

Le zone morte dell'arte

Un percorso: dalla dolce rêverie al perturbante

di Federico Mariani

The essay explores areas of suspension and emptiness in the aesthetic experience, navigating between the perspective of Mikel Dufrenne and Jean-François Lyotard. Starting with the gentle reconciliation described by Dufrenne, in which the complete reconciliation between subject and world is assumed, we will move on to what breaks this unity. The uncanny, the disorientation, which art presupposes and which a reconciliatory perspective does not presuppose, are for Lyotard those “dead zones” in which vital energies circulate freely. In this passage between rêverie and the uncanny, an attempt will be made to show how art can exist in a state of tension that places the subject before his perceptive and interpretative limits.

Keywords:

Connaturality, reversal, daydream (rêverie), Uncanny (Das Unheimliche)

Un lampo... poi la notte! Bellezza fuggitiva,
che con un solo sguardo la vita m'hai ridato,
non ti vedrò più dunque che nell'eterna riva?

(C. Baudelaire, *A une passante*)

A partire da una riflessione sull'arte atta ad investire i più generali ambiti della nostra esperienza, emerge una peculiare direzione del pensiero che da Merleau-Ponty, intende leggere nell'arte e nell'espressione artistica, quel legame con il mondo che un atteggiamento riflessivo-obiettivante non può esaurire. L'ultimo grande tentativo di fondare questo legame, attraverso un'estetica fenomenologica è di certo portato avanti da Mikel Dufrenne e su un altro piano di referenzialità, non-fenomenologico, verrà criticato dall'allievo Jean-François Lyotard. Qui si propone un percorso volto a ripercorrere questo dibattito: da un lato verrà presa in considerazione la dolce intesa con il mondo, l'accordarsi con il mondo di un corpo cullato e sedotto dalle buone forme; mentre

dall’altro, il rovesciamento di questa prospettiva grazie all’ausilio delle pulsioni desideranti dell’*Es*: mancanza di unità e la libera circolazione delle pulsioni di vita e di morte.

Il tema della connaturalità, tra il corpo e gli oggetti percettivi, addomestica un’estraneità – un’eccedenza – che viene assimilata a partire dall’esperienza che abbiamo dell’arte. Questa idea, ruota intorno ad una filosofia dell’espressione che al suo centro pone la corrispondenza tra l’espresso e l’esprimibile. Infatti, lo spazio in cui si avventura la nostra percezione e in particolare quella dell’artista, non si propone di sostituire lo spazio comune, tutt’al più lo manifesta nella sua funzione essenziale; cioè, quella di far coesistere, insieme, noi e le cose.

Il tema dell’intesa costituisce indubbiamente il nucleo della filosofia dell’espressione. Affermare che le parole trattate poeticamente abbiano il potere di accordarci con le cose vuol dire che il linguaggio è, nel suo fondo, come un mondo o un corpo: come un corpo, perché ci fa entrare con le significazioni in una relazione antiriflessiva analoga a quella con cui il corpo ci unisce ai ritmi, ai colori, alle linee¹.

Come se il mondo fosse un campo di sensi e significati attingibili puramente, grazie all’espressione artistica. Questo determinato atteggiamento, che nel mondo vede l’accordarsi di sensi e significati, non può essere ascritto ad un approccio teoretico-conoscitivo. Non ci si potrà rivolgere ad un qualche strutturalismo linguistico che vede l’operare linguistico-locutorio come un processo di scelta tra possibilità significanti.

Mikel Dufrenne, ne *Le poétique*, si mostra sin dalle prime battute critico nei confronti di questa considerazione del linguaggio: «lo strutturalismo linguistico produce quindi contemporaneamente modelli meccanici e modelli statici [...]. Ma a noi interessa che tale matematizzazione confermi, più di quanto non informi, il carattere di totalità vivente tipico della lingua»². Proponendo una metafora con la biologia, il linguaggio secondo Dufrenne, contro la staticità dello strutturalismo, cresce come una pianta e così si offre agli uomini come garanzia di realtà, corrispondenza: proprietà del poetare del poeta. Come si può notare dalle parole conclusive della *Phénoménologie de l’expérience*

¹ Cit. J. F. Lyotard, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971; ed. It. a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, *Discorso, figura*, Unicopli, Milano 1988. p. 346.

² Cit. M. Dufrenne, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, trad. It. di L. Zili, *Il senso del poetico*, 4Venti, Urbino 1981., pp. 42 – 43.

*estétique*³, l'attività poetica, contraddistinta dalla polivalenza dei significati delle parole, apre il soggetto ad un dialogo costante ed inesauribile con un determinato Essere, che secondo Dufrenne, si configura con il termine Natura. Rifacendosi direttamente a Spinoza e a Schelling, la dinamicità del divenire della Natura, fa sì che questa dimensione ontologica del linguaggio, apra la possibilità ad un potere riconciliativo tra soggetto e mondo. Questo accordo tra l'espresso e l'esprimibile è dato, secondo il filosofo, dal fatto che il poetare del poeta – la *poiein* – sia in primo luogo, caratterizzata da un'impensabilità logica, tale per cui si escluda ogni possibile atteggiamento riflessivo-obiettivante. Infatti, il potere espressivo in questione, si basa su una preliminare idea per cui il senso che non è interamente rappresentativo.

La parola della poesia parla della realtà. L'espressione, secondo Dufrenne tende a riaccordarsi con il senso, a patto che quest'ultimo non sia concetto. Poiché se si intendesse il concetto come rappresentativo, allora si incorrerebbe a un fraintendimento di ciò che la parola e percezione, colgono nel loro fondo. «Proponiamo quindi di chiamare espressione un modo originario della significazione che ne costituisce contemporaneamente la condizione»⁴, condizione che si ravvisa nel soggetto stesso. Dice Dufrenne:

La rassomiglianza non si situa tra la parola e la cosa, ma tra ciò che la parola suscita in noi e quello che susciterebbe la cosa; non è nell'essere, ma in noi. La parola è espressiva quando ci accorda a ciò che designa quando il nostro suono ci fa risuonare come risuoneremmo di fronte all'oggetto, prima ancora di conoscerlo con precisione secondo un determinato aspetto, appena si presenta a noi in quella pienezza ancora ambigua del primo incontro. La rassomiglianza ha quindi gioco all'interno del soggetto; ma ciò che suggerisce, è la vicinanza o la presenza dell'oggetto: l'espressività è incantesimo⁵.

L'incantesimo dell'espressione è quella particolare energia volitiva che si prefigge di trovare quel determinato essere che sottende alle parole. Ossia, se le parole evocano in me, un determinato sentimento a partire dalla presenza dell'oggetto, allora nell'oggetto stesso vi è in potenza la possibilità della sua espressione. E nel momento in cui siamo in questa pienezza relazionale si «sperimenta il suo essere come pienezza senza concepirne

³ Cfr. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P. U. F., Paris 1953, trad. It. di G. Alberti, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Vol. I, *L'oggetto estetico*; Vol. II, *La percezione estetica*, Aestetica Edizioni, Milano 2023.

⁴ M. Dufrenne, *Il senso del poetico*, cit., p. 58.

⁵ *Ivi*, p. 63.

le specificazioni»⁶. Ciò a cui si sta facendo riferimento, riguarda ciò che le parole – al pari della percezione – ridestano in una soggettività: una polivalenza, oltre che di significati, anche di sensazioni che coinvolgono molteplici ambiti sensoriali: sinestesie, che rianimano le corrispondenze con le qualità sensibili. «Così l’esperienza potrebbe apparirci come la proprietà di risvegliare, in altri registri sensoriali, immagini che rappresentano il volto sensibile del *designatum*»⁷. Il senso della poesia supera il dato, e fa riferimento a quel «mondo dai contorni imprecisi [che] è il modo in cui la Natura si suggerisce a noi. [...]. Così ci parla la Natura»⁸. La voluminosità della parola, la si ritrova quando essa si libera del suo ruolo sintattico, così da diventare poetica. La parola, secondo Dufrenne, è poetica quando fa risuonare la sua polisemia aprendo lo spazio che ci collega al mondo. Le parole diventano armonia a partire da un labirinto inesauribile di significazioni. Significazioni che precedono il poetare, a partire dal quale il soggetto non costituisce, ma si districà nella possibilità stessa di significare e del linguaggio stesso.

È un punto decisivo: la tesi della connaturalità della poesia e del mondo riposa inevitabilmente su una certa idea poetica che privilegia il suo potere di riconciliazione e ignora la sua forza critica di rovesciamento. La filosofia dell’espressione considera principalmente nel lavoro poetico la messa in opera di procedimenti in grado di indurre uno “stato”⁹.

Questa la replica di Lyotard alla tesi dufrenniana vuole mettere in luce, come questa considerazione in fin dei conti faccia riferimento a uno “stato particolare”. Testimoniato da Dufrenne stesso, come «stato di incantesimo suscettibile di trasformare un certo regime corporale»¹⁰. Dufrenne, nelle pagine de *Le poétique*, attraverso la ripresa di quello che per Valéry è lo stato poetico, tende a sottolineare come questo possa essere definito come una qualche magia, che deriva da una particolare significazione ontologica della funzione della parola, come una «magia quotidiana»¹¹, dice Dufrenne. E a partire da quanto dice Valéry in un saggio intitolato *Poesia e pensiero astratto*¹², questo peculiare “stato” poetico «è perfettamente irregolare, incostante, non volontario, fragile, e che possiamo

⁶ *Ivi*, p. 65.

⁷ *Ivi*, p. 61.

⁸ *Ivi*, p. 268 (leggermente modificata).

⁹ J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 348.

¹⁰ M. Dufrenne, *Il senso del poetico*, cit., p. 134.

¹¹ *Ivi*, p. 131.

¹² P. Valéry, *Poésie et pensée abstraite*, in *Variété*, Gallimard, Paris 1944; trad. It. Di S. Agosti, *Poesia e pensiero astratto*, in *Varietà*, SE, Milano 1990.

ottenerlo e perderlo del tutto *accidentalmente*¹³. Per entrambi gli autori, si tratta dunque di uno stato che coinvolge interamente il percepire, che dà un mondo indeterminato e sfuggente. «Nello stato poetico siamo presenti al reale: qualcosa agisce su di noi, e qualcosa è comunicato»¹⁴. Il mondo ad opera della poesia è *solamente e semplicemente* comunicato e non concettualizzato, non ci invita a capire o a ragionare. Considerare la poesia in questi termini, vuol dire riaffacciarsi alla peculiarità della percezione estetica, in cui rappresentazione e immaginazione insieme agiscono snaturate, al fine di ottenere quel legame aurorale ontologico tra corpo e mondo. Lo stato poetico, dice Dufrenne, dovrà essere «Immaginazione *docile* e insieme discreta, che voglia solo essere un attento commento del percepito»¹⁵. Che rifiuti il rigore della schematizzazione e della concettualizzazione, ma che allo stesso tempo realizzi un mondo. Lo “stato poetico”, infine, può essere considerato come una garanzia tranquilla di realtà, che «non ci chiede però di capire»¹⁶, che presenta il senso senza realizzarlo in concetto. È percezione, che coglie un mondo «solo a condizione di non fermarsi su oggetti determinati»¹⁷; è parola, come «continuamente orientata e controllata, che non segua in noi un filo di imprevedibili associazioni»¹⁸. Lo stato poetico è l’immaginazione priva della sua forza schematizzante, in altri termini, è garanzia di veglia in un orizzonte onirico: fantasticheria e non sogno. Gaston Bachelard, come Dufrenne, definirebbe lo stato poetico come *rêverie* (fantasticheria)¹⁹, come allentamento della coscienza e – dice Giovanni Piana –, «anziché precludere al sonno che si avvicina, alla perdita della coscienza, prelude a quell’istante nel quale sentiamo in noi stessi qualcosa che si ridesta»²⁰. La *rêverie* deve, per

¹³ P. Valéry, *Varietà*, cit., p. 283.

¹⁴ M. Dufrenne, *Il senso del poetico*, cit., p. 136.

¹⁵ *Ibidem* (corsivi miei).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ivi*, p. 139.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Si veda a tal proposito, G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris 1960; trad. it. di G. Silvestri Stevan, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari 2008 (1972). L’epistemologo Bachelard, innamorato ormai della tematica dell’immaginazione, osserva come, secondo lui, la dimensione della *rêverie* meriti un’attenzione di primo piano, in quanto nell’autentico uso dell’immaginazione, che a differenza del sogno è dimensione esercitata in stato di veglia. La *rêverie* dice Bachelard non è altro che «un po’ di materia notturna dimenticata nella limpidezza del giorno» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 17). Fare una fenomenologia della *rêverie* vuol dire per Bachelard far vedere una soggettività emergente nella sua dimensione di libertà.

²⁰ G. Piana, *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, in *La notte dei lampi. Quattro saggi sulla filosofia dell’immaginazione*, Guerrini, Milano 1988, p. 53.

Dufrenne²¹, produrre un ritorno alla percezione come una dimensione in cui soggetto e oggetto si disperdonano. Tuttavia, con la *rêverie* si apre una dimensione immaginante controllata che attraverso le parole di Lyotard, si potrebbe definire come «il modo in cui la funzione regolatrice del principio di realtà, che è condizione della riconciliazione, tempra le violenze del processo primario»²², percettivo, che l'oggetto estetico suscita mediante la percezione estetica.

Parlare di “stato poetico”, vuol dire per Dufrenne approfondire ulteriormente l’importanza dell’espressione e, se il poetico è necessariamente espressione, non si può dire lo stesso per il contrario. La poesia parla con la «parola della Natura o comunica con la Natura come parola»²³. È ritmo, armonia, connaturalità di un «mondo immediatamente espresso dalla epifania del sensibile»²⁴. Ma una tale armonia che privilegia la riconciliazione – direbbe con tono critico Lyotard –, non esaurisce i molti silenzi, i rumori che non possono essere definiti “musica”, come bella (coerente) armonia.

Soltanto al corpo cullato, accarezzato, sedotto che detiene o crede di detenere il “buon oggetto”, sicuro della sua “buona forma”? Oppure al corpo capace di lasciar essere il “cattivo oggetto”, di offrirsi alle forme “cattive”, che non sono meno vere delle buone, al corpo capace di avere un orecchio per le disarmonie, i glissando, gli urti, e di udirvi del senso, di avere un occhio per le discromie, le “astrazioni” di valore, i tratti divaganti, e di vedervi del senso?²⁵.

Se sarà dunque vero che la poesia suscita le buone forme, allora bisognerà sempre stare attenti a non comprometterla con quelle cattive. Se uno stato poetico è intento a considerare la plurisemanticità delle parole, la cui peculiarità la non cristallizzazione in

²¹ Bachelard, a differenza di Dufrenne, mantiene un rigido soggettivismo, la poetica della *rêverie* dichiara come obiettivo quello di avvicinare il lettore della poesia a quella che è la coscienza dell’autore della poesia, dice espressamente nella conclusione dell’introduzione: «senza dubbio non realizzeremo mai pienamente questo passaggio dall’espressione poetica a una coscienza di creatore. Ma se riuscissimo almeno a innescare questo processo, in grado di restituire una coscienza al sognatore, la nostra *Poetica della rêverie* avrebbe raggiunto il suo scopo» (G. Bachelard, *La poetica della rêverie*, cit., p. 23); Dufrenne dal canto suo, non vuole arrivare a risvegliare una coscienza desta del sognato, perché sotto un certo punto di vista non ha bisogno: il componimento poetico, radicato nell’essere naturante del linguaggio, come unica funzione ha il disvelamento. L’ispirazione del poeta deriva, secondo l’autore de *Le poétique*, da una condizione passiva, poiché è la Natura a fornire le immagini che il poeta utilizza: «la poesia restituisce il linguaggio al suo stato di natura: perché il linguaggio, che si può considerare artificiale finché è significante, ritrova per essere espressivo la densità e il fulgore delle cose naturali, e il suo movimento ha la sua spontaneità della vita: [...] la Natura, tramite il poeta, parla attraverso di esso» (M. Dufrenne, *Il senso del poetico*, cit., pp. 141 – 142).

²² J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 349.

²³ M. Dufrenne, *Il senso del poetico*, cit., p. 142.

²⁴ Ivi, p. 135.

²⁵ J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 349.

concetti, allora perché considerare solo l'armonia? E non la “violenza sintattica” che produce l'assenza di significatività? E proprio perché la poesia coinvolge gli strati di generazione del discorso, che senza significazione e senza un ben specifica deissi, che al componimento poetico viene aperta la strada alla mancata riconciliazione; nei termini di *Discorso*, figura: al dislocamento prodotto dal partito preso del figurale.

Ciò che la tesi della connaturalità non vede, secondo la prospettiva di Lyotard, è la rottura all'interno degli stati affettivi del corpo proprio. Strati e stati affettivi meglio descritti da un approccio psicanalitico, rispetto ad uno fenomenologico. Non a caso, Lyotard si staccherà dalle massime fenomenologiche, per aderire a una prospettiva maggiormente freudiana, atta a far emergere quei lati tetri e oscuri che fanno capo alla pulsione della morte.

Dieci anni dopo la pubblicazione de *Le poétique*, nell'introduzione alla seconda edizione, Dufrenne replica alla critica lyotardiana dicendo che «Parlando di un'intesa originaria con il mondo, non è detto che tale intesa sia fortunata; parlando di questa espressività e di senso, non è detto che questo senso sia raccolto nella calma e induce solamente alla felicità: la notte può dire l'orrore»²⁶. E tali “sentimenti” negativi e neganti, come può essere un'angoscia infantile – continua Dufrenne – essere «ancora volti del mondo percepito e *risuonano* in noi nella misura *in cui siamo a contatto* con il mondo. L'assenza stessa, quanto è “assenza da”, è sempre sullo sfondo di una presenza»²⁷. Il desiderio stesso è desiderio di una presenza, poiché desiderare qualcosa per il suo significato, vuol dire non possederla. Dufrenne riferendosi a Lyotard, imputa alla questione del desiderio una doppia assenza, da concepire univocamente a partire da una presenza totale. Ossia, la costituzione del desiderio è assenza, in un primo tempo, dell'oggetto desiderato; mentre in un secondo tempo, una volta compiuto il desiderio, è assenza del desiderio stesso. A partire da questa doppia implicazione, il desiderio nel suo non realizzarsi e nel suo realizzarsi stesso, è concepibile a partire da una presenza totale, scrive: «il desiderio non è desiderio del niente, ma piuttosto desiderio di una presenza totale, di un altro mondo dove si realizzerebbe questa presenza»²⁸.

²⁶ M. Dufrenne, *Pour une Philosophie non théologique*, in *Le poétique*, 1973, pp. 7 – 57, P. U. F., Parigi 1973; trad. It. a cura di R. Revello introduzione di E. Franzini, *Per una filosofia non teologica*, Mimesis, Milano 2015, p. 51.

²⁷ *Ivi*, p. 52 (corsivi miei).

²⁸ *Ivi*, p. 54 (corsivi miei).

Arriva un momento in cui il desiderio si realizza, nel godimento della festa, nell'orgasmo e subito dopo, un ritorno alla calma. Una risposta gratificante che si costituisce attraverso una trama temporale. Se dunque è vero che vi è un momento in cui il desiderio si appaga, allora il momento successivo – quello del ritorno a sé –, secondo Dufrenne, non deve essere considerato diverso o assente rispetto al momento precedente. Tutt'altro, rifacendosi alla coscienza interna del tempo, se ne ricava che il presente è sempre, presente vivente: passato e futuro sono tenuti insieme dal tessuto della durata²⁹. E la durata che intrattiene la moltitudine degli avvenimenti, secondo Dufrenne, è la caratteristica *naturante* della Natura: il suo divenire. L'instancabilità della realtà è il suo divenire, così come la *poiein* della Natura è la sua espressione: «Il poeta, può imitare il *poiein* della *physis*, il cui dispiegamento è misurato dal tempo; può essere il luogo in cui il *poiein* si dà la propria misura»³⁰. La presenza è primaria, non è detto che sia piena, le esperienze del desiderio di cui parla Lyotard e che quest'ultimo definisce come “assenti”, secondo Dufrenne non possono essere che concepite a partire da questo legame che si ha con il mondo; e che in fin dei conti fa riferimento a una riconciliazione. Una riconciliazione dei sentimenti, di qualsiasi tonalità emotiva esso possa essere. Dice:

Vissuta, al presente, nella presenza, da un soggetto presente a sé. Ripetiamolo, l'esperienza del tempo – che non è il pensiero scientifico o metafisico del tempo – può essere data dal sentimento del mai più o del non ancora, ma è sempre data nell'ora; ed è la coscienza dell'ora che morde la coscienza del non più o del non ancora³¹.

Non è dunque necessario arrivare all'assenza secondo Dufrenne, anzi, il soggetto che si muove nel mondo, questo soggetto è costituito e si costituisce a partire dal mondo, «ciò che lo costituisce lo apre e l'accorda con ciò che diviene il suo mondo, il mondo percepito che co-nasce con lui dall'inesauribile Natura»³². Vi è sempre accordo, e dolce riconciliazione.

²⁹ Cfr. a titolo esemplificativo e riassuntivo G. Piana, *I problemi della fenomenologia*, Mondadori, Milano 2000, cap. IV, *L'esperienza del tempo*, pp. 119 – 139. Ci si riferisce a Piana e non a Husserl per uno scopo puramente riassuntivo, l'autore in questa sede propone un riassunto sistematico della concezione complessa della temporalità husseriana, i suoi moti ritensivi e protensivi e le problematiche relative alle componenti noetiche della fenomenologia. In particolar modo, è sembrato di rilevante importanza, indicare queste pagine per la chiarezza espositiva delle problematiche che caratterizzano uno dei punti più complessi dell'opera husseriana.

³⁰ M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 60.

³¹ *Ivi*, p. 60.

³² *Ivi*, p. 62.

Questo legame con il mondo che richiama un soggetto misurato e misurante, a partire dall'impossibilità di concepire l'"assenza" è precisamente parte di quel legame antipredicativo che si accorda ed è accordante con il soggetto. È *rêverie* si potrebbe dire: fantasticheria sognante che accorda le belle forme. Nella conclusione del saggio Dufrenne dice: «A patto che il desiderio non porti a un altro mondo [...]: a patto che la presenza sia luogo e oggetto di una gioiosa affermazione»³³.

Il poetico rappresenta quell'ampliamento della filosofia dell'esperienza, che a partire dall'empirico scende nel trascendentale. Il saggio che precede la seconda edizione de *Le poétique*, puntualizza l'ontologia della Natura naturante, come luogo originario dell'accordo. Mantenendo in costante sottofondo l'esperienza estetica e il suo continuo rinnovarsi nell'esperienza del sensibile. Ciò che in ultimo, imputa a Lyotard è di vedere in origine una assenza. In qualche modo inconciliabile con le posizioni offerte dalle opere di Dufrenne. Concepire e descrivere questo legame, è il motivo stesso del titolo del saggio, *Per una filosofia non teologica*: dice Franzini, nella prefazione all'edizione italiana, che «Una filosofia non teologica è un percorso che, nella pluralità, cerca sempre di nuovo un'unità, un'omogeneità che sa di non poter raggiungere: ma il sensibile è il desiderio che rinnova la felicità del mondo, quello stesso in cui siamo sensibilmente immersi»³⁴.

Di tutt'altro avviso è la posizione di Lyotard, la tesi della connaturalità, questa armonia con tra il percepire e il mondo, è «Soltanto di un corpo cullato, accarezzato, sedotto che detiene o crede di detenere il "buon oggetto", sicuro della sua "buona forma"»³⁵. Dolce *rêverie* di cui si ignora la forza critica e il potere di rovesciamento. Anche facendo riferimento al desiderio, Dufrenne declina questa forza critica che è differenza, dicendo espressamente che «anche se animato da Thanatos, il desiderio non è desiderio del niente, ma piuttosto desiderio di una presenza totale, di un altro mondo dove si realizzerebbe questa presenza»³⁶. Desiderio che rimane pur sempre riconciliativo, a differenza di Lyotard, che ponendo la riflessione al di là del soggetto – abbandonando perciò un'riflessione fenomenologica – si rende conto che la passività eccede qualunque riflessione che vorrebbe significarla. Vi è perciò assenza di verità? No, essa si trova nell'evento, nel

³³ *Ivi*, p. 64.

³⁴ E. Franzini, *Dufrenne: un percorso nel sensibile*, introduzione a *Per una filosofia non teologica*, cit., p. XXVIII.

³⁵ *Ivi*, p. 349.

³⁶ M. Dufrenne, *Per una filosofia non teologica*, cit., p. 54.

suo disordine. Dunque, più che di *Rêverie* per Lyotard si dovrebbe parlare di *Sehnsucht*³⁷, come la ricerca di qualcosa di indefinito, sognare e fantasticare in questo stato d'essere perennemente inquieto. «Per quanto si possa credere di ancorare questo mondo della presentazione al corpo, supposto proprio [...], restituirlo a una presenza inconfutabile, a una fede originaria, non lo si rende affatto esente dai rischi dell'”insignificanza”»³⁸. Insignificanza, non come mancanza di significato, ma come spossessamento da parte di quegli avvenimenti che nel mondo producono una crisi: «Solitudine, silenzio, oscurità, che dire se non che sono i momenti ai quali è legata un'angoscia infantile, mai completamente dissipata nella maggior parte delle persone»³⁹.

Questo passo de *Il perturbante*, saggio del 1919, in cui Freud, si spinge sino all'estetica per indagarne il fenomeno attraverso l'approccio psicanalitico, rileva secondo Lyotard – il quale, cita direttamente queste brevi righe in *Discorso, figura* – come questi fenomeni repellenti e contrari non ottengano il giusto spazio all'interno della riflessione relativa all'intesa originaria. Questi fenomeni che generano disagio, insicurezza, inquietudine o turbamento, come diretta conseguenza di ciò che è perturbante, non sono trattati in sé all'interno di una riflessione fenomenologica: in particolare Merleau-Ponty, nella *Phénoménologie de la perception* fa riferimento ai turbamenti provocati dalle disfunzioni solo ed esclusivamente per verificare l'ipotesi della normalità⁴⁰. In altri termini, Lyotard condivide con Freud, l'intenzione di considerare questi fenomeni non riconcilianti come costitutivi.

³⁷ Dal tedesco, *Sehnsucht* è un termine difficilmente traducibile in italiano un complesso di desiderio, nostalgia e bramosia. Relativamente al desiderio è indeterminato, si potrebbe dire “desiderio del desiderio”, poiché contiene la speranza di qualcosa di molto lontano. Ai fini del discorso, il termine è stato chiamato in causa per istituire la differenza con la *rêverie* e per favore il passaggio a quello che è il perturbante, per Freud; e il sublime per Kant.

³⁸ J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 177.

³⁹ S. Freud, *Das Unheimliche* (1919), in *Gesammelte Werke*, Vol. XXII, S. Fisher Verlag GmbH, Francoforte 1947, pp. 229 – 268; trad. It. a cura di C. L. Musatti, *Il perturbante*, in *Opere. 1917 – 1923*, Vol. IX, pp. 81 – 118, p. 114.

⁴⁰ Nota Lyotard, che «Non c'è corpo turbato nella fenomenologia di Merleau-Ponty. E disfunzioni, per esempio l'allucinazione, sono considerate soltanto come occasioni per verificare l'ipotesi di normalità, che è quella dell'intesa originaria» (J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 177n). Nella *Phénoménologie de la perception*, la considerazione delle disfunzioni, anche a partire dalle prime battute dell'opera, serve all'autore per confermare l'ipotesi della connaturalità, che nei termini dello scritto del 1945 vuol dire confermare il legame ontologico tra corpo e mondo. Dice infatti, come fa notare Lyotard a proposito dell'allucinazione: «Sia l'allucinazione che il mito consistono nella contrazione dello spazio vissuto, nel radicamento delle cose nel nostro corpo, nella vertiginosa prossimità dell'oggetto, nella solidarietà dell'uomo e del mondo che è non abolita, ma rimossa dalla percezione quotidiana o dal pensiero oggettivo, e che la coscienza filosofica ritrova» (M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; trad. It. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, p. 380).

L'incipit del saggio, da cui la riflessione lyotardiana prende avvio, recita: «nulla praticamente è rintracciabile nelle esaurienti posizioni offerte dall'estetica, che preferisce occuparsi del bello, del sublime, dell'attraente – ossia dei moti dell'animo positivi e delle condizioni e degli oggetti che ad essi danno vita – piuttosto che a sentimenti contrari a questi, repellenti e penosi»⁴¹. Lyotard, mediante il costante riferimento a Freud, vuole far emergere, con il perturbante, il non pensato di una filosofia della presenza che riconduce tutta la nostra esperienza, ad una realtà avvolta su di sé che si esaurisce nella struttura chiasma. «l'oggetto visibile è anche un invisibile, manifestare è anche nascondere»⁴², il No è rilevabile solamente attraverso la presenza esplicita delle cose. Dice Lyotard:

È una forma di cattiva astrazione pretendere di pensare la percezione al di fuori dell'emozione: non ci sarebbe possibilità di emozione se la nostra presa corporea sul mondo fosse nel suo fondo incerta e se la possibilità di un non-mondo non si desse al contempo della sua "certezza"⁴³.

Concepire la potenza critica della negazione, vuol dire per Lyotard porsi su un altro piano di referenzialità che, allo stesso tempo, cerca di render conto dell'eccedenza presente nella percezione. Eccedenza che andrà riguadagnata nelle trame dell'inconscio: disgiunzione invece che sintesi. Da qui, Lyotard riprende l'esempio del bambino conosciuto come *“fort-da”*, tratto dal saggio *Al di là del principio di piacere*⁴⁴ di Freud del 1920. Un esempio, di questo tipo, serve a Lyotard per mostrare un'altra possibile via al problema, che possa considerare le differenze.

Attraverso il gioco *fort-da* il bambino costituisce l'oggetto come qualcosa che può essere qui (*da*) e non essere là (*fort*) poiché può farlo scomparire quando è qui e richiamarlo alla "presenza" quando è assente. Questa capacità di sottrarsi senza cessare di essere, rende *il roccetto di legno che il bambino lancia al di sopra del bordo del letto, il modello di ogni oggetto, e la cordicella a cui è legato il prototipo di ogni distanza referenziale*⁴⁵.

In questi termini la referenzialità del linguaggio si pone come dimensione primaria della rappresentazione, attraverso cui «la “realtà” sarà delimitata dalla prova delle parole e

⁴¹ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 81.

⁴² *Ivi*, p. 59.

⁴³ *Ivi*, p. 177.

⁴⁴ S. Freud, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in *Gesammelte Werke*, Vol. XIII, S. Fisher Verlag GmbH, Francoforte 1940, pp. 3 – 69; trad. It. a cura di C. L. Musatti, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere. 1917 – 1923*, Vol. IX, pp. 193 – 249.

⁴⁵ J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., pp. 163 – 164 (corsivi miei).

degli atti»⁴⁶. Il bambino, non esclama esplicitamente “*fort*”, è una supposizione della madre; infatti: nel raccogliere i suoi giocattoli precedentemente scaraventati, il bambino, dice Freud,

emetteva un “o-o-o” forte e prolungato, accompagnato da un’espressione di interesse e soddisfazione; secondo il giudizio della madre, con il quale concordo, questo suono non era un’interiezione, ma significava “*fort*” [“via”]. [...] poi tirava nuovamente il rochetto fuori dal letto, e salutava la sua ricomparsa con un allegro “*da*” [“qui”]. Questo era dunque il gioco completo – sparizione e riapparizione – del quale era dato assistere di norma solo al primo atto, ripetuto instancabilmente come gioco a sé stante, anche se il piacere maggiore era legato indubbiamente al secondo atto⁴⁷.

Attraverso la funzione della rappresentazione il bambino ha la possibilità di dominare il reale, di passare da una funzione passiva ad una attiva; dopo aver dovuto subire la separazione dalla madre, l’infante può rappresentarla simbolicamente; il rochetto non sostituisce la madre (non è il suo equivalente, non la identifica sul piano immaginario) ma diviene simbolo di tutto ciò che può scomparire. «Questa elisione, che costituisce il rovescio delle cose, è posta proprio perché vi sono il *fort* e il *da*, il No e il Sì, perché l’opposizione iniziale dell’assenza e della presenza permette a ogni essere parlante di porre nel suo discorso, e suo tramite, ciò che non è»⁴⁸.

Sembra esserci la possibilità di ricollocare il No del discorso nel campo dell’estetica. O per meglio dire, diviene maggiormente comprensibile come il No, che mostra come l’artista nel suo operare non si comporta come un passivo strumento di registrazione, come invece potrebbe essere la mano di Matisse descritta da Merleau-Ponty⁴⁹: l’artista non modella, appiattendo l’immagine in virtù di una soddisfazione allucinatoria del desiderio. Come si diceva prima, il suo operare è desiderio incondizionato: musica che mantiene gli scarti e i rovesci non armonici. Il perturbante, di cui parla Freud è ciò che Lyotard lega a questo rovesciamento per la quale, le pulsioni favoriscono e contrastano l’animo dell’arte; come stato di inquietudine che produce il rovesciamento, e come dice Freud, «compare nell’onnipotenza dei pensieri, nel subitaneo de appagamento dei

⁴⁶ *Ivi*, p. 166.

⁴⁷ S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, cit., pp. 200 – 201.

⁴⁸ J. F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., p. 166.

⁴⁹ Si veda M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris 1960; trad. It. a cura di A. Bonomi, *Segni*, Il Saggiatore, Milano 2015.

desideri, nelle forze nefaste occulte, nel ritorno dei morti»⁵⁰. L'insistenza di Lyotard su questo rovesciamento prodotto dall'inconscio, mira ad escludere ogni visione dell'arte come puro processo di ricongiungimento al vero ordine del sensibile. Dice Vattimo, che secondo Lyotard «L'arte non è il ritorno del primario, ma *traccia* di esso nel processo secondario», come quella mancanza dell'artista, che grazie alle pulsioni del desiderio pone l'opera sulla tela.

Si ipotizzi di avere ancora il rocchetto tra le mani, e se il processo primario è avere l'oggetto, il processo secondario sarà il tentativo di riprenderlo. Ma, una volta “scaraventato” via ne rimane la traccia, la mancanza e il desiderio di riposederlo tra le mani. La realtà rimane oscillante a seconda del principio di piacere. Il gesto pittorico, come quel gesto, che vuol presentificare ciò che in realtà non c'è. Lo sguardo e il gesto del pittore riprendono la sensazione a partire dalla sua assenza. Il pittore fa scomparire la sensazione, quel determinato istante del mondo è già passato: è assente, per portalo sulla tela vi è la necessità di richiamarlo, portarlo da *là* a *qua*. Le montagne di *Saint-Victoire* non hanno altra significanza, se non quella di rappresentare un'assenza, «non nascondono nulla, ossia non hanno il loro principio di organizzazione e di azione *fuori* di sé medesime»⁵¹.

Nelle pagine conclusive di *Discorso, figura*, Lyotard sottolinea come l'opera d'arte si ponga in uno “spazio fluttuante” tra il reale e l'immaginario, o più precisamente fra il discorso e la figura: «La sua dimensione di *gioco* è sospesa a questa inserzione del “serio” (linguistico, gestaltista), cioè del legato, nell'elemento della differenza, della libera mobilità»⁵²; l'artista non riconcilia, ma tollera che non vi sia unità e in questa non-unità, si mostra il disordine dell'estetico da cui solo dopo si possono ottenere le belle forme. «La bruttezza è l'affetto corrispondente alla presentazione delle operazioni primarie: è l'angoscia del disordine estetico»⁵³. Il rovesciamento prodotto dal figurale innesta elementi discorsivi in elementi figurali, il preconcio nell'inconscio, escludendone il dominio e rompendone l'unità; l'arte è crocevia, in cui circolano liberamente pulsioni di vita e pulsioni di morte: «L'arte immerge quest'ordine nell'ambito della morte: zone di

⁵⁰ S. Freud, *il perturbante*, cit., p. 108.

⁵¹ J. F. Lyotard, *Dérive à partir de Marx et Freud*, coll. 10/18, Union Générale d'Édition, Paris 1973; trad. It di M. Ferraris, in *A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, Mulhaupt, Milano 1979, p. 133.

⁵² J.F. Lyotard, *Discorso, figura*, cit., pp. 446 – 447.

⁵³ *Ivi*, p. 447.

spostamento e di condensazioni, riempite di isolotti d'ordine legato, a loro volta punteggiati di condensazioni e spostamenti»⁵⁴. All'opera d'arte spetta il compito di testimoniare lo squilibrio tra corpo e mondo, tra corporeità e sensazione. La trascendenza dell'opera d'arte consiste nel testimoniare sì, che c'è un "altrove" nel qui, ma tuttavia non è chiasma, non è Natura e tantomeno *rêverie*, è incessante desiderio che dimostra l'efficacia della differenza, del *fort* nel *da*.

In conclusione, Jean-François Lyotard, davanti a questo dibattito, ci invita a non dimenticare i vuoti, le zone morte bagnate dall'inquietudine e dal desiderio incondizionato che spesso sottendono al procedere artistico. Svincolando il discorso da un'ontologia, che seppur ben strutturata, risulta in molti costrutti manchevole come si è cercato di mostrare attraverso questo scritto, al fine di ripristinare quella che è la funzione critica dell'opera d'arte e del subitaneo impulso desiderativo, allarga la questione alle emozioni negative, al rimosso e al perturbante. «L'arte è l'auspicio dell'anima di sfuggire alla morte promessale dal sensibile, ma celebrando nel sensibile stesso ciò che la sottrae all'inesistenza»⁵⁵.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ J. F. Lyotard, *Anima minima*, in *Anima minima. Sul bello e il sublime*, Pratiche, Milano 1995, pp. 123 – 124.

Nota bibliografica

Primaria

DUFRENNE, Mikel, *Le poétique*, Presses Universitaires de France, Paris 1963, trad. It. di L. Zili, *Il senso del poetico*, 4Venti, Urbino 1981;

–, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P. U. F., Paris 1953, trad. It. di G. Alberti, *Fenomenologia dell'esperienza estetica*, Vol. I, *L'oggetto estetico*; Vol. II, *La percezione estetica*, Aestetica Edizioni, Milano 2023;

–, *Pour une Philosophie non théologique*, in *Le poétique*, 1973, pp. 7 – 57, P. U. F., Parig 1973; trad. It. a cura di R. Revello introduzione di E. Franzini, *Per una filosofia non teologica*, Mimesis, Milano 2015;

FREUD, Sigmund, *Das Unheimliche* (1919), in *Gesammelte Werke*, Vol. XXII, S. Fished Verlag GmbH, Francoforte 1947, pp. 229 – 268; trad. It. a cura di C. L. Musatti, *Il perturbante*, in *Opere. 1917 – 1923*, Vol. IX, pp. 81 – 118;

–, *Jenseits des Lustprinzips* (1920), in *Gesammelte Werke*, Vol. XIII, S. Fisher Verlag GmbH, Francoforte 1940, pp. 3 – 69; trad. It. a cura di C. L. Musatti, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere. 1917 – 1923*, Vol. IX, pp. 193 – 249;

LYOTARD, Jean-François, *Discours, figure*, Klincksieck, Paris 1971; ed. It. a cura di E. Franzini e F. Mariani Zini, *Discorso, figura*, Unicopli, Milano 1988;

–, Dérive à partir de Marx et Freud, coll. 10/18, Union Générale d'Edition, Paris 1973; trad. It di M. Ferraris, in A partire da Marx e Freud. Decostruzione e economia dell'opera, Multipli, Milano 1979;

–, *Leçons sur L'Analytique du sublime*, Galilée, Paris 1991; trad. It. parziale di F. Sossi, *Anima minima*, Pratiche, Parma 1995; trad. It. completo di A. Branca, *Lezioni sull'Analitica del sublime*, Mimesis, Milano 2021;

Secondaria

BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Presses Universitaires de France, Paris 1960; trad. it. di G. Silvestri Stevan, *La poetica della rêverie*, Edizioni Dedalo, Bari 2008;

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris 1945; trad. It. di A. Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003;

–, *Signes*, Gallimard, Paris 1960; trad. It. a cura di A. Bonomi, Segni, Il Saggiatore,

Milano 2015;

VALÉRY, Paul, *Poésie et pensée abstraite*, in *Variété*, Gallimard, Paris 1944; trad. It. Di S.Agosti, *Poesia e pensiero astratto*, in *Varietà*, SE, Milano 1990;

Studi

BANDI, Fabrizia, *La percezione armata. Esperienza estetica e immaginazione in Mikel Dufrenne*, Mimesis, Milano 2018;

FRANZINI, Elio, *Dufrenne e gli esiti dell'estetica fenomenologica*, in *Studi di estetica*, anno XLII, IV serie, 1-2/2014, pp. 135 – 160;

–, *La verità del corpo. Nota sul problema della verità in Merleau-Ponty e nell'estetica fenomenologica francese*, in «*Fenomenologia e scienze dell'uomo*», diretto da D.

Formaggio, Unicopli, Milano 1987, pp. 15 – 35;

PIANA, Giovanni, *Il lavoro del poeta. Saggio su Gaston Bachelard*, in *La notte dei lampi, Quattro saggi sulla filosofia dell'immaginazione*, Guerrini, Milano 1988;

–, *I problemi della fenomenologia*, Mondadori, Milano 2000;