einaudi, Torino 1991, vol. II, p. 637.

¹⁵ L'ideologia dell'informe mi pare costituisca la giustificazione teoretica più raffinata di questo atteggiamento.

¹⁶ M.A. Hernandez-Navarro, *Verso un'arte senza sguardo? L'arte contemporanea nel "vomitorium" dello spettacolo*, "aut-aut", 2004, n. 319-20.

¹⁷ Ivi, p. 140.

¹⁸ P. Cézanne, *Lettere*, SE, Milano 1985, p. 163.

¹⁹ C. Brandi, *Morandi*, cit., pp. 30-31.

²⁰ Cfr. S. Freud, *Lutto e melanconia* (1915), in *Opere*, cit., vol. VIII, p. 104.

²¹ Cfr. M. Recalcati, *Per Lacan, Neoilluminismo, neoesistenzialismo e neostrutturalismo*, Borla, Roma 2005, pp. 20-32.

²² È qualcosa che colpisce anche coloro che hanno concluso un'analisi; dopo aver dedicato anni di lavoro psichico a ricordare e a elaborare la trama (fantasmatica) della propria vita, un'analizzante al termine dell'analisi tende effettivamente a disabbonarsi dalla propria memoria, a prendere distanza, se si può dire così, dal proprio inconscio.

²³ Cfr. F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in *Opere complete*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano 1982, vol. III, t. I, p. 264.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ G. Didi-Huberman. *L'immagine insepolta*, cit., p. 81.