

The Nose and the Triangle.

Images of Power, Power of Images

Giovanni Ferrario

giovanni.ferrario@unicatt.it

The essay attempts to analyze the relationship between power and image. The writing starts with the studies of Alberto Giacometti between 1956 and 1961 for the portrait of the Japanese philosopher Isaku Yanaihara. Giacometti says that in this experience one of his tasks is grasping the triangular and pyramidal shape of the portrayed nose. This image, reminiscent of Egyptian pyramids as graves and representations of the pharaoh's power, becomes a vitalist shape, hanging between life and death. Power, required to be efficient, deals with what is subject to its force; its exertion doesn't move, it can protect but doesn't save; it hardly gives way to nothing. Power aims at simplification, while art amplifies existence complexity and variety. Art can allow itself a wait and consents to unproductiveness, it strives to bring life into death. Works of art give a picture of power that is not afraid of generating and destroying itself to be able to start again. Works of art have to disown every seeming final goal to avoid their imprisonment into the shapes produced by the desire itself.

Keywords

Power, pyramid, image, portrait, triangle

Il naso e il triangolo

Potere delle immagini, immagini del potere

Giovanni Ferrario

giovanni.ferrario@unicatt.it

Il sapere non è fatto per comprendere,
è fatto per prendere posizione.
M. Foucault, *Microfisica del potere*

1. La piramide e il respiro

Alberto Giacometti, nelle sedute di studio per il ritratto del filosofo giapponese Isaku Yanaihara¹, dice al suo modello che desidera concentrarsi sul triangolo che formano occhi e naso di cui quest'ultimo è il punto culminante: «ho fatto una scoperta importante questa mattina. Consiste nel fatto che è necessario iniziare dalla punta del naso. Tutto il resto del viso si trova nel movimento che nasce dalla punta del naso e che fugge all'indietro. Il naso è una piramide»². Dunque, il viso sarebbe una sorta di ovale al cui centro si trova un triangolo che, a sua volta, ospita una piramide formata da tre facce laterali triangolari. All'apice del triangolo la punta del naso. Ma cos'è esattamente questo poliedro che diventa naso? La parola piramide deriva dall'antico termine egizio *mer* che, preceduto dall'articolo determinativo *pa*, porta all'espressione *pa mer* ossia

¹ Si tratta delle duecentoventotto sedute di studio avvenute tra il 1956 e il 1961. Si veda per approfondimenti I. Yanaihara, *Avec Giacometti*, tr. V. Perrin, Éditions Allia, Paris 2014, e T. Akihiko, 'An unknown country': Isaku Yanaihara's Giacometti diaries, in *Giacometti: Critical Essays*, ed. P. Read e J. Kelly, Ashgate, Farnham (England)-Burlington (USA), 2009.

² S. Natsume-Dubé, *Giacometti e Yanaihara. La crisi della rappresentazione* (2003), Morcelliana, Brescia 2014, pag. 54.

“piramide”, “tomba”. In alcuni papiri antichi come in quello di *Rhind*³ il termine viene usato per rappresentare l'altezza della piramide, ossia letteralmente “ciò che sale in verticale”. Altri studiosi hanno cercato di ricondurre la parola *mer* all'espressione *em-ar* che significa “il luogo dove il sovrano sale al cielo dopo la sepoltura”, ossia il sepolcro del re elevato a dimensioni monumentali⁴.

Ora, se il naso è appunto “ciò che sale” e che ci permette di respirare, la piramide è al contrario una tomba. Giacometti dice che il problema che rende difficoltosa la pittura di questa particolare piramide sono i buchi: «Non bisogna dipingere le narici, perché sono due buchi vuoti. Se riesco a dipingere la struttura del naso, le narici verranno naturalmente»⁵. Si è tentati di pensare che riuscendo a dipingere la morte, la struttura del naso indicata dall'artista, sia possibile far germinare attorno ad essa la vita. Ma questo segno terreno è anche un segno celeste: la piramide canta la morte nelle sue molteplici triangolazioni con la vita. Giacometti, per cercare di descrivere ciò che può essere afferrato attraverso l'arte, usa spesso l'espressione dipingere qualcosa di vivo e di morto simultaneamente, qualcosa che è profondamente partecipe dei due regni.

³ Il papiro di Rhind è il più esteso papiro egizio di argomento matematico giunto fino a noi. Deve il suo nome all'antiquario scozzese Henry Rhind che lo acquistò nel 1858 a Luxor in Egitto. È altresì noto come Papiro di Ahmes, dal nome dello scriba che lo trascrisse intorno al 1650 a.C. durante il regno di Aphophis (quinto sovrano della XV dinastia), traendolo da un papiro precedente composto fra il 2000 a.C. e il 1800 a.C. Si trova attualmente al British Museum, che lo acquistò nel 1865. Alcuni piccoli frammenti sono conservati al Brooklyn Museum di New York.

⁴ Per approfondimenti sulle origini, l'etimologia, i significati, i misteri e l'architettura delle piramidi si rimanda al testo di P. Jànosi, *Le piramidi* (2004), tr. it. Eulama, Il Mulino, Bologna 2006. In particolare si vedano i capitoli sul sepolcro regale, sui complessi e sulla costruzione delle piramidi, p. 19-62.

⁵ S. Natsume-Dubé, op.cit., p. 54.

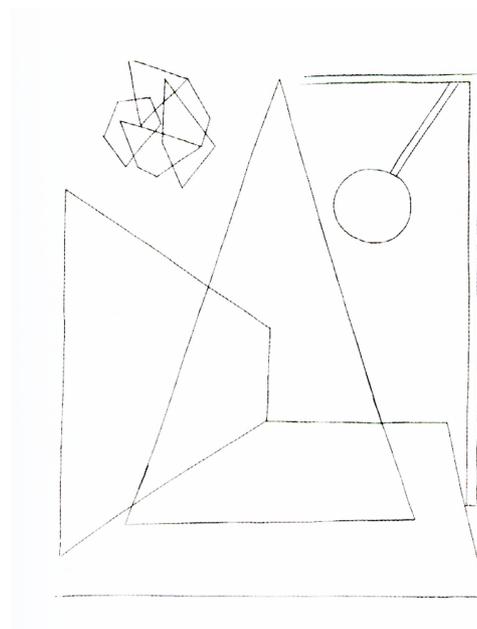


Fig. 1 e 2 A. Giacometti, *Le nez (Il naso)*, 1947 e *Composizione per l'album Jakovski*, 1934

© Alberto Giacometti Estate / by SIAE in Italy 2020

Da questo punto di vista, il naso è dunque una tomba che respira, una «calamita cosmica»⁶ che annusa le stelle, una sorta di *ziqqurat*⁷; una forma architettonica che rappresenta la volontà dell'uomo di avvicinarsi sempre di più al cielo poiché dotata di una sommità sulla quale i sacerdoti officiavano le cerimonie e dalla quale scrutavano l'orizzonte siderale per trarne auspici.

Così come i sumeri e gli assiro babilonesi con i loro *ziqqurat*, anche in Egitto ai tempi dell'Antico Regno il re Cheope, per sottolineare la dimensione immortale del perenne cammino del sole nello spazio celeste, volle chiamare la sua piramide "Cheope è all'orizzonte". Le piramidi vennero costruite sulla riva occidentale del Nilo, dalla parte in cui il sole scompariva all'orizzonte, dove il tramonto era il luogo in cui si immaginava fosse il regno dei morti, dove il corpo sdraiandosi poteva ammirare le stelle o poteva essere accolto e tumulato nel sepolcro.

⁶ Il riferimento va all'opera di Gino De Dominicis esposta nel 1990 in occasione di una mostra antologica al Museo d'Arte Contemporanea di Grenoble. Si tratta di un gigantesco scheletro umano lungo ventiquattro metri, largo nove e alto quasi quattro posato al suolo, del tutto corretto da un punto di vista anatomico fatta eccezione per il lungo naso appuntito rivolto verso il cielo.

⁷ Il termine sumerico che indica lo *Ziqqurat* è *U-Nir* (monte), interpretabile come qualcosa di visibile a grande distanza. La *ziqqurat* era, propriamente, un monte cosmico, cioè un'immagine simbolica del Cosmo; i suoi sette piani rappresentavano i sette cieli planetari (come a Borsippa) o avevano i colori del mondo (come a Ur). Si rimanda al testo di M. Eliade, *Trattato di storia delle religioni* (1948) tr. it. e cura di P. Angelini, Bollati Boringhieri, Torino 2008, pag. 113.

D'altronde, quando si muore o ci sdraiamo supini, il nostro naso non somiglia a un'architettura protesa verso le stelle, rivolta a un incalcolabile sublime matematico? E la punta di questo stesso naso non è la parte della testa che tra tutte, come ripeteva Giacometti, è la più vicina al pittore mentre dipinge il suo modello, quella tomba che respira con la quale dover confrontarsi?

Ma il naso è anche la cavità irrorata da arterie, innervata dai rami del nervo trigemino deputato alla sensibilità generale, dal nervo infraorbitario e alveolare superiore, dal nervo olfattivo e da fibre del sistema nervoso autonomo, deputate all'innervazione ghiandolare e vasomotoria. Quel «residuo»⁸, come ricordava Jean Clair, di carne e sangue simile al grumo che la spatola dello scultore non ha ancora plasmato sulla statua. Un monumento cartilagineo sospeso tra la vita e la morte, residuo della visione che l'artista mantiene sul fondo del suo occhio architettonico.

Forse, è anche per tali analogie che questo naso-poliedrico denuncia la passione di Giacometti per l'arte egizia. Se, ad esempio, osserviamo lo schema strutturale che Ernst Mössel fa della statua dell'Apollo di Tenea⁹, osserviamo come cinque triangoli traccino uno schema armonico, analogo a quello visibile nelle statue egizie¹⁰. Un modello simile è reperibile anche nei disegni dei volti di Giacometti, scarni, scheletrici e intersecati da molteplici triangolazioni.

Tali configurazioni geometriche rappresentano la restituzione di una testa di cristallo, un modello morfogenetico dell'invisibilità, astratta come la morte della quale non potremo mai raccontarne l'esperienza. Come ricordava Epicuro, quando c'è la morte noi non ci siamo e quando noi siamo vivi la morte non c'è¹¹. Possiamo solo vedere la morte degli altri. Si muore sempre agli altri e si muore sempre a metà, perché per approssimarci alla morte dobbiamo approssimarci agli altri come nostre parti mancanti. Questo fa l'artista: quanto più è se stesso, tanto più diventa chiunque. Qualunque cosa si dipinga, si fotografi, si scolpisca diviene quell'immagine che sentiamo appartenerci da

⁸ Si veda il testo di J. Claire, *Il naso di Giacometti* (1992) tr. it. di L. Bossi, Donzelli Editore, Roma 2007, pag. 35.

⁹ Grande ricercatore nel campo della geometria proiettiva e delle sue applicazioni universali. Ricordiamo la sua opera fondamentale, *Vom Geheimnis der Form und der Urform des Seins*, DVA, Stuttgart 1938.

¹⁰ Anche l'artista Francis Bacon ha ammesso a più riprese che l'arte egizia è stata la più alta forma d'arte che l'uomo abbia mai espresso lungo i secoli. Si veda D. Sylvester, *Interviste a Francis Bacon* (1993), tr. it. di D. Comerlati, Skira, Milano 2003.

¹¹ Per approfondimenti sul concetto di "morte" in Epicuro rimandiamo al testo di A.A. Long, *La filosofia ellenistica* (1974), tr. it. di A. Calzolari, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 25-99.

sempre e che ci meraviglia ad ogni nostro sguardo. Invischiati nelle infinite triangolazioni di un'immagine ne avvertiamo la sua forza gravitazionale.

Pare che questi triangoli nei triangoli quasi richiamino energie nascoste e principi antichi. La forza sacrale e politica della tomba, si diceva, ma anche la sostanza (*ousia*) di cui è fatto il mondo. I numeri o le parole danno forma e significato alle cose che sono anche "corpi" (*sôma*) e nello stesso tempo, per vicinanza fonetica con l'etimologia greca, "tomba" (*sêma*)¹². Il corpo come tomba dell'anima che riesce però a concepire attraverso i numeri la struttura infinita del mondo, il suo principio, l'*arché*. La scuola pitagorica sosteneva che il numero fosse la sostanza delle cose¹³. Il numero dieci, simbolo di perfezione, era presentato come un triangolo che ha il numero quattro per lato e che costituisce la sacra figura del *tetraktys*.

Uno dei teoremi più celebri della geometria Euclidea è il teorema di Pitagora. Quasi certamente già noto ai Babilonesi e ai Cinesi, la sua dimostrazione avvenne dopo la morte del filosofo di Samo. Esso afferma che il quadrato costruito sull'ipotenusa di un triangolo rettangolo è equivalente alla somma dei quadrati costruiti sui cateti del triangolo considerato. Questo teorema svela l'esistenza di un numero infinito, la radice di due, che rompe il legame tra punto e numero aprendo all'indeterminatezza dell'incalcolabile. Il triangolo appare ancora una volta come il centro del potere che è conoscenza e verità matematica. Nella religione egizia questa verità è sintetizzata attraverso una visione panoptica del Dio. L'Occhio di Horus, simbolo di prosperità, potere regale e buona salute: è l'occhio personificato dalla dea *Wedjat* ed è conosciuto anche come l'*Occhio di Ra* o *Udjat*. Gli Dei possono tutto perché vedono tutto.

Anche nel cristianesimo il triangolo che rappresenta la natura trinitaria di Dio¹⁴, in cui il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo si uniscono nell'assoluto, mostra un occhio aperto al suo centro. Così Dio vede, conosce e «amministra»¹⁵ tutto grazie alla sua natura trinitaria. Attraverso questo sguardo panoptico divino, è sotteso un meccanismo

¹² Lo ricorda Platone nel *Cratilo*: «alcuni dicono che il corpo (*sôma*) sia come una tomba (*sêma*) dell'anima, come se essa vi fosse sepolta nella vita presente. E ancora per il fatto che con esso l'anima significa (*semainei*) ciò che vuol significare, anche per questa ragione è giustamente chiamato "segno" (*sêma*)». Si rimanda al testo platonico per la cura di M. Vitali, Bompiani, Milano 1989, pp. 51-53.

¹³ Per maggiori approfondimenti sulla scuola pitagorica si veda C. Riedweg, *Pitagora. Vita, dottrina, influenza*, tr. it. M.L. Gatti, Vita & Pensiero, Milano 2007.

¹⁴ Da queste letture triadiche non è esente la filosofia hegeliana che, per taluni critici, mostra nel movimento dialettico i tre momenti in cui lo Spirito Assoluto si manifesta nel reale.

¹⁵ Si fa riferimento al termine *oikonomia* nella definizione che ne dà Giorgio Agamben in *Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo, Roma 2006.

di potere la cui origine è invisibile e misteriosa.

Un altro triangolo come figura del potere è quello della massoneria. In esso vi è inscritto un occhio chiuso fra tre lati che rappresentano i tre simboli di Durata, Tenebra e Luce. Si tratta dell'occhio del Grande architetto, l'occhio di un Dio che vigila, provvede e trova nel triangolo il simbolo del suo orizzonte metafisico.

Anche nelle avanguardie storiche, in cui il ruolo profetico dell'occhio si sposta da quello Dio a quello dell'artista, si manifesta l'annuncio del cambiamento spirituale attraverso una forma geometrico simbolica:

Un grande triangolo acuto diviso in sezioni diseguali, chi si restringono verso l'alto, rappresenta in modo schematico, ma preciso, la vita spirituale (...) Al vertice sta qualche volta solo un uomo. Il suo sguardo è sereno come la sua immensa tristezza. E quelli che sono più vicini non lo capiscono. Irritati, lo definiscono un truffatore, un pazzo (...) In ogni sezione del triangolo si possono trovare degli artisti. Tra loro, chi sa guardare al di là della sua sezione è un profeta e aiuta a muovere il carro inerte¹⁶.

2. Il respiro e la morte

Jean Claire, parlando di Giacometti, insiste sulla descrizione di un mondo spettrale. Nei suoi scritti l'artista racconta:

Quel mattino svegliandomi vidi l'asciugamano per la prima volta, quell'asciugamano senza peso in un'immobilità mai percepita prima, come sospeso in uno spaventoso silenzio. Non aveva più alcun rapporto con la sedia sfondata né col tavolo le cui gambe non poggiavano più sul pavimento, lo sfioravano appena, non v'era più alcun legame tra gli oggetti separati fra loro da incommensurabili abissi di vuoto. Pieno di orrore guardavo la mia stanza e un sudore freddo prese a colarmi lungo la schiena¹⁷.

“Spettralità” è un termine che contiene nel suo etimo il verbo *spicere*, ossia “vedere”, “osservare”. Avvertire un fantasma è guardare qualcosa di diafano, trasparente. Giacometti dice, però, di aver guardato ciò che ha sempre avuto sotto gli occhi come per la “prima volta”. Forse è questo accadere per la “prima volta” di ciò che si è sempre creduto ordinario che racconta l'immanenza dell'immagine, il dispiegamento attuale e assoluto di una vita. Tornare a essere, nel primo sguardo, presenti a noi stessi in un'eterna prima volta, nell'immagine del mondo. Ecco che il tempo si sospende, o

¹⁶ V. Kandinskij, *Lo spirituale nell'arte* (1912), tr. it. e cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989, pp. 23-24.

¹⁷ A. Giacometti, *Scritti* (1990), tr. it. e cura di E. Grazioli, C. Negri, Abscondita, Milano 2001, pag. 62.

meglio non ha senso di esistere, e possiamo rallegrarci e spaventarci poiché quello è il solo momento, il solo tempo rimasto, l'attimo a cui ci appendiamo per vivere e morire, in cui lo spazio prende il posto del tempo.

Ogni mio momento / io l'ho vissuto/un'altra volta / in un'epoca fonda/fuori di me / Sono lontano colla mia malinconia / dietro a quell'altre vite perse / Mi desto in un bagno / di care cose consuete / sorpreso / e raddolcito / Rincorro le nuvole / che si sciolgono dolcemente / cogli occhi attenti / e mi rammento / di qualche amico / morto / Ma Dio cos'è? / E la creatura / terrificata / sbarra gli occhi / e accoglie / goccioline di stelle / e la pianura muta / e si sente / riavere¹⁸.

Così come in queste parole di Ungaretti risuona la stanza di Giacometti, ecco che appaiono infinite figure che si succedono ininterrottamente e si muovono dal passato per esserci nuovamente e anticamente presenti. Siamo nella *Morte rossa* di Edgar Allan Poe e nel ballo di Prospero, in cui ogni ente mondano appare come «vivo e morto simultaneamente»¹⁹. Sembra che l'immagine d'arte sia quella che più di altre riesca a contenere e a manifestare profondamente questa duplicità che è *coniunctio oppositorum*. Nei frammenti eraclitei si legge: «ciò che si oppone converge, e dai discordanti bellissima armonia»²⁰. Come se l'arte, immagine di vita, fosse lo spazio del *polemos*²¹ che mostra in superficie la lotta dei contrari e conserva in profondità l'armonia degli opposti.

È ciò che pur restando ferma diviene, in quanto luogo della realtà e dell'irrealtà, immagine di gioia e dolore, presenza immobile di mutevolezza. Ricorda ancora Giacometti: «Quando guardo una cosa, mi sembra che la sua realtà diventi dubbia, perché la sua proiezione nel mio cervello è dubbia, o parziale. La vedo come se sparisse... risorgesse... risparmiasse... ritornasse... si trova proprio e sempre tra l'essere e il non essere»²².

Questa oscillazione epistemologica e ontologica continua è tipica dell'opera d'arte, è ciò che indica l'essere contemporaneamente dentro e fuori, la verità di una presenza in

¹⁸ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie* (1969), a cura di C. Ossola, Mondadori, Milano 2009, p. 96.

¹⁹ A. Giacometti, *Le Rêve, le Sphinx et la Mort de T.*, in *Écrits*, Hermann, Paris 1990, pag. 30.

²⁰ Eraclito, *Dell'Origine*, a cura di A. Tonelli, Feltrinelli, Milano 2009, Fr. 11 pag. 54.

²¹ «Πόλεμος πάντων μὲν πατήρ ἐστι, πάντων δὲ βασιλεύς, καὶ τοὺς μὲν θεοὺς ἔδειξε τοὺς δὲ ἀνθρώπους, τοὺς μὲν δούλους ἐποίησε τοὺς δὲ ἐλευθέρους», («*polemos* di tutte le cose è padre, di tutte le cose è re; e gli uni rivela dèi, gli altri umani, gli uni schiavi, gli altri liberi»). Si veda il Fr. 22, da Eraclito, op.cit., pag. 67.

²² A. Giacometti, *Scritti*, pag. 310.

assenza, la sospensione di vita e morte insieme. È, come ricordava Mirò, l'inesausto tentativo di cercare «il rumore celato nel silenzio, il movimento nell'immobilità, la vita nell'inanimato, l'infinito nel finito»²³.

È la stanza di Van Gogh disassata e scarnificata che fino all'ultimo manifesta, sghemba, il momento della luce e del buio, della morte e della vita insieme. Oggetti, ombre e pareti paiono sospesi, sul punto di scivolare via, di collassare verso l'angolo estremo del quadro visivo, risucchiati da una piramide antigeometrica nascosta.

Sono i parallelepipedi appena visibili che delimitano le figure di Francis Bacon. Esaedri e poliedri che chiudono l'essere animale nella gabbia spaziale della carne di ogni architettura di vita. Appare l'uomo, la bestia, la sfinge che è unione tra uomo e bestia, in un luogo che è un iper-luogo. Nessuna descrizione, nessuna narrazione, nessun tempo. I tratti, le macchie e le linee della pittura strutturano quello che Deleuze chiama diagramma e che per Bacon è un caos o «una catastrofe, e nello stesso tempo germe di ordine e ritmo»²⁴, un'immagine aperta e cristallina che fiorisce come un frutto e ne protegge il seme.

È il cubo di Giacometti, come inizio e disgregazione della cella, che si mostra attraverso un processo dialettico in cui la struttura diviene temporale «secondo la scansione tipicamente *anadiomene* di un flusso verso l'essere e di un riflusso verso il non-essere, di un'apertura e di una chiusura, di un'apparizione e di una sparizione»²⁵. Corpi che si disfano, cristalli trasparenti, geometrie della morte nel respiro inciso di un disegno stracciato. Sono le domande abitate da Antonio Moresco nel romanzo dell'increazione: «Come si fa a raccontare i vivi? Come si fa a raccontare i morti? Perché se il tempo non c'è, non c'è più, non c'è mai stato, allora non c'è neanche il tempo del racconto dei vivi e non c'è il tempo del racconto dei morti. Come si fa a

²³ J. Mirò, *Lavoro come un giardiniere e altri scritti*, tr. it. e cura di M. Alessandrini con un omaggio di Brassai, Abscondita, Milano 2008, pag. 64.

²⁴ G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione* (1981), tr. it. di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995, pag. 169. Si osservi che il termine "catastrofe" lo si ritrova a più riprese anche negli *Scritti* e nelle interviste di Alberto Giacometti quando cerca di raccontare il tentativo fallito di cogliere la "somiiglianza" del suo modello.

²⁵ G. Didi-Huberman, *Il cubo e il volto. A proposito di una scultura di Alberto Giacometti* (1993), tr. it. di R. Savio e M. Rava, Electa, Milano 2008, pag. 53.

raccontare i vivi da vivi, se si è divorati dagli specchi? Come si fa a raccontare i morti da morti, se noi divoriamo gli specchi?»²⁶.

Cosa dimentichiamo e cosa rammentiamo di quegli specchi quando l'origine ama nascondersi? Ricorda ancora Giacometti in una conversazione con Georges Charbonnier: «Un giorno volendo disegnare una ragazza, all'improvviso ho notato che l'unica cosa che restava viva in lei era lo sguardo. Il resto della testa si trasformava in un cranio, diventava quasi l'equivalente del cranio di un morto»²⁷.

Ora, se ciò che rende una creatura viva è lo sguardo, lo sono anche quelle narici che fanno del naso, nella sua triangolazione con gli occhi, l'organo del respiro insieme alla bocca. Queste parti molli del corpo sono le prime a sparire nello sfaldamento della morte.

Non sono però gli occhi dello Scriba egizio. In quel caso la riproduzione stupefacente dell'occhio con vetro e pietre imita il più possibile l'organo della visione, ma è un occhio di cristallo senza sguardo. Sappiamo da queste sculture che l'uomo domina e conosce la realtà, la forma della sua rappresentazione, la fisiologia dell'occhio. Tuttavia è nelle sculture del Paleolitico superiore delle Nuove Ebridi che si coglie lo sguardo senza imitare l'occhio. Lo scultore delle Nuove Ebridi si avvicina di più alla realtà e nella sua primordiale spontaneità ci mostra, con grande sensibilità e intelligenza, il tentativo di scolpire lo sguardo, ossia di scolpire la vita. Dunque, l'arte ci riporta sul piano del tempo interno all'istante dello sguardo sospeso.

In quest'ottica il tempo nell'arte non viene rappresentato dall'immagine ma viene costruito nell'immagine stessa. È ciò che Deleuze chiama *presentazione diretta*, ossia non mediata del tempo. L'opera d'arte genera un'assoluta chiarezza nel presentare un mistero autenticamente e radicalmente immanente. Credo, a differenza del filosofo francese, che in tutto questo non vi sia un regime descrittivo ma assoluta presenza nella quale si manifesta l'indiscernibilità del movimento infinito dell'essere con la variazione infinita di un pensiero. Ma se l'opera è affermazione di vita, come ogni altro evento del mondo che accade, essa contiene una singolarità molteplice: resta aperta alla morte, vive nella morte, è manifestazione affermativa dell'essere e del non essere insieme.

²⁶ A. Moresco, *Gli increati*, Mondadori, Milano 2015, pag. 26.

²⁷ A. Giacometti, *Scritti*, pag. 283.

I volti dipinti, gli oggetti scolpiti, come ogni opera d'arte, ricorda Roberto Diodato a proposito di Giacometti, mostrano che «la contingenza e la necessità coincidono, la massa dei casi produce la vita che sola è reale, dà vita alla forma singolare»²⁸. Si tratta di una singolarità ineludibile, inesplicabile che nell'arte è manifestazione del ritorno di una morte che resta incessantemente come affermazione di vita.

Le leggi, le istituzioni e la politica in Occidente hanno cercato di impedire ai defunti di tornare a turbare i vivi. Nonostante si onorino le sepolture, bisogna ricordare che uno degli scopi dei culti funebri era quello di tenere separati i due regni. Le pesanti lastre litiche delle epoche preistoriche sopravvissute nelle sepolture di tante civiltà che chiudevano i corpi dei defunti, oppure la legatura dei corpi morti nell'antica Roma, ci dicono quanto i vivi temessero che i trapassati potessero tornare in vita. Sempre a Roma, la legge delle Dodici Tavole proibiva di sotterrare i defunti all'interno della città e il Codice teodesiano ribadisce lo stesso divieto, per preservare la santità delle case dei cittadini. I cimiteri vengono dapprima situati fuori dalla città, ai margini, presso la via Appia a Roma oppure presso gli *Alyscamps* ad Arles. Successivamente, dal X secolo sino XVIII secolo, ritroviamo i defunti vicino ai vivi, seppelliti nei pressi delle chiese, in alcune case patrizie, nei monasteri, in luoghi di culto all'interno delle mura cittadine oppure all'interno di monumenti.

Nel XIX secolo con il *Décret Impérial sur les Sépultures* emanato da Napoleone Bonaparte a Saint Cloud il 12 giugno 1804 si stabiliva che le tombe venissero poste nuovamente al di fuori delle mura cittadine, in luoghi soleggiati e arieggiati, e che fossero tutte uguali. Il tentativo era quello di abolire le discriminazioni tra i morti. Una commissione di magistrati decideva, per i defunti illustri, se far scolpire sulla tomba un epitaffio. Questo editto aveva due motivazioni: una di ordine igienico-sanitario e l'altra di ordine ideologico-politico. Nella società occidentale del XX secolo, la morte è la separazione inaccettabile e diventa ciò che non possiamo nominare oppure ciò che si vuole controllare. «Ormai tutto avviene come se né io, né tu, né quelli che mi sono cari, fossimo più mortali. Tecnicamente ammettiamo di poter morire, stipuliamo

²⁸ R. Diodato, *Giacometti, la catastrofe*, in (a cura di L. Marchetti) *L'estetica e le arti. Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo*, Mimesis, Milano-Udine, 2016, p. 161.

assicurazioni sulla vita per salvaguardare la famiglia dalla miseria. Ma in verità, in fondo al nostro cuore, ci sentiamo immortali»²⁹.

La sfiducia nel destino che per tanto tempo gli uomini semplici avevano compreso morendo, le scoperte della tecnologia post positivista, le celle di ibernazione, i farmaci antibiotici, la rigenerazione dei tessuti dalle cellule staminali, scavano il solco della separazione tra vita e morte, rimuovono la morte.

Tuttavia in altre culture, dove gli déi sono assenti o sono stati dimenticati, è compito degli antenati mitici o dei morti quello di fondare e custodire i valori di una comunità, finanche di perturbarne l'ordine culturale quando le circostanze lo richiedono. Quando si moltiplicano le incomprensioni umane, quando ci si dimentica delle proprie radici valoriali ecco che i morti vengono a far visita ai vivi, poiché scontenti del loro comportamento. «La crisi si presenta come perdita di differenza tra morti e vivi, mescolanza dei due regni normalmente separati»³⁰. Ecco che nuovamente riappare la stanza di Giacometti sospesa nella visione dell'artista, come sguardo che buca la piramide, tomba che respira. L'arte fa sempre i conti con la morte per poter vivere, mescola i due regni, apre alla rappresentazione senza tempo e senza spazio che lenisce gli occhi di Van Gogh e vola tra i vortici delle sue stelle bruciate.

²⁹ P. Ariés, *Storia della morte in Occidente* (1975) tr. it. di S. Vigezzi, Bur, Milano 2013, pag. 84.

³⁰ R. Girard, *La violenza e il sacro* (1972), tr. it. e cura di O. Fatica e E. Czerkl, Adelphi, Milano 1980, pag. 353.



Fig.3 A. Giacometti, *Atelier au chevalet*, © Alberto Giacometti Estate / by SIAE in Italy 2020

Nelle parole di Antonio Moresco si respira nuovamente la stanza di Giacometti, ma in essa si vive il dramma della lacerazione in una catastrofe di luce. In questo finimondo geometrico stretto da quattro pareti, vi trovano origine tutti i mondi in esplosione, creati e increati.

Sotto di me, il letto su cui sono coricato al buio sta cominciando impercettibilmente a tremare. Anche le linee della stanza, le pareti, il soffitto. Vibrano sempre più forte, si sfuocano, come si possono sfuocare le linee delle cose quando sono al buio e nessuno, neppure i morti, le possono vedere. Il piano del letto si sposta sotto di me con sempre maggiore violenza. I mobili che ci sono nella stanza cominciano a scricchiolare, gli oggetti cadono, rotolano sul pavimento, si frantumano, le pareti sottoposte a quelle enormi spinte contrapposte escono dalle loro sedi, mi arriva il suono spaventoso delle crepe che si aprono all'improvviso. È il terremoto! capisco di colpo. Sono le due faglie di vita e morte che si sono mosse di nuovo e si stanno fronteggiando e scontrando per l'immissione di sempre nuovi vivi e di sempre nuovi morti³¹.

³¹ A. Moresco, op.cit., pag. 48.

Se questa battaglia si è sempre combattuta, l'arte l'ha sempre cantata, penetrata, evocata. È il canto del cristallo che tiene in sé, per forza di necessità, il bagliore dello sguardo e il suo riflesso, nel nitore della semplicità nella parola donata al mistero. Se la morte esiste è perché ha vissuto nella vita. La vita allora può morire nella vita.

3. Morte e vitalità del potere

Il fotografo Ferdinando Scianna ha scoperto e fotografato sulle pareti di alcuni monumenti egiziani immagini di faraoni che il faraone successivo ha fatto cancellare con meticolosi colpi di scalpello³². Immagini che indicano che il potere vuole che si perda la memoria del potere precedente e nel medesimo istante desidera, nelle sue manifestazioni più discutibili, che si dimentichi quella storia per dare inizio alla sua storia.

In molti casi i faraoni più potenti che non volevano essere dimenticati, con la loro morte portavano con sé la loro vita passata. I servitori, la corte, i cibi, le vesti, gli affetti più stretti venivano seppelliti nella piramide, nella tomba. Vi è una sorta di duplicazione mimetica della vita nella non-vita. Questo tipo di potere non accetta la morte e mostra che dopo di lui, per chi ha partecipato a quel potere, c'è un solo un destino possibile.

Ecco che la piramide, la tomba che non respira, si configura come distruttrice di corpi nel suo apparato geometrico monumentale, capace di spolpare, divorare, seppellire. È il simbolo che mostra l'esemplarità di un'immagine che, ormai morta, si deposita sul fondo cieco della memoria. È il monumento, il mausoleo, un ricordo freddo e immobile. È l'architettura di un inconscio collettivo nato da dottrine religiose, filosofiche, morali e politiche, da progressi scientifici e tecnologici e da sistemi socio-economici.

L'arte è invece un cristallo, una piramide che respira, un disegno capace di costruire un volume per potervi trovare casa. L'arte sospende l'universalità dell'immagine che, pur isolata, dialoga col divenire di ogni immagine, di ogni vita con ogni sua disgregazione. Ricorda Didi-Huberman a proposito di Giacometti:

Dobbiamo dunque capire che ogni cristallo può anche andare in frantumi, che ogni geometria

³² Si veda il testo di F. Scianna, *Etica e fotogiornalismo*, Electa, Milano 2010.

può essere come un corpo votato all'alterazione di una crudeltà del tempo. L'affermazione e la durezza delle linee sarebbero allora, nel cristallo, solo un momento del cristallo, esso stesso in perenne pericolo di diffrazione interna, e ancor più scissione, apertura, disgregazione³³.

Che si tratti di arte o potere, avere la forza di prendersi le responsabilità di ogni azione per muovere e rivendicare l'ascesa verso la più profonda dimensione umana, è ciò che l'uomo è chiamato a fare. Non c'è scampo di fronte a quell'immagine che più di ogni altra restituisce il nostro divenire invisibile portandoci verso la possibilità di ogni realtà figurabile. Nella forma del progetto vive la vita che ha in sé ogni possibile morte.

Spesso il potere ha bisogno di una continuazione dinastica, di un seguito genetico. I re vogliono che solo i figli dei re governino. Ecco che ci troviamo nuovamente nella piramide, nella tomba tetragona che limita la comunicazione e risolve i possibili conflitti nel destino prescritto dal potere stesso. Il potere soffre spesso del confronto, se avverte che il gioco si esercita su di un piano paritario.

Tuttavia, identificare il potere con la repressione, la negazione e il divieto è assai limitativo. Innanzitutto perché – come ricorda Foucault – sarebbe un potere povero nelle sue risorse, economo nei suoi procedimenti, monotono nelle sue strategie, incapace di invenzione e, in un certo senso, condannato a ripetersi sempre³⁴. In secondo luogo, perché è un potere che non avrebbe altro che la potenza della negazione; ossia risulterebbe incapace di produrre alcunché, votato soltanto a porre dei limiti. Il paradosso, a questo punto, sarebbe di non potere nulla, se non far sì che ciò che sottomette non possa a sua volta fare niente, se non quel che gli si permette di fare.

Il potere non occupa un luogo unico privilegiato, né dipende da un unico soggetto identificabile una volta per sempre. Esso si mostra attraverso forme differenti che realizzano un esercizio di pratiche sociali, pubbliche o private. Lo stato, le leggi, le corporazioni sono soltanto manifestazioni sul piano istituzionale di rapporti e strategie di potere. Il potere è, invece, anonimamente diffuso ovunque; non perché inglobi tutto, ma perché viene da molteplici luoghi. Esso coincide con la molteplicità dei rapporti, che variamente si intrecciano e si contrappongono ed ha un carattere mutevole e instabile

³³ G. Didi-Huberman, op.cit., pag. 54.

³⁴ Si rimanda per approfondimenti a M. Foucault, *Sorvegliare e punire: nascita della prigione* (1975), tr. it. di A. Tarchetti, Einaudi, Torino 1976. In particolare si suggerisce la lettura della terza parte, pp. 147-247. Si veda anche G. Deleuze, *Il potere. Corso su M. Foucault (1985-1986)* /2, tr. it. di M. Benenti e M. Caravà, Ombre Corte, Verona, 2018.

poiché nasce dalla relazione fra individui.

Ma se l'arte è il luogo favorito del *polemos*, il potere fatica a esserlo. Ossia, fatica a fare i conti con se stesso, perché in prima istanza tende a occuparsi di ciò che deve essere soggetto al rapporto di forza. Al potere si richiede efficienza, nel bene o nel male, si vuole che agisca. L'arte può permettersi l'attesa e tollera l'improduttività. Anzi, l'arte è principalmente attesa e meraviglia di fronte alle possibilità di essere, come ricordava Pinot Gallizio: «Bisogna dominare la macchina ed obbligarla al gesto unico, inutile, anti-economico, artistico, per creare una nuova società anti-economica ma poetica, magica, artistica»³⁵. Ma se anche questa è una forma di relazione di forze, il problema sta in chi gestisce ciò che dà forma alle società.

Come si può essere certi che chi detiene il potere o il contro-potere realizzi davvero il bene della comunità? Per custodire gli altri il potere dev'essere in grado di custodire e criticare se stesso. Platone nella *Repubblica* ricordava che ogni ordinamento educativo e ogni istituzione sono strettamente congiunti. Un individuo, un gruppo sociale che è stato educato fin dalla nascita a pensare al bene collettivo avrà più possibilità di gestire meglio il potere poiché avrà una formazione atta a confrontarsi con la virtù³⁶. Naturalmente questo vale anche per gli artisti. Dunque, cosa porta l'arte e il potere a essere durevoli e utili ad una comunità, evitando abusi e degenerazioni?

L'amore verso i valori umani che sorreggono una comunità, la comprensione per la differenza, la consapevolezza che dell'ignoranza e degli errori si possa fare preziosa possibilità di crescita, la tensione che conduce verso un orizzonte etico in cui il bene e il male sono spesso dei falsi assoluti, utilizzati per dare corpo a fanatismi, invidie e derisioni.

L'odio depotenzia la collettività anche se nel breve termine può favorire il singolo. Gli egoismi non permettono di conseguire risultati efficaci e duraturi se misurati all'interno di una società. Non dobbiamo scordare che sia il potere che l'arte hanno a

³⁵ Bandini, M., Gallizio, G., *Pinot Gallizio e il laboratorio sperimentale d'Alba del Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista (1955-57) e dell'Internazionale situazionista 1957-60*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Torino 1974, pp. 28 e 30.

³⁶ Riguardo al testo platonico si vedano i libri VI e VII.

che fare con il collettivo, con quel *corpo senza organi* di cui parlava Deleuze³⁷. Quest'ultimo è pur sempre un corpo che desidera, ed è formato dalla coscienza dei singoli che solo nell'accettazione dell'inattualità di un messaggio possono ritrovare la bellezza di una forma sempre aperta alle possibilità del cambiamento.

Il potere non commuove, può proteggere ma non salva, il potere fatica a lasciarsi andare al nulla se non facendosi aiutare da chi conosce il valore della memoria. Il potere tende alla semplificazione, mentre l'arte dà conto dell'abbondanza e della complessità dell'esistente. Mentre l'arte si sforza di portare la vita nel sapere di morte, il potere fatica a guarire dall'immagine della morte.

L'arte e il potere possono portare alla libertà se gli uomini che li praticano sono uomini forti, nell'accezione spinoziana del termine, ossia uomini che non odiano e non nutrono invidia per nessuno, che non disprezzano né cedono alla superbia, uomini che desiderano per tutti gli altri esseri umani il bene che desiderano per se stessi.

«*Dim.* Solo uomini liberi sono quanto mai utili gli uni agli altri, sono legati fra di loro dal maggior vincolo d'amicizia, e si sforzano di recarsi reciprocamente beneficio con pari zelo d'amore; e pertanto solo uomini liberi sono quanto mai grati gli uni agli altri. *Scolio.* La gratitudine reciproca fra uomini che siano guidati dal desiderio cieco, per lo più è mercanteggiamento truffaldino, invece che vera gratitudine»³⁸.

L'arte sa penetrare il potere se ha il coraggio di "bucare la piramide" e accogliere in questa perforazione la libertà della sua morte. Sarebbe importante che arte e potere, nelle loro identità, avessero in sé la forza del servizio. Sapere ciò che si è, per essere utili in società, vivendo in maniera fine, cauta, umile e piena di tatto ove l'intelligenza serve l'ombreggiatura dell'esistenza.

Una persona vale per quello che dà, non per quello che prende poiché ci si muove all'interno di una condivisione collettiva che cresce e si sviluppa proprio nell'alveo di

³⁷ Il concetto di "corpo senza organi" (CsO), viene formulata da Deleuze per la prima volta in *Logica del senso*, e ha la sua prima espressione in una *performance* radiofonica di A. Artaud intitolata "Per farla finita con il giudizio di Dio" del 1947. Si rimanda dunque a G. Deleuze, *Logica del senso* (1969), tr. it. di M. De Stefanis, Feltrinelli, Milano 2017.

³⁸ B. Spinoza, *Etica* (1677) a cura di S. Landucci, Laterza, Roma-Bari, 2009, pag. 250.

questa forza sociale e politica. Così cresce la collettività e nasce un mondo civile,
scompare l'egoismo e vive la comunità, muore il re e vive l'umanità.