

Occidente: il trasparente e il sinistro

Occidente. Lo Transparente y lo Siniestro, in *Trama&Fondo*, n° 4, Madrid, 1998. (ps. 7/32).

Autore: Jesús González Requena

Traduzione a cura di Luigi Bosco

Riflettere su alcuni discorsi che configurano il nostro presente: questo è il compito che qui ci proponiamo. Ci occuperemo, dunque, del Discorso Cibernetico e del Discorso Artistico. Quest'ultimo nell'accezione di discorso della rappresentazione; il primo come sintesi della convergenza tra discorso economico e discorso scientifico. Lo faremo non tanto con l'intenzione di stabilire le loro differenze, quanto con quella di evidenziare i loro punti in comune. D'altronde, sono questi ultimi che possono dirci qualcosa sulla nostra contemporaneità. Ad ogni modo, saranno necessarie alcune considerazioni preliminari.

Dinanzi il discorso: due prospettive

I discorsi possono essere affrontati partendo da due prospettive. La prima, immanente, attiene allo studio di modelli sintattici, logici e grammaticali che li generano, e a ciò che, al loro interno, possono configurare. In altre parole, alle strutture di cui il discorso si fa portavoce e che configura in quanto spazio di una certa produttività semiotica. Questa è la prospettiva dell'analisi che proclama la scientificità che la sua immanenza – secondo l'accezione saussuriana – le concede.

La seconda prospettiva è quella della interpretazione. Questa può essere enigmatica – lo è stata molte volte - , ma può anche allinearsi ai parametri della razionalità della scienza occidentale e, di conseguenza, esercitare quei criteri di controllo che le concedono uno statuto scientifico. Dovrà, in ogni caso, orientarsi in relazione alla filosofia, attraverso la quale oltrepassare i limiti che la prospettiva analitica impone, anche quando questa lavori – e deve farlo per allontanarsi dalla enigmaticità – con i procedimenti di analisi che configura. Diciamo *en passant*: la distanza che separa la interpretazione razionalista da quella enigmatica è la stessa che tracciò l'inevitabile disaccordo tra Freud e Jung, tra Marx e Proudhon e, più generalmente, tra filosofia e mitologia.

Conoscendo i procedimenti dell'analisi immanente, la interpretazione razionalista non può in qualunque caso limitarsi al suo ambito: non solo analizza, ma legge e, nel farlo, assume l'interrogazione sul soggetto coinvolto in questa lettura. Ed è qui, in questo movimento, che la Filosofia risulta necessariamente chiamata in causa. Di modo che, diciamo sin da ora, il sapere di cui si fa carico la filosofia è il sapere del Soggetto.

Filosofia, scienza, Soggetto. Il profilo

La Filosofia è un luogo mobile: in ciò si differenzia dalla Scienza, che si definisce per la delimitazione del suo spazio: tanto empirico – una specifica gamma di oggetti – quanto teorico – una specifica dimensione concettuale. La filosofia, al contrario, si muove perché, in qualità di sapere sul Soggetto, deve interrogare ciò che la Scienza di quest'ultimo può profilare all'interno delle dimensioni della conoscenza che costituiscono.

Profilare, abbiamo detto, e non in senso metaforico: il Soggetto non si incontra mai negli spazi di conoscenza che la Scienza costituisce e che, ciò nonostante, con lui hanno a che vedere. Più precisamente, hanno a che vedere con il suo profilo: il profilo della sua assenza in ogni spazio e in ogni enunciato costituito.

È compito della Scienza quello di costruire oggetti: oggetti di conoscenza. E ciò richiede una disciplina di efficacia provata: la esclusione del soggetto: tutta la scienza nasce dall'oblio della sua origine, ovvero dall'oblio dell'atto di enunciazione che la inizia. Così, il Soggetto non c'è, però lascia il suo profilo nell'oggetto a cui questa scienza si dedica. Come se si sospettasse che, perché si possa avere un oggetto, sia necessaria la eclissi del soggetto.

È così come la dialettica del soggetto e dell'oggetto, nelle modalità in cui viene riconosciuta dalla epistemologia o dalla psicologia della conoscenza, scopre l'altra sua faccia, che non è quella della conoscenza stessa, ma quella del desiderio che la alimenta. In tal modo, la evacuazione del soggetto che rende possibile la oggettività della conoscenza dell'oggetto trova una corrispondenza sul piano del desiderio: il Soggetto evacuato attraverso il procedimento metodologico che garantisce la Oggettività corrisponde all'eclissi del Soggetto all'interno del processo di costituzione dell'Oggetto del suo desiderio.

La dialettica del desiderio è la dialettica della mancanza: il Soggetto radica nella mancanza che lo costituisce, mentre il suo desiderio costituisce l'Oggetto che – illusoriamente – dovrebbe colmarla. Da qui l'eclissi: la postulazione dell'Oggetto attraverso il desiderio del Soggetto passa attraverso la eliminazione del carattere costitutivo della carenza.

Nella dinamica immaginaria del desiderio, il Soggetto si nasconde dietro l'Io, ammettendo solo una carenza funzionale: se c'è un oggetto possibile, allora la carenza non può essere essenziale.

Si fa così visibile la corrispondenza: la oggettività esclude il soggetto per accedere alla conoscenza dell'oggetto; allo stesso modo il desiderio eclissa il soggetto – la sua Carenza – per configurare il suo oggetto.

Questo è, dunque, il profilo che ci interessa: quello del Soggetto che si disegna negli ambiti di oggettività costituiti dalla Scienza.

La Filosofia, allora, interessandosi al sapere del Soggetto, si muove in maniera diversa a seconda delle epoche, perseguendo la nuova densità che questo profilo raggiunge in ogni momento nell'una o nell'altra scienza.

La Filosofia si differenzia dalla Scienza essenzialmente nel suo non avere né oggetto né spazio. Se si muove all'interno degli spazi costituiti dalla scienza – spazi di conoscenza – è perché gli oggetti che li configurano – lo spazio di una scienza è quello delimitato dalle manifestazioni empiriche che rispondono all'oggetto teorico che ha configurato – restituiscono un certo profilo del Soggetto. La Filosofia, dunque, si situa all'altro lato della barriera – che non è quella del torero ma quella del toro: lungi dall'escludere metodologicamente il soggetto, è su proprio su di esso che focalizza il suo interesse. E poiché si interessa al Soggetto – al suo sapere – manca di oggetto. Per essere più chiari: il soggetto non può mai essere considerato come oggetto; a ciò si deve il fatto che non può essere oggetto di conoscenza scientifica.

Il lavoro della Scienza e i procedimenti della Filosofia

Poiché ciò che interessa alla Filosofia è il profilo del Soggetto, è ai momenti inaugurali o di riapertura della scienza che questa si rivolge maggiormente, più che a quelli durante i quali gli artefatti scientifici si danno consolidati. È questo un fatto che può chiarirci molte cose a proposito dei procedimenti della Filosofia.

Il lavoro della scienza è in gran parte lavoro del linguaggio o, se si preferisce, lavoro semiotico: costruisce teorie, modelli, con strumenti che sono fondamentalmente quelli del linguaggio nella sua dimensione più precisa: i concetti. Così, dunque, possiamo affermare che gli scienziati costruiscono discorsi – a volte

straordinariamente precisi: matematici; anche i numeri sono segni – efficaci: capaci di dominare segmenti del reale, di configurare una realtà ordinata e controllabile.

Per questo motivo i discorsi della scienza sono speciali; lo abbiamo affermato, li identifichiamo come modelli, come teorie sottomesse a esigenze di straordinaria precisione che ben li differenziano dal resto dei discorsi. Conviene soffermarsi sulla loro specificità semiotica – non quella che si riferisce ai referenti che costituisce, ma quella che fa riferimento ai suoi processi formali, immanenti al suo tessuto discorsivo. Possiamo riassumerli così:

1. Precisione denotativa dei suoi segni – concetti scientifici – che si manifesta chiaramente nella esigenza di definizione.
2. Di conseguenza, il discorso scientifico definisce con precisione i codici – che ci si aspetta siano precisi, rigorosi, chiusi, univocamente denotativi – che lo alimentano.
3. Estrema ed esplicita grammaticalizzazione non solo dei suoi enunciati, ma anche del discorso nel suo insieme. Il Metodo Scientifico non è forse un paradigma di grammaticalità per i discorsi scientifici nella loro integrità?
4. La coerenza denotativa richiesta è, dunque, grammaticale e tendenzialmente algebrica – il modello matematico priva necessariamente.
5. Al massimo, tende a chiudersi in forma di codice. Una teoria ben costruita è, dopo tutto, un codice – un programma nel senso cibernetico del termine – per la generazione di programmi di uso di specifici oggetti – questa è la tecnologia: modelli di programmi di uso fondati su teorie scientifiche.

Allo stesso modo in cui il discorso si chiude in codice, in un insieme di enunciati non solo essi stessi grammaticali, ma anche grammaticalizzati nelle loro relazioni, la enunciazione si eclissa e con essa il Soggetto.

Del Soggetto resta solo il suo profilo, che è però un profilo rovesciato: l'oggetto è il profilo speculare alla carenza che copre.

Allora, poiché la Filosofia si interessa al Soggetto, deve interessarsi al processo di enunciazione del lavoro della Scienza all'interno del quale questa origina, e che viene eclissato nel momento stesso in cui si costituisce.

Per questo motivo, la Filosofia attiene specialmente a quei periodi di incertezza durante i quali un certo ordine del discorso solidificato si altera dinanzi alla insorgenza di una nuova teoria e, con questa, di un nuovo oggetto. Quando l'oggetto è ancora incerto, quando ancora non si è cristallizzato: è questo il momento in cui si percepisce meglio il profilo del soggetto.

Lettura

Sono già comprese alcune tra le figure principali: la Mancanza, la Eclissi, la Incertezza. Figure principali della Lettura in quanto interrogazioni – non solo analisi – dei discorsi.

La Lettura, anche quando non disdegna le discipline di analisi, interroga il Soggetto all'interno del discorso, ovvero: si interroga nel discorso. Questo “si”, questo momento riflessivo consustanziale alla interrogazione (interrogare è sempre un interrogarsi, in ciò si distingue dal domandare, ciò che fa chi già sa – chi crede di sapere – la risposta) rivela la posizione del Soggetto.

Di conseguenza, la Lettura – a differenza dell'Analisi – è un compito destinato ad incontrarsi con la Filosofia: il suo oggetto non è tanto il discorso nella sua positività – come sistema di enunciati -, quanto nella negatività che traccia il profilo del Soggetto. Però, è giusto riconoscerlo, questo non è più un oggetto: solo un Profilo.

Il Discorso Cibernetico

Il Discorso Cibernetico: realizzazione estrema del modello della comunicazione come flusso della informazione e realizzazione non meno estrema del modello semiotico, lì dove con questo converge: ordine del segno pienamente funzionale, del codice come perfetta struttura di significanti. L'efficacia non è più una metafora: i computer regolano il traffico delle città, elaborano piani che determinano le strutture degli edifici e comandano perfino le navi spaziali che permettono all'uomo di raggiungere la luna.

Anche, e non in minor misura, discorso della Trasparenza: i segni che il computer conosce sono segni puri, significanti pieni nella loro differenzialità, nella loro immaterialità: lì dove non c'è corpo – non esiste la possibilità di un corpo per le parole –, nessuna materia oppone resistenza. Il linguaggio del computer è quello dei numeri, con la nitidezza dell'ordine discreto che nulla sa del continuum del reale. Ed è così che, anche quando indossano l'apparenza delle parole, quando si percepiscono chiaramente come i segni che li compongono – definiti comandi, funzioni, operatori – questi discorsi nulla possiedono dello spessore del testo.

E in un altro senso: realizzazione del sogno neopositivista di un discorso puramente grammaticalizzato: mera sequenza di enunciati, sembrerebbe che il linguaggio del computer si riassorbe come codice (come lingua) per intero: per la macchina non esiste il senso, ma solo il significato lessicalmente definito e grammaticalmente articolato.

In tal senso, potremmo affermare che il computer è stupido, in quanto non sa niente, anche quando capisce tutti i messaggi che si adeguano al suo linguaggio – al suo programma: il suo codice, la sua grammatica.

La prova migliore è la sua cecità: quando agisce sul reale (sia interpretandolo – rilevando terremoti o altre variazioni di equilibrio –, sia configurandolo – disegnando un processo di produzione) lo fa partendo dalla cecità più estrema: capisce solo – e solo proiettata – ciò che è conforme al suo linguaggio, prefigurato dal suo codice – dal suo programma.

Questo è ciò che in esso non trova spazio: il Tempo, il Soggetto, il Desiderio.

Dato che tutto in un computer è sincronia – tale è la condizione della sua estrema efficacia: la definizione di uno stato logico permanente, immune da ogni casualità –, può misurare il tempo, ma non può mai iscriverlo. Con ciò vogliamo intendere che, nella sua misurazione del tempo, non resta nulla del suo essere.

Senza il tempo non c'è spazio per il Soggetto – ogni soggetto è nato un giorno ed ha il tempo contato, non misurato. Né può esserci spazio per il Soggetto in un discorso che ignora ogni incertezza che possa aprirsi al di là del campo chiuso dalla grammaticalità che lo costituisce.

Si potrebbe obiettare che il soggetto ha un luogo discorsivo all'interno dell'atto della programmazione – della scrittura dei programmi –, ma affermando ciò si dimentica che il discorso del programmatore cancella l'unicità del suo atto nel momento stesso in cui si chiude in programma, rivelandosi codice di secondo grado, sistema completamente grammaticalizzato che si propone come elemento generatore di programmi applicativi.

Dopo tutto, non v'è soggetto perché non c'è Rappresentazione: il Discorso Cibernetico non conosce altro spazio o altro tempo che non sia il generico e intemporale, come quello del manuale di istruzioni di qualsiasi elettrodomestico: una coniugazione verbale al presente che non ha nulla a che vedere con il qui/ora, perché non è nulla più che l'espressione articolata dell'infinito.

E non vi è desiderio, è inutile dirlo, perché in assenza di Soggetto non può esserci Carezza né Oggetto del desiderio.

Insomma, tanto stupido quanto efficace. E, come sappiamo, la sua efficacia informa ogni giorno più segmenti della nostra vita quotidiana: dalla produzione, alla gestione del territorio, ai processi di comunicazione – della mercanzia e dei messaggi.

In ogni caso, parliamo di una stupidità fredda. L'ordine inappellabile dei discorsi cibernetici non tollera nessuna iscrizione degli individui: non tollera fessure. È inoltre completamente immune ai segni del tempo: questo può solo distruggerlo, ma non può mai lasciare in esso i suoi segni: date le proprietà dei supporti dell'informazione che il computer gestisce, questa fredda stupidità c'è o non c'è, senza alcuna possibilità intermedia di erosione.

E così, nell'individuo, l'estrema efficacia si manifesta anche come estrema alienazione all'interno del linguaggio: chiamiamola alienazione sintattica. Da nessun'altra parte l'individuo percepisce in modo più chiaro ciò che tante volte intuisce nel corso della sua quotidianità: che le parole che pronuncia, che i discorsi di cui è partecipe, sono vuoti: sono tanto coerenti e funzionali quanto vuoti, immuni alla sua esperienza. Che, in qualche modo, appartengono tanto profondamente al codice che nulla di essi può appartenergli.

Una latenza paranoide

In un certo senso, il Discorso Cibernetico realizza il progetto della scienza occidentale: quello della costituzione di un discorso oggettivo, vale a dire assolutamente grammaticalizzato e, allo stesso tempo, estremamente efficace. (Perché, dopo tutto, nella pratica, oggettività non sta a significare nient'altro che la proprietà di un discorso rigorosamente grammaticalizzato e capace di produrre effetti prevedibili su alcuni segmenti del reale).

Realizzazione, quindi, della proposta enciclopedica – una Enciclopedia ci sta tutta in un computer –: il mondo efficacemente modellato, organizzato da un linguaggio logico, preciso, denotativo: la cosa più vicina al linguaggio universale postulato dal neopositivismo.

Il Discorso Cibernetico manifesta in modo esemplare la episteme che anima il progetto della scienza moderna, dalla Enciclopedia al Neopositivismo. Progetto – ed episteme – il cui prezzo storico è rappresentato dalla rottura con la Filosofia – la rinuncia a qualsivoglia interrogazione da parte del sapere del soggetto – che, durante tutto il processo, riceve nomi diversi: materialismo, empirismo, positivismo...

Ma nell'enfasi di tale rinuncia è possibile leggere una latenza paranoide che ben si manifesta all'interno della tensione che ha luogo dinanzi ad ogni prossimità del Soggetto. La domanda di oggettività, lì dove diventa denuncia della soggettività – e dove, nella sua manifestazione tecnologica, si configura come esclusivo requisito di funzionalità – indica una escotomizzazione nel discorso di ogni dimensione di opacità: in tal modo, la Trasparenza diventa la divisa suprema di questa episteme.

In tal senso, uno è il presupposto latente: che tutto può essere compreso, che tutto può essere ridotto dal discorso scientifico, nella misura in cui avanza nella sua grammaticalizzazione, al modellamento efficace del reale.

Configurazione, dunque, di una realtà assolutamente informata – e, dunque, informatizzata – completamente assoggettata all'ordine del segno in qualità di portatore efficace della informazione. La materializzazione di questo processo passa evidentemente per lo sviluppo della produzione industriale – di serie, tecnologica, grammaticalizzata – e deve raggiungere la totalità dello spazio. A metà del secolo XIX, quando la borghesia sente il suo potere finalmente libero dopo il consolidamento del suo nuovo Stato, il progetto comincia a materializzarsi nella città (Haussman). E già nel secolo XX sarà esteso a tutta

la natura, quale si manifesta anche nella lodevole figura del nostro post-modernismo che è il Parco Naturale.

Tutta una crociata contro l'esperienza (l'incontro irriducibile del soggetto con il tempo irreversibile e casuale del qui e ora: l'incontro con il Reale) che, se in qualche luogo si manifesta in maniera paradigmatica lo fa nell'Esperimento Scientifico – e poi, su un'altra scala, come produzione tecnologica -: assoggettare un segmento del reale, in un istante del tempo, ad un discorso che lo precede e prefigura; è così come l'esperimento dimostra: un segmento del reale è stato depennato, trasformato in qualcosa di assolutamente prevedibile. Completamente grammaticalizzato, insomma.

Discorso dell'Arte, Discorso della Scienza

Sicuramente il Discorso Cibernetico non è l'unico discorso del nostro presente. Ce ne sono altri, e ve ne sono necessariamente, giacché è loro il compito di fare spazio a ciò che il Discorso Cibernetico esclude, che abbiamo individuato nel desiderio, nel tempo, nell'individuo, nel singolare, nella esperienza.

Sarebbe necessario considerare attentamente la solidarietà storica del Discorso della Scienza e del Discorso Artistico. Infatti, entrambi emergono in parallelo nell'arena della storia, e i loro rispettivi spazi si andranno definendo in maniera intimamente correlata.

Non è un caso che il positivista, nel respingere quei discorsi teorici che non sono conformi a ciò che egli considera come la disciplina di oggettività scientifica, li rifiuta come letterari. Così, nello stesso momento storico in cui viene a costituirsi il paradigma di oggettività, l'intero ambito della soggettività esclusa viene destinato allo spazio dell'Arte.

Diciamo dell'Arte e non della Filosofia: la storia della scienza nel XIX secolo, la stessa che annuncia l'Enciclopedia, è anche la storia della dissoluzione della Filosofia – il prestigio di cui giova la epistemologia nel nostro secolo non tragga in inganno: ci mostra chiaramente come questa sia stata ridotta a mera metalinguistica delle Scienze. Come se tutta la conoscenza accettabile possa giungere solo dalle scienze, e la filosofia dovesse essere ridotta a uno spazio di riflessione metodologica che può alimentarsi solo di riflessioni sui codici e di saperi che questi codici costituiscono.

Quindi, spazio della Oggettività contro spazio della Soggettività; il Discorso della Scienza contro il Discorso dell'Arte. Entrambi nascono e rafforzano il loro spazio separandosi dal Discorso Religioso – la variante moderna del Discorso Mitico. La figura di Leonardo da Vinci ben rappresenta questa comune origine – nel corso dei secoli, altre, come quella di Goethe o di Eisenstein, torneranno a testimoniare questa inevitabile solidarietà.

La Scienza, lo abbiamo detto, esclude qualsiasi traccia di esperienza e, per questa stessa ragione, crea il suo spazio di oggettività, rifiutando ogni appello al sacro. E il Discorso Artistico nasce, seguendo lo stesso percorso, quando i discorsi della rappresentazione – narrativa, pittura, poesia, scultura, musica, teatro, danza... – si laicizzano, svuotandosi progressivamente di simbologia religiosa per rivendicare una scala umana.

Ma questi due discorsi, destinati a occupare lo spazio nel quale una volta regnava il Discorso Religioso, non sono equipotenti. Essendo nato con l'ordine capitalista stesso, il loro potere diseguale è proporzionale al loro grado di articolazione con questo stesso ordine. E non dobbiamo dimenticarlo: il Discorso della Scienza è sostenuto dalle forze produttive che ne garantiscono la incessante espansione. Così, lo spazio dell'Arte diventa inevitabilmente lo spazio di un ghetto: quello definito per esclusione dal discorso che, dopo la scomparsa della Religione, struttura la realtà contemporanea. Uno spazio necessario, ma subordinato e limitato: la Parigi di Haussmann aveva soffitto anche per quella bohème.

Il discorso che detta le regole è quella della Scienza, che configura la geografia degli spazi discorsivi, così come l'ordine economico capitalista configura la geografia del nuovo ordine politico mondiale. Il luogo dell'Arte è quindi definito – e limitato – come il luogo del sentimento, della passione, della soggettività.

Discorso Artistico: le Avanguardie contro il Verosimile

Durante un tempo, ancora illuminista, si è creduto che l'arte della nuova era avrebbe dovuto essere classica, per meglio confermare l'armonia che, giungendo dalla ragione scientifica, avrebbe dovuto raggiungere l'universo umano. Ma nel momento stesso in cui la grande macchina del dominio borghese emerge in superficie, agli inizi del XIX secolo, si diffonde tra gli artisti la sensazione che il classico è diventato impossibile. Il primo sintomo importante di questa sensazione giunse sotto forma di rottura romantica.

Difatti, il Romanticismo conquista definitivamente lo spazio che il paradigma scientifico aveva riservato all'Arte: lo spazio, abbiamo detto, del sentimento, della passione, della soggettività. Non è un caso, allora, che Goethe, il più grande artista illuminista, dopo aver cercato di mantenere il modello armonico dell'uomo umanista, scienziato e artista, allo stesso tempo creatore di conoscenza e di bellezza, sarà destinato ad essere il grande inauguratore del Romanticismo – dopo tutto, già lo stesso Leonardo, all'apice del Rinascimento, fu testimone di una latente rottura tra queste due grandi dimensioni discorsive della emergente modernità, quella scientifica e quella artistica.

Ad ogni modo, come sappiamo, con il Romanticismo comincia la storia delle Avanguardie artistiche.

Della multiforme e molto spesso divergente esperienza delle avanguardie si può estrarre almeno un tema comune: il rifiuto dei discorsi verosimili. Non è questa, se si medita su di essa, una ipotesi forzosa: nei mille manifesti dei movimenti d'avanguardia si riconosce immediatamente il comune rifiuto della pittura realista e/o storica, del dramma borghese, dei racconti psicologici, di tutte queste modalità di rappresentazione che, eredi dei canoni dell'Illuminismo, impongono il loro dominio durante il secolo XIX costituendo i discorsi riconciliati di cui si dota la borghesia, classe dominante, per riflettersi in uno specchio sufficientemente addobbato.

Così dovrebbe dunque essere inteso il rifiuto della verosimiglianza: la consapevolezza che le modalità di rappresentazione dominanti, in letteratura come nella pittura, nella musica come nel teatro, sono diventati discorsi convenzionali, ritratti puliti della classe che si afferma nel suo progetto di dominazione sociale, mentre perde – così lo vivono gli artisti – ogni dimensione di autenticità. Discorsi artistici, insomma, che, nel loro eccesso di verosimiglianza, finiscono per essere percepiti come vuoti.

Gli uomini dell'avanguardia, a prescindere dal modo estremamente vario in cui la esprimono, condividono l'impressione che la verosimiglianza, nella stessa misura in cui si scopre così prossima alla convenzione, è qualcosa di molto diverso dalla verità. Il discorso verosimile è, prima di tutto, convenzionale e, per questo, sicuro, prevedibile, facile strumento che consente alle persone di fare placidi giochi di comunicazione e seduzione.

Infatti, la classe borghese, che durante il XIX secolo e gran parte di quello presente era il pubblico assiduo di opere che le appartenevano, partecipava di questi meccanismi: non solo trovava in esse modelli utili (sufficientemente adattati alla complessità del nuovo universo industriale) attraverso cui pensare la loro vita quotidiana, ma viveva il mondo dell'arte – della sua gala, dei suoi incontri, delle sue mostre o delle sue star – come qualcosa di affascinante, cioè seducente (mancando della adeguata distanza, è ancora difficile per i contemporanei rendersi conto della unicità storica di tali meccanismi, assenti durante molti secoli della lunga storia dell'arte).

Tanta verosimiglianza, quindi, quanto mancanza di autenticità. Tale è il giudizio sommario che l'arte d'avanguardia formula rispetto alle arti che la precedono.

Rispetto a ciò, il gesto di ribellione pone con radicalità e veemenza la questione del senso dell'arte; vale a dire dell'esperienza artistica come ambito in cui si forma una interrogazione sulla verità. Sulla possibilità di alimentare una parola – un segno, un gesto, una impronta – vera: una che esuli dall'ambito del convenzionale, del sempre ripetuto, di questa parola di tutti che, essendo così ragionevole, non è di nessuno se non del codice e che, per ciò, finisce col ridursi a segno meramente convenzionale, fino ad eliminare ogni possibilità di esperienza.

Due direzioni

In questo contesto, l'avanguardia seguirà due direzioni che possono essere intese come due modi diversi di esprimere un ripudio comune del verosimile.

La prima verterà sulla disarticolazione del tessuto sintattico del discorso all'interno di un movimento analitico-decostruttivo che, in alcuni casi ma non in tutti, darà seguito a un ulteriore movimento costruttivo. Gli artisti che possono essere riconosciuti in questa corrente affermano la dimensione cognitiva del loro compito: la sperimentazione, la ricerca, sia pratica che teorica, costituiranno non solo – e molto spesso non tanto – nuovi metodi di lavoro artistico come forme per esprimere l'ideologia all'interno della quale pensano la loro attività. Poetiche, insomma, della decostruzione/costruzione tra cui possono essere riconosciute il Cubismo, il Costruttivismo, il Funzionalismo – e più tardi, in questa seconda edizione al ribasso che è l'avanguardia del dopoguerra: l'Informalismo, l'Arte Concettuale, la Minimal ...

Non è difficile notare l'ambivalenza di queste poetiche nei confronti dei valori dell'Illuminismo. Nei loro discorsi, la modernità, nelle sue varie accezioni, costituisce un forte valore di riferimento; tali poetiche denotano la loro consonanza con certe forme di razionalismo con cui condivide i valori del Progresso e della Scienza. Ma è altrettanto vero che la radicalità con la quale queste poetiche incarnano tali valori porta, paradossalmente, alla generazione di discorsi destinati a contrastare gli illuministi: se in questi discorsi la razionalità ed il ricorso al sapere scientifico sono presenti, il loro movimento analitico e decostruttivo porta al fallimento della trasparenza, alla rottura di ogni gestalt e all'incontro con il significativo come pezzo attraverso cui il discorso può essere analizzato – e, alla fine, quasi inevitabilmente spezzettato.

Si afferma, però, anche, e con minore intensità, una seconda corrente che vive in estremo contrasto non solo con i discorsi, ma anche con i valori dell'Illuminismo, e che, per questo, prolunga in un modo o nell'altro la ribellione che rispetto ad essi ha generato l'emergere del Romanticismo. Contro l'analisi, la passione; contro la costruzione/decostruzione (cioè il montaggio, inteso nel senso più ampio che raggiunge nell'ambito delle avanguardie della prima metà del secolo), l'espressione: l'esperienza si percepisce come in contrasto con ogni ordine sintattico, contro ogni ambizione della comprensione scientifica, razionale. Fauvismo, Espressionismo, Dadaismo, Surrealismo, certo Futurismo (specialmente russo) ... sono poetiche dello strappo, in cui l'atto della scrittura viene vissuto in molti casi legato all'incontro con il sinistro.

Due grandi vie, dunque, per respingere il verosimile, per allontanarsi da ogni effetto di trasparenza, e che condividono anche una insistente emersione dell'Io del discorso. O in altre parole: tutti i discorsi delle avanguardie storiche si articolano in enunciazioni soggettive, rendono accentuatamente esplicita la figura dell'Io che in essi dice di parlare, anche se la configurazione di questo Io indossa abiti molto diversi (e in parte, ma qui l'apparenza è vera solo in parte, contraddittori).

Da un lato, si può dedurre da quanto detto un io analitico, cognitivo, che vuole essere protagonista razionale sia del suo discorso, sia della sua efficacia all'interno dell'arena sociale – su questo punto le correnti analitico-decostruttiviste si allineranno con i movimenti di rivoluzione sociale. Un Io, insomma, che condividendo l'inclinazione paranoide del progetto scientifico borghese, vuole essere controllore cosciente della sua opera.

Dall'altro, dinanzi a questo Io si impone un altro Io, nato dalla poetica dello strappo, erede, quindi, del lacerato gesto romantico, che rifiuta l'ordine costituito della ragione, ogni pretesa di controllo e di efficienza, per dedicarsi all'espressione drammatica della sua esperienza soggettiva.

La coscienza della scrittura, l'assenza della Verità

In entrambi i casi, si tratta dell'emergenza di un Io enunciatore che si afferma di fronte a un discorso artistico che vive come convenzionalizzato e che, quindi, si ribella all'ordine della verosimiglianza a cui questo appartiene. E in entrambi i casi, questo Io che parla si vede legato alla coscienza della scrittura, del lavoro artistico come spazio di incontro con il Linguaggio.

Nella scrittura, nei testi dell'avanguardia storica, l'enunciatore si afferma in quanto condannato all'incontro drammatico con l'universo del linguaggio, che assumerà la forma di incontro con il significante, di spezzettamento e decostruzione/ricostruzione della rappresentazione, o di esplosione della soggettività, di smembramento dell'Io calamitato dalla vertigine del reale. In ogni caso, nei testi dell'avanguardia, questo Io, nel momento in cui afferma il suo atto di prendere la parola (non dimentichiamo che il gesto iniziale di tutta l'avanguardia è un atto di ribellione contro i discorsi del passato che si esplicita nella forma del manifesto), sperimenta l'angoscia di non poter pronunciare una parola di verità.

Lo abbiamo detto, tutta l'avanguardia storica riconosce la mancanza di verità lì dove regna il verosimile. E così, il dramma della sua scrittura nasce dalla consapevolezza dell'incapacità di far emergere una parola vera, dall'impossibilità di accedere all'incontro con il simbolo.

L'avanguardia, nelle sue espressioni più ingenuie come in quelle più drammatiche, si aspetta molto – spesso tutto – dall'arte. I suoi manifesti esprimono la consapevolezza che, nel campo dell'arte, è necessario accedere a qualche segreto – trovandolo nel significante analizzato o nella esplosione della soggettività, e che in ogni caso darà un senso alla esperienza della scrittura. Allo stesso tempo, però, l'avanguardia percepisce – è la sua ragion d'essere – la distanza che la separa dalla società a cui appartiene, la sua incapacità di offrire, come fecero gli artisti di altri tempi, uno spazio simbolico in cui la comunità possa nominarsi, articolando simbolicamente la sua esperienza.

In ogni caso, questo deficit di simbolizzazione che accomuna i testi d'avanguardia – che si tradurrà anche nelle tante vite tormentose dei suoi artisti – si traduce nell'incontro con il vuoto. L'ordine simbolico non esiste, non è possibile accedere a (pronunciare) la verità. E al suo posto compare l'esperienza desimbolizzata che si manifesta molto bene nella disarticolazione – sia questa decostruttiva o di rottura, dunque, metaforizzando, paranoica o schizoide – del discorso.

I testi dell'avanguardia quanto più affermano l'Io di cui parlano, tanto più sembrano destinati ad incontrarsi con un discorso disarticolato. L'artista dell'avanguardia parla, afferma il suo atto di enunciazione e, allo stesso tempo, sente di non riuscire a depositare un enunciato di verità. Dopo tutto, se la parola simbolica non arriva, nulla può circolare. Pertanto, il soggetto non può staccarsi da un enunciato di cui percepisce l'insufficienza: il vuoto di simbolizzazione della scrittura è il vuoto del soggetto, e questo si aggrappa all'atto di enunciazione, prolunga la sua parola nel tentativo, spesso disperato, che la verità finisca prima o poi per giungere. Ci sono qui, senza dubbio, l'autenticità, l'esperienza radicale, ma un'esperienza necessariamente sconnessa perché in essa il simbolo non interviene per suturare.

Pertanto, l'io enunciatore non riesce a depositare il suo enunciato, a chiuderlo per poi potersi separare da esso. E il discorso tende a farsi disarticolato e, allo stesso tempo, interminabile, prolungandosi in questa destrutturazione che è la controparte della sua incapacità di chiusura. Si potrebbe considerare questo anche sotto un altro aspetto: spezzato nel suo essere – in assenza del simbolo che può fonderlo – il soggetto si aggrappa al discorso in uno sforzo teso ad affermarsi, a riconoscersi, ad essere – che a volte assume la forma, lo sappiamo da Verlaine e Rimbaud, di un patto satanico.

In questo modo, la storia tende a diventare impossibile, perché se l'Io invade il discorso cercando – come fanno gli psicotici – di affermarsi attraverso l'insistenza della enunciazione soggettiva, risulta incapace di disimpegnare come figura diversa, differenziata, l'"Es" del personaggio, questa terza persona del racconto che è sempre composto da almeno tre nel suo svolgersi in forma di trama (narrazione).

Pertanto, la logica simbolica della narrazione – e del mito –, la cui cifra base è il numero tre, risulta inaccessibile nei testi d'avanguardia, sempre soggetti alla dialettica speculare dell'enunciazione soggettiva: alla dialettica duale Io-Tu.

Il testo artistico e il Simbolico

Il testo artistico (come il testo scientifico, se si intende con esso solo quello in cui si assiste alla nascita di una nuova teoria) è il luogo in cui il nostro mondo, a partire dall'Età Moderna, formula, nel campo del linguaggio, la sfida dell'incontro con il reale: con ciò che, per aprire la porta all'esperienza, all'incontro con il rabbiosamente singolare della esperienza del soggetto, sfugge all'ordine necessariamente astratto, categorico, funzionale, dei segni – della semiotica, della verosimiglianza, della intelligibilità.

Questo incontro con l'esperienza oltre i segni che la nominano e la ricoprono allo stesso tempo, esige che ci si allontani dagli usi convenzionali del linguaggio, dai discorsi funzionali, comunicativi, in cui l'Io si afferma nel miraggio della identità e del mutuo riconoscimento (in questo gioco di seduzione e di dominio che oggi viene denominato interazione comunicativa).

Ciò equivale a dire che i testi artistici occupano un posto equivalente nella modernità a quello che una volta occupavano i testi mitici, i testi onirici, i testi sacri – sappiamo bene come per secoli l'arte rimase vincolata alle tematiche religiose. Non sono discorsi convenzionali perché sono testi: in essi si vuole sapere qualcosa del reale (di ciò che non vogliono sapere nulla i discorsi intelligibili, chiusi, sensati, comodi, convenzionali). In essi si vuole che vi sia esperienza, che - nelle parole di Sklovskij (1) (anche se, come formalista, non fu capace di sollevare la questione del simbolico) - sia possibile vedere.

Ma in quei testi (i mitici, gli onirici, i sacri), l'incontro con il reale veniva mediato dalla presenza del simbolo. Il simbolo: questa parola che può essere incarnata da qualunque segno, ma che è vera solo perché arriva nel momento giusto per accompagnare l'incontro del soggetto con il reale (2). Così, il simbolo sutura lo strappo che questo incontro con il reale prevede necessariamente: lo sutura, ma non lo copre né pretende cancellarlo (non è, in altre parole, un sintomo); il simbolo scotta e, bruciando la ferita, la cauterizza, lasciando come traccia una cicatrice.

La interrogazione che fonda l'atto della scrittura è la sospensione del discorso intelligibile, dei segni funzionali, lì dove il reale mira – e, per dirlo con un termine che Barthes (3) utilizza per la fotografia, punge, ferisce –, dove si aspetta il simbolico. In questo senso possiamo dire che questa interrogazione è la richiesta stessa del simbolico. Ma l'autenticità di questa interrogazione non è sufficiente perché si acceda alla verità. Al suo posto, tale è la drammaticità dell'avanguardia, vi è lo strappo privo di simbolo, privo di sutura: emerge lì, quasi inevitabilmente, il sinistro e il testo artistico assume una inclinazione psicotica.

Tale è la posizione dell'avanguardia: in questo discorso che è il testo artistico, in cui il reale ha luogo, l'assenza di un ancoraggio simbolico conduce a tutte le divisioni, a tutte le fratture. Discorsi frammentati, tormentati, rotti, dove un Io si manifesta per confessare la vertigine della assenza della parola che dovrebbe pronunciare: nei discorsi della avanguardia emergono similitudini inattese con il discorso del folle.

Il Sinistro: Letteratura, Fotografia

In un primo momento, il sinistro come fenomeno estetico irrompe durante il XIX secolo per mano del Romanticismo e della letteratura gotica (Eta Hoffman, Shelley, Stoker), formando un intero genere letterario – la letteratura fantastica – che continua ancora oggi la sua influenza. (4)

In altro modo, il sinistro scopre ben presto la sua presenza nella esperienza stessa della scrittura: è il caso della poesia maledetta (Lautrémont, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire ...).

Ma c'è ancora un terza irruzione, un po' più tardia e certamente la più inattesa: può essere riconosciuta nella esacerbazione del Realismo che porta, quasi inesorabilmente, al Naturalismo.

Esacerbazione è la parola appropriata: in un dato momento, una esacerbata domanda di verismo rompe uno slancio essenziale interiore alla letteratura realista fino all'estremo di incrinare la sua logica interna.

Il romanzo realista è stato, prima di ogni altra cosa, discorso generatore di universi narrativi, di spazio-tempi abitabili: non necessariamente felici, può essere drammatici o addirittura tragici, ma in ogni caso leggibili, prevedibili – sappiamo come l'arte del romanzo realista, prima della sua esacerbazione naturalista, poggiava in gran parte nel mostrare il sopraggiungere dell'inevitabile, ovvero: coerente, ben tessuto attraverso il linguaggio. La logica di questi universi – questa logica su cui poggiava la sua verosimiglianza – non poteva essere altro che quella dei discorsi narrativi che li sostenevano.

Questa è la logica che si rompe in questo movimento esacerbato verso il verismo che cristallizza con il naturalismo.

Ma una domanda attende risposta: che cosa determina questa esacerbazione? Perché, in un dato momento, qualcosa non funziona nell'universo del romanzo realista?

Per una volta almeno, sembra evidente che la risposta possa giungerci dall'analisi semiotica – intesa come analisi dei discorsi e delle loro tipologie – nella misura in cui questa permette di stabilire in che modo i testi naturalisti ricevono l'entrata in campo nell'ambito della letteratura di generi discorsivi nuovi ed estranei alle tradizioni della narrazione romanzesca. Ci riferiamo ai due principali modelli discorsivi che cristallizzano il loro dominio durante questa epoca: il discorso giornalistico (la cronaca, l'informazione d'attualità oggettivista) e del discorso scientifico (le descrizioni biologiche, mediche ...).

Due discorsi che, al di là delle loro innegabili differenze, condividono un interesse comune per i fatti e un non meno comune disinteresse per la filosofia e le esigenze interne – che non sono simboliche – della narrazione.

I fatti, non quelli causalmente collegati dalla narrazione in quanto eventi narrativi (funzioni, secondo gli strutturalisti), ma i fatti oggettivati, ancor più quando – in accordo con il principio di oggettività scientifica/giornalistica – elencati indipendentemente dal soggetto (dalle sue credenze, dalle sue ideologie, dal suo desiderio).

Sembrerebbe che in tale contesto, nella misura in cui si rifiuta qualunque elemento di irrazionalità o mistificazione, allo stesso modo in cui si esclude qualsiasi interferenza della soggettività, nella stessa

misura in cui si afferma – dal trattato scientifico o dal quotidiano di attualità – l'asepsi che la scienza reclama sin dal secolo dei Lumi, non potremmo trovarci più lontani dal sinistro.

La cosa sorprendente, invece, è che accade esattamente il contrario: i fatti attraverso cui il naturalismo rivendica la sua ragion d'essere verista, nonostante siano frammentari, descritti in un modo che li densifica mentre li isola dalla catena narrativa – esattamente come la descrizione scientifica e giornalistica – si scoprono subito come potenzialmente sinistri. Questo è senza dubbio ciò che ancora oggi ci colpisce di Zola, indipendentemente da quanto possano risultarci obsoleti gran parte dei suoi riferimenti scientifici. Comunque, si tratta di qualcosa che subito può essere riconosciuta nelle descrizioni di molti libri di testo di medicina o biologia, come nelle aspre cronache di eventi nelle quali il giornalista è sempre stato in prima luogo naturalista.

Questo è sicuramente uno dei più notevoli paradossi che hanno caratterizzato i discorsi degli ultimi due secoli. Nel momento in cui una nuova letteratura si ribella al soggettivismo romantico (lo stesso che aveva cominciato a sviluppare le prime storie-incubo della modernità), pur rivendicando il suo rapporto con i discorsi protagonisti della modernità, coloro che affermano il loro prestigio in questa oggettività che, erede diretta del secolo dei Lumi, permette che l'Occidente conquisti il mondo, in questo stesso momento questa nuova letteratura è destinata a trovare un orrore ancora più denso di quello intravisto dal fantastico romantico.

Questo succede perché nell'attraversamento – del giornalismo, del romanzo e del discorso scientifico – che si cristallizza nel Naturalismo, anche se può non essere presente il Terrore, appare comunque la forma più pura del sinistro: l'Orrore.

Ed è questa la cosa più eclatante: ciò che rende possibile un accesso più diretto e intenso all'Orrore poggia sul fatto che, mentre la letteratura romantica del Terrore si configurava nello spiegamento della tensione narrativa, nella sospensione della minaccia dell'insorgenza dell'orrore, nel discorso naturalistico l'orrore stesso compare legato al fatto, alla sua fatticità e, contemporaneamente, indipendente da qualunque trama narrativa e, di conseguenza, stranamente vuoto di significato.

Stiamo parlando di Zola, senza dubbio, ma anche dei suoi predecessori e successori più radicali: Poe, Kafka, Lovekraft. E anche Dostoevskij, Conrad, James, Lloyce, Becket.

È necessario comprendere come il cammino della letteratura naturalista, da Poe e Zola fino a Joyce, è la controparte del discorso della scienza: mentre questa vuole sottomettere tutto all'ordine del codice – le grandi tassonomie botaniche, minerali, zoologiche, compreso l'ordine matematico – e non vuole aver nulla a che fare con il reale (ciò per cui si sono sempre interrogati i discorsi che ora sono maledetti, i discorsi mitici, i religiosi e i filosofici), la letteratura naturalista percepisce il fatto nella sua crudezza, come uno strappo del discorso attraverso cui il Reale irrompe.

Ricapitoliamo le linee di insorgenza del sinistro all'interno dei discorsi del secolo XIX.

La letteratura romantica – e la sua variante gotica – mostrano una inclinazione al Terrore – non tanto alla paura –, sospendono – e annotano – la vicinanza dell'incontro con il sinistro – ciò che causa l'Orrore. Zola e Poe incontrano l'Orrore in modi che non sono più quelli del terrore: lo percepiscono, lo descrivono – non possono però tentare di fotografarlo. (Joyce ci riuscirà: se quelli montavano nei loro testi frammenti di descrizioni giornalistiche, storiche e scientifiche, Joyce farà un montaggio di frammenti del reale: di quel flusso di parole che tende al caos e che è il monologo interiore e che forma meno parte del linguaggio – il sistema – che di quello che Lacan ha definito "la langue" (5)). A loro volta, i poeti maledetti lo percepiscono come esperienza di scrittura.

Il tempo della Fotografia

Di ciò che stiamo parlando: che è giunto il momento della Fotografia.

Un velo è stato strappato e a voler guardare più intensamente, a voler vedere tutto in conformità con il requisito enciclopedico di trasparenza, si è intravisto il Reale. Il discorso romanzesco è da allora il portatore di strappi molto simili alla crepa che cresce sulla facciata della "Casa degli Usher".

Se l'orrore è insito nel fatto, la fotografia può fare molto di più che la letteratura: non solo può descriverlo, ma, soprattutto, può essere la sua orma.

Non tutto deve essere attribuito alla fotografia: questa arriva puntuale all'appuntamento a cui è stata convocata. E il suo arrivo ha i suoi propri effetti: questa orma che si traccia sulla retina e che, grazie al processo percettivo, viene coperta da un segno e da una Gestalt – da una immagine iconico-delirante –, viene catturata e resa visibile dalla fotografia. Questo è l'insolito effetto della fotografia – la radicalità fotografica –: sospendere per un momento la percezione e anche, come Barthes seppe percepire, bucarla (il punctum (6)).

Momenti di sospensione del processo percettivo, ma anche istanti che ritornano grazie alla fissazione, al congelamento dell'immagine fotografica. La fotografia è lo specchio delle cose perché solo lei è in grado di riportarne la insondabile staticità, di congelare all'infinito un istante nel tempo.

Di fronte al realismo del verosimile – che è il realismo discorsivo – la fotografia, e dopo di questa il cinema, realizza il progetto naturalista di un realismo radicale: un realismo del reale (non possiamo leggere in questa direzione l'affermazione di Bazin secondo cui "la fotografia è ontologicamente realista"? (7)).

Ora, questo nuovo realismo, collocandosi al margine – o meglio: tra le crepe e le aperture – del discorso – di questo dispositivo da cui dipende ogni intelligibilità –, conduce necessariamente alla illeggibilità e asignificatività. Come nell'esperienza dello psicotico – che è in senso forte, l'esperienza del reale –, l'incontro con il reale non mediato dall'ordine del linguaggio è un incontro con l'amorfo, con l'intelligibile, con l'insopportabile.

La crudeltà e il cinema

Stroheim, Eisenstein, Buñuel, Browning ... registi – diciamo alla Bazin – della crudeltà (8). Il che significa: cineasti che affrontano apertamente – dentro il seno drammatico dell'avanguardia della prima metà del nostro secolo – ciò che di crudele c'è nella fotografia: una impronta cruda, brutta, di certi istanti e certi corpi impermeabili, nella loro singolarità, ad ogni segno che pretenda nominarli. (Di ciò che abbiamo parlato: quello che conta dell'orma – per ciò che riguarda il reale – non è essere orma di qualcosa – e funzionare come un segno – ma essere se stessa impronta, vero e propria marca reale di qualcosa di reale).

Questo è possibile in quanto l'immagine inverte i processi che governano la lingua. Come è noto, la lingua, in virtù del carattere arbitrario dei suoi significanti, si disfa facilmente, nei suoi usi comunicativi, della materia della espressione (non sentiamo la voce di colui che parla, sentiamo – capiamo – le sue parole, non il corpo – la materia – della sua voce). Nella fotografia accade il contrario: anche quando voglia disciplinarsi a scopo informativo, la fotografia impone la sua materialità al di sopra dei segni che in essa possono essere decodificati, oltre le immagini che per ragioni di analogia possono essere riconosciute, una materialità che, in quanto impronta, la lega, nel tempo e nello spazio, al fotografato.

L'impronta è irriducibile, estremamente irriducibile: ferocemente singolare, estremamente casuale – anche nella foto più contestualizzata: è sufficiente che passi un po' di tempo, solo quello di una generazione, perché emerga come una evidenza tutta la sua asprezza e casualità.

La radicalità fotografica è questa ostinazione della fotografia: ciò che è riluttante ad essere compreso e riconosciuto.

Ciò che è riluttante ad essere capito: ciò che, per la sua unicità e la sua casualità, non può essere nominato da alcun segno – ogni segno è necessariamente categorico: nomina una classe di oggetti e, solo in tale misura, costruisce un significato che può essere trasmesso. In castigliano, vi è solo un segno "casa" e

infinite fotografie di case – tante case quante sono o possono essere costruite. Gran parte di queste fotografie – non vi è alcuna garanzia che siano tutte – possono essere riconosciute come casa – interpretate, decodificate, soggette ad un codice di segni visivi –, però in ognuna di queste fotografie c'è qualcosa – la loro unicità nello spazio e nel tempo, vale a dire la loro casualità, la loro asignificatività – che nessun segno può rendere conto.

Ciò che è riluttante ad essere riconosciuto: ciò che si situa al margine di qualunque identificazione e di ogni affetto; ciò che non si sottomette a nessun modello del già visto e del desiderabile. Ciò che si trova, insomma, al di fuori di ogni economia desiderante.

O se preferite: la radicalità fotografica è ciò che nella fotografia sfugge all'ordine semiotico e all'ordine immaginario: ciò che fa di essa impronta del reale. Oppure, se volete: traccia reale del reale. La radicalità fotografica è il Reale nella fotografia.

Questa è la sua sostanza o, per ravvivare vecchi dibattiti con un approccio inatteso, la specificità della fotografia. E anche, nella stessa misura, la specificità del cinema.

Si potrebbe tracciare la storia della fotografia, del cinema e della televisione come, in sostanza, la stessa storia: la storia della sovversione nell'ambito della rappresentazione, ovvero del buon ordine del discorso. La storia di tutte le operazioni culturali volte a dominarlo, a ripristinare in un modo o nell'altro il buon ordine della rappresentazione, cioè il buon ordine del discorso. Da qui l'irruzione, in ondate successive, delle arti e dei loro strumenti nel campo della fotografia e del cinema.

In un primo momento, come sappiamo, i codici pittorici invasero la fotografia fino a renderla quasi invisibile – una sorta di pittura inizialmente borghese e successivamente per la domenica pomeriggio. Però, quando sembrava dominata al meglio, esplose il cinema e con esso, durante alcuni anni di questo periodo che Burch ha felicemente identificato con il suo Modo Primitivo di Rappresentazione (9), un'espansione vorace della radicalità fotografica in qualche misura forzata dalle circostanze: non vi erano codici idonei a neutralizzare l'espansione temporale della traccia fotografica. Si tentò inizialmente con il teatro, si reincorporò tutto quanto la pittura poteva offrire e solo quando la cosa cominciò ad essere praticabile, si riuscì ad adeguare i codici narrativi. Gli anni di transizione tra il 1905 e il 1915 potrebbero essere pensati come gli anni in cui l'ordine semiotico della rappresentazione – l'ordine della significazione – riesce a sottomettere la radicalità cinematografica, dando vita ad un nuovo ambito del discorso che potremmo chiamare "filmico".

Nacque, così, e forse col tempo riusciremo ad apprezzarlo nella sua vera dimensione, l'ultimo grande sistema della rappresentazione simbolica che l'Occidente abbia prodotto: il Sistema Classico della Rappresentazione di Hollywood. E, allo stesso tempo – in questo stava la chiave di tutto – l'ultima grande collezione di storie della nostra cultura.

Ma il tempo era contato. In fin dei conti, come abbiamo avvertito, la fotografia non ha fatto altro che presentarsi al suo appuntamento: realizzava il progetto naturalistico lì dove questo, modellato sui discorsi della oggettività, svuotava il racconto della sua dimensione simbolica e annunciava il suo graduale indebolimento.

A partire dall'estinzione del cinema classico, il cinema assunse il ritmo delle avanguardie, partecipando con un ritardo sempre minore alle stesse esperienze di ricerca formale, di decostruzione del discorso, di riflessione sull'artificio della rappresentazione ... Esperienze che, nel loro insieme, condividevano una comune perdita della dimensione simbolica del discorso e, allo stesso modo, di una comune incapacità di raccontare.

La radicalità fotografica vs. il Racconto

Anche le avanguardie sono giunte al termine. E nei più svariati campi del nostro paesaggio urbano, la radicalità foto e cinematografica va imponendosi con sempre più autonomia rispetto ad ogni ordine del discorso: nei giornali di informazione, nelle riviste gossip, nella informazione televisiva ... si accredita il trionfo del progetto naturalistico, anche se non necessariamente con le buone intenzioni di coloro che ne furono i protagonisti alle sue origini: al margine di qualsiasi discorso, o mantenendo la presenza di questo solo come alibi, l'immagine fotografica/filmica/elettronica si consegna ad un uso puramente spettacolare e, allo stesso tempo, semanticamente vuoto – a-significante – e visivamente pornografico.

Si noti che la pornografia di cui stiamo parlando non possiede quasi niente in comune con quella che, in un altro contesto, è identificabile come genere letterario. Non dà luogo alle parole né alla storia: tutto in essa è ostentazione del corpo nella sua immediatezza e brutalità. I corpi aperti, strappati, lacerati, frammentati dal primo piano di cui si alimenta lo spettacolo pornografico – in televisione, con il pretesto dell'informazione; nelle sale X, senza alcun alibi di sorta; ma anche in molti spazi intermedi – impongono la loro presenza al di fuori di qualsiasi ordine discorsivo, come fatti bruti, materici, primari.

(L'espansione della radicalità fotografica si scopre così come la controparte, l'altro lato della difficoltà di narrare che soffre la nostra contemporaneità).

In questo modo, ciò che il progetto di intelligibilità universale regnante sin dai tempi della Enciclopedia voleva oggettivo, si scopre finalmente come ingestibile. Allo stesso tempo innominabile e inimmaginabile: non ci sono parole per nominarlo e nemmeno immagini per riconoscerlo; si impone nella sua brutalità fotografica, si tratti del primo piano di una ferita aperta o dei genitali di un corpo anonimo. Al limite, sottomessi all'economia dell'inserito e del primo piano, i corpi strappati risultano alla fine irrecognoscibili: le immagini, completamente invase dalla radicalità fotografica, diventano incomprensibili. Tuttavia, si tratta essenzialmente delle stesse immagini con cui la scienza lavora. Spesso dimentichiamo la stretta relazione tra lo sviluppo della scienza moderna e la larghezza del campo della visione che la fotografia, assieme al microscopio, al telescopio, ai raggi X e a tutti gli altri dispositivi in grado di imprimere tracce visive del reale, ha reso possibile.

Molte delle fotografie di riviste come "Inverview" potrebbero funzionare indistintamente come immagini di esplorazione scientifica, come piani di un moderno film porno / horror o come inserti di un programma di notizie televisive: la loro intercambiabilità permette tracciare abbastanza precisamente la geografia di questo incontro contemporaneo con il reale che chiamiamo radicalità fotografica.

Da parte sua, la scienza si difende dalla sua latenza sinistra attraverso una intensa semiotizzazione – dare nomi, disegnare teorie, costruire nuovi codici scientifici che rendono nominabili e immaginabili questi nuovi domini di visione che vanno al di là della dimensione umana – vale a dire: sia la scala dell'immaginabile sul modello identificatorio (Gestalt) del corpo umano, sia la scala del nominabile dal linguaggio (il significante) quotidiano. Semiotizzazione tanto intensa quanto potente: i suoi successi vanno dal dominio tecnologico-commerciale dell'universo alla capacità di guarigione medica della nostra civiltà. Ma, in ogni caso, semiotizzazione di una struttura paranoica che, incapace di fornire dimensioni simboliche a tali incontri con il reale, li copre compulsivamente con il discorso della ragione tecnologica.

(Risulta sorprendente il disaccordo tra l'enorme rilevanza sociale delle grandi figure della scienza contemporanea e l'indifferenza per le riflessioni filosofiche che questi stessi scienziati hanno visto la necessità di articolare. E, ancora, si tratta di un bisogno pressante: quello che cerca di cucire entro l'ordine simbolico la rottura causata dalla esperienza dell'abisso che gli è stato dato di conoscere in quei momenti di assoluta sospensione del senso in cui l'incontro con il reale mancava ancora di una teoria – di un codice, di alcuni discorsi – con cui neutralizzarlo).

L'assenza di questa sutura simbolica, il vuoto all'interno della dimensione della parola, l'impossibilità stessa del racconto – che è per antonomasia il campo della parola simbolica – si esprime quindi oltre il campo discorsivo e oggettuale della ragione tecnologica, negli ambiti dei discorsi audiovisivi, fotografici, cinematografici, televisivi, con caratteristiche insistentemente psicotiche.

Ripetiamolo: in queste zone dove il controllo della ragione tecnologica cessa, nell'ambito della rappresentazione e dell'arte, la realtà sembra essere esplosa, perdendo il suo tessuto discorsivo e immaginario: i discorsi si scoprono frammentati, spezzati, quando non soggetti alla aleatorietà violenta del telecomando; le storie si ipertrofizzano in maniera soap-operistica, installandosi al di fuori di ogni restrizione del codice, e per questo fuori da ogni modello di verosimiglianza, quando non si dissolvono in una incertezza sostenuta. Se si impone l'aleatorio, il casuale, l'asignificante, in un paranoico spettacolo del reale - paranoico perché lo spettatore della radicalità fotografica si immunizza da ciò che polarizza il suo sguardo con la asepsi confortevole della sala cinematografica o, meglio ancora, con la quotidiana chiusura spaziale della sua stanza: le tracce del reale sono sempre tenute dietro uno schermo che immunizza da ogni contaminazione.

Nulla tanto rivelatore come il moderno cinema del terrore: Psycho (2, 3), Alien, Sleepwalkers, Stalker, Il Sacrificio, Possesso, Robocop, La mosca, Videodrome, The Texas Chainsaw Massacre, Blue Velvet,

L'esorcista, Uccelli, Nightmare on Elm Street (2, 3, 4.) Twin Peaks ... Tutti racconti la cui suspense si sposta dal piano narrativo (dalla tensione prodotta dal ritardo di qualche evento) al piano visivo (alla tensione generata dal ritardo di una determinata immagine). Il sinistro invade l'immagine mentre l'universo narrativo subisce un processo di decomposizione, la rottura della sua struttura di verosimiglianza che, nel cuore dei film, viene esplicitamente identificata come la psicosi – la pazzia è diventata, finta finale paradossale, il grosso tema di questo secolo nel quale si percepisce l'esaurimento della episteme enciclopedica.

Freud ha descritto così la letteratura fantasy, associandola con l'esperienza del sinistro (Todorov potrebbe aver dimenticato di aver letto l'opera di Freud):

"Il poeta ci provoca inizialmente una sorta di incertezza, per non lasciare intuire se intende condurci al mondo reale o fantastico, prodotto del suo arbitrio".

"Il sinistro si offre, spesso e facilmente, quando sfumano i confini tra fantasia e realtà, quando ciò che pensavamo fosse fantastico ci appare come reale ..." (10)

Questa incertezza tra reale e fantastico mette in discussione la struttura stessa della realtà. Nel lettore tale incertezza si manifesta come terrore dinanzi alla dissolvenza dell'ordine del mondo, al suo crollo psicotico (11) in una proliferazione disordinata di immagini di orrore.

(Orrore da cui la nostra cosiddetta società civilizzata si difende, in modo non meno compulsivo, attraverso un altro discorso chiaramente delirante, pienamente immaginario, e per questo ugualmente desimbolizzato, che è quello pubblicitario. Unico luogo dove, a quanto pare, l'Occidente può oggi installare il suo desiderio).

Se questo lavoro si conclude temporaneamente qui, qualcosa resta comunque in sospeso. Come Bazin – e come il Rossellini di *Viaggio in Italia* – pensiamo che la fotografia può essere anche una sorta di velo di Veronica.

Non si tratta, dopo tutto, nient'altro che di una questione di umiltà.

Jesus Gonzalez Requena

Note

(1) "Gli oggetti più volte percepiti cominciano ad essere percepiti attraverso un processo di riconoscimento: l'oggetto ci è davanti e noi lo sappiamo, ma non lo vediamo".

"Ma ecco che, per riappropriarsi della sensazione della vita, per sentire gli oggetti, per avvertire che la pietra è di pietra, esiste ciò che viene chiamata arte. Lo scopo dell'arte è quello di fornire una sensazione dell'oggetto come visione e non come riconoscimento; il processo dell'arte consiste nel singolarizzare gli oggetti, nell'oscurare la forma per aumentare la difficoltà e la durata della percezione. L'atto della percezione in arte è fine a se stesso e deve essere prolungato : l'arte è un mezzo per sperimentare la trasformazione dell'oggetto, ciò che è già trasformato non interessa l'arte ". Victor Sklovskij: "L'arte come processo" in *VVAA: Formalismo e avanguardia*, Alberto Corazón, Madrid, 1973, p.96-97.

(2) Si noti che qui il simbolico di cui parliamo non corrisponde alla omonima categoria lacaniana, anche quando vuole iscriversi nel campo della conoscenza sul soggetto che Jacques Lacan ha riconosciuto nel discorso freudiano. In breve: non tre, ma quattro ordini: Semiotico, Immaginario, Reale, Simbolico. Se il Semiotico costituisce l'ambito del linguaggio – del segno – come occultamento del Reale, il Simbolico rappresenta il modo in cui il linguaggio – la parola – conduce verso il Real. Immediata conseguenza: l'arte non è necessariamente un inganno, ma al contrario lo spazio nel quale, come nell'analisi o nel sogno, nel racconto mitico o nel testo sacro, è possibile accedere a una parola fondante. Per lo sviluppo di queste tematiche si rimanda il lettore a Jesus Gonzalez Requena: "Il testo: tre registri e una dimensione", in *Trama y Fondo N. 1*, Madrid, 1996.

(3) Barthes, Roland : *La cámara lúcida*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

(4) Los epígrafes que siguen han sido publicados independientemente en Archivos de la Filmoteca, nº 8, año III, 1991: "La fotografía, el cine, lo siniestro".

- (5) Jacques Lacan: Aún, El Seminario 20, Paidós, Barcelona, 1981, p. 166.
- (6) Roland Barthes: La cámara lúcida, Gustavo Gili, Barcelona, 1982, p. 16.
- (7) Bazin, André: "Ontología y lenguaje", en ¿Qué es el cine?, Rialp, Madrid, 1966.
- (8) Bazin, André: El cine de la crueldad, Mensajero, Bilbao, 1977.
- (9) Burch, Noël: El tragaluz del infinito, Cátedra, Madrid, 1987.
- (10) Sigmund Freud: Lo siniestro, en Obras completas, Nueva Visión, Madrid, p. 2491.

(11) il lettore noterà che in questo ci distinguiamo dalla spiegazione freudiana del sinistro. Crediamo che Freud, non ancora in possesso di una teoria formale della psicosi, abbia cercato di pensare il sinistro in accordo con l'economia della nevrosi, anche se questo ha causato notevoli incongruenze, alcune delle quali il proprio Freud ebbe l'accortezza ed il rigore di spiegare nei suoi testi. A nostro avviso, tuttavia, il sinistro può essere meglio spiegato nel quadro della teoria psicoanalitica della psicosi. Vedi: Jesus Gonzalez Requena: "Manifestazione del sinistro" in Trama y Fondo No. 2, Madrid 1997.

Jesús González Requena (1955) è cattedratico presso la Universidad Complutense de Madrid. Insegna *Comunicazione Audiovisuale* ed è autore di numerosi libri, tra cui: *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*; *El discurso televisivo: espectáculo de la Posmodernidad*; *Eisenstein. Lo que solicita ser escrito*; *Léolo. La escritura fílmica en el umbral de la psicosis*.

Presiede l'Associazione culturale [Trama y Fondo](#) e fa parte della Redazione della rivista che porta lo stesso nome.

Occidente: il trasparente e il sinistro, en
www.stroboscopio.com

www.gonzalezrequena.com