

Metamorfosi dell'informe.

Una sequenza di immagini tra Otto e Novecento

Vanessa Pietrantonio

Alma Mater Studiorum Università di Bologna
(vanessa.pietrantonio@unibo.it)

«Non siamo ancora abituati a
riconoscere un pensiero in
movimento».

Honoré de Balzac

Abstract

Accantonando il resistente luogo comune secondo il quale la forma e l'informe costituiscono due poli assolutamente antagonisti, il saggio intende sottolineare, al contrario, la loro complementarità inscindibile, esplicitamente rivendicata, tra i primi, soprattutto da Freud nell'*Interpretazione dei sogni* e poi ampiamente ripresa dai più significativi apporti della psicoanalisi successiva. All'interno di questa cornice teorica i testi di Balzac, Melville e Manganelli oggetto di analisi ribadiscono il nesso che stringe la forma al polo opposto dell'informe: principio generativo, nel suo dinamismo, di ogni costellazione figurale.

Parole chiave

Informe, movimento, raffigurazione, deformazione

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/764>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Esistono dei pensieri - scrive Balzac - «che precipitano negli abissi per rischiararne le immense profondità»,¹ interrompendo l'inerzia abituale dello sguardo per esporlo alle «proiezioni dei bagliori più spaventosi». ² In quei lampi luminosi è possibile cogliere la traccia dell'invisibile, l'intensità di una immagine nascosta che acquista spessore sensibile attraverso i geroglifici di una inconscia spettralità. Tra i medesimi labirinti mentali sembra avere tratto origine il «muro di colore» che sovrasta il capolavoro sconosciuto dipinto dal demoniaco Frenhofer: palinsesto mutilato di tutta la *Comédie Humaine*.

Ripercorriamo il momento drammatico in cui l'apparizione del ritratto coincide con il dissolvimento della sua raffigurazione:

Questa vecchia lenza ci prende in giro" disse Poussin, tornando davanti al preteso dipinto. "Io qui non vedo che colori confusamente ammassati e contenuti in una moltitudine di linee bizzarre che formano come un muro di pittura". "Non è possibile, ci stiamo sbagliando" replicò Porbus. Avvicinandosi, scorsero in un angolo della tela la punta di un piede nudo che usciva da quel caos di colori, di toni, di sfumature indecise, una specie di nebbia informe: ma era un piede delizioso, un piede vivo! L'ammirazione li lasciò impietriti davanti a quel frammento sfuggito a un'incredibile, lenta e progressiva distruzione. Quel piede si trovava lì come il busto di una Venere in marmo di Paro che sorgesse fra le rovine di una città incendiata.³

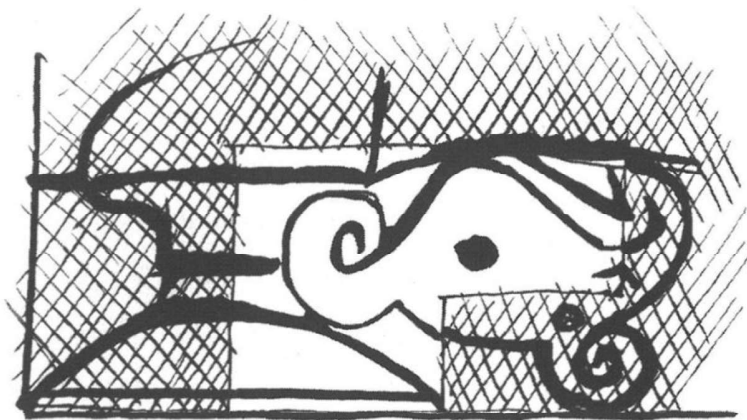


Figura 3: Pablo Picasso – acquaforte da *Il Capolavoro sconosciuto* di Balzac, dall'edizione Vollard del 1931

¹ Honoré de Balzac, *Louis Lambert* [1832], trad.it. Paola Dècina Lombardi, Roma, L'Orma, 2017, p. 84.

² *Ivi.*, p. 86.

³ Balzac, *Il capolavoro sconosciuto* [1831], in *La Commedia umana*, vol. III, testi scelti e introduzioni di Bongiovanni Bertini, Mariolina, note a cura di Susi Pietri, trad.it. di Gabriella Mezzanotte, Milano, Mondadori, 2013 pp. 1090-1091.

L'inarrestabile sollecitazione ermeneutica che la tela continua a suscitare nello spettatore risiede proprio nella manifestazione violenta e traumatica della sua invisibilità.⁴

L'allucinazione pittorica di Frenhofer, una volta messa a fuoco dallo sguardo di Poussin, si impone come un'immagine perfetta del fantasma originario che genera l'atto creativo: quando le forme – avrebbe detto Hugo – sembrano possedere «la terribile incertezza del sogno» congiunta «al principio delle cose»⁵, e non hanno ancora assunto tratti precisi e definiti ma al contrario oscillano «dall'informe al difforme»⁶.

Così, dietro alla nebulosa di colori - dove l'occhio si arresta e affonda progressivamente in un materico nulla - è possibile cogliere, oltre all'apoteosi del pittorico sul figurativo tanto enfatizzata dai critici d'arte, anche una prefigurazione delle ombre visive che si addensano in quel sottosuolo psichico da cui prende le mosse, secondo Freud, ogni rappresentazione.

Sfaldata nella sua sublime incompiutezza che rievoca il rito primordiale di una discesa agli inferi, l'opera di Frenhofer mostra, attraverso la disarticolazione dinamica della propria oscurità cromatica, come l'arte sia esposta alla ininterrotta esplosione generativa dell'informe.⁷ A partire dal suo assillo si irradia la spirale virtuale che veicola e dispensa all'immaginario un potere demoniaco dai tratti ancestrali, l'ombra estenuante di una intrinseca e ambigua doppiezza. È il procedere di questa infinita sottrazione ad alienare lo sguardo del pittore, ripiegato sull'imponderabile e sfuggente forma del "rien" attorno a cui aveva lavorato per dieci anni.⁸ L'unico dettaglio leggibile, sopravvissuto alla distruzione del quadro, è il frammento di un piede che, mentre si presenta come un temibile fermo-immagine della sua sparizione, ne custodisce il riflesso, conferendo all'opera una luce funerea. La stessa che alcuni anni dopo ritroviamo nella bottega dell'antiquario, dove giunge il protagonista della *Pelle di zigrino*, Raphael, dopo avere vagato per le strade di Parigi, posseduto da cupi pensieri.

Con l'aria smarrita di chi è oppresso dall'idea del suicidio, e vede «attraverso una nebbia in cui tutto fluttua», entra nel negozio ritrovandovi il medesimo offuscamento, come se lo sterminato repertorio archeologico che gli compare davanti fosse il risultato di una vera e propria trasfusione mentale. L'ammasso caotico di oggetti che a prima vista

⁴ Scrive a questo proposito Didi-Huberman: «Il sintomo è l'annunciarsi di qualcosa che non si manifesta, mediante qualcosa che si manifesta. L'apparire è un non manifestarsi. [...] Il capolavoro di Frenhofer si dà proprio come l'annuncio di un corpo femminile che non si manifesta attraverso qualcosa che si manifesta, vale a dire una muraglia di pittura». Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata*, trad.it. di Sara Guindani, Milano, Il Saggiatore, pp. 53-54.

⁵ Victor Hugo, *Il promontorio del sogno*, trad.it. di Patrizia Storoni, Postfazione di Arnaldo Colasanti, Roma, Editori Riuniti, 2012, p. 115.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Il raccordo, piuttosto che la radicale opposizione, tra la forma e l'informe ha una lunga e ramificata genealogia. Non a caso già nelle *Confessioni* Agostino scriveva: «Le immagini della mia mente erano informi non per la mancanza di qualsiasi forma, bensì per il confronto con altre di forma migliore. La vera ragione mi avvertiva che, volendo concepire un ente del tutto informe, avrei dovuto svestirlo per intero di qualsiasi residuo formale; il che non potevo fare. Mi era più facile credere inesistente una cosa priva di qualsiasi forma, che pensare una cosa a mezzo tra la forma e il nulla, non forma e non nulla, un informe quasi nulla. [...] Supposi che quel passaggio stesso da una forma all'altra avvenisse attraverso una entità informe, non un nulla assoluto». (Agostino, *Le confessioni*, in *Opere*, a cura di Agostino Trapè, traduzione e note di Carlo Carena, Roma, Città Nuova Editrice, 1965, p. 411).

⁸ Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, cit., p. 1091.

sembra una accozzaglia mostruosa di epoche e civiltà diverse⁹ finisce per proiettarlo in una dimensione straniata dello spazio e del tempo dove tutto sembra dislocato in un altrove indefinito. Sospeso tra sogno e visione, Raphael si immerge in quell'affastellamento di rarità che alludono insistentemente a un processo di trasmigrazione onirica. Ed ecco allora che il protagonista, mentre indugia tra «i residui di un mondo di sogni»,¹⁰ così li avrebbe definiti Benjamin, deve fare i conti con uno scenario assente che, sebbene insondabile, racchiude in sé tutte le potenziali ossessioni generate dalle immagini ancora latenti.

Un oceano di mobili, invenzioni, mode, opere, rovine componeva per lui un poema infinito. Forme, colori, pensieri, tutto lì riviveva, ma nulla di compiuto si offriva alla mente. Toccava al poeta completare l'abbozzo del grande pittore che aveva creato quella tavolozza immensa su cui erano schizzati a profusione e con noncuranza gli innumerevoli casi dell'umana esistenza. [...] Si aggrappava a tutte le gioie, accoglieva tutti i dolori, faceva sue tutte le formule dell'esistenza, con tanta generosità spargendo la propria vita e i propri sentimenti sui simulacri di quella natura plastica e vuota che il rumore dei propri passi gli echeggiava nell'animo come remoto suono di un altro mondo, come arriva sulle torri di Notre-Dame il brusio di Parigi.¹¹

La prepotente inafferrabilità racchiusa negli oggetti è generata dalla loro capacità di disorientare la temporalità storica, recando in «sé la traccia - suggerisce Celati - di una zona che non ci appartiene perché al di fuori delle piste conosciute che dal fondo dei tempi portano a noi». In tal modo questi reperti partecipano «alla natura del sogno, perché non pienamente contestualizzabili nella nostra realtà fisica». La loro «presenza – conclude Celati – è un avanzo di preistoria che preme per entrare nella storia». ¹² Anche Rapahel osservando le macerie del passato ipotizza una possibilità di vita fuori dal tempo. Ai suoi occhi quei frammenti, che hanno lacerato la propria immagine, sopravvivono grazie a una eversiva metamorfosi, provocata dalla solida evanescenza dell'incompiuto.¹³ A partire da una simile frantumazione, sembra pensare Rapahel, si

⁹ Vale la pena di riportare per intero il passo in cui viene fornita una prima panoramica della caotica disposizione degli oggetti posseduti dall'antiquario. È l'occhio sbalordito del protagonista a guidarci nei meandri di questo straniante allestimento: «Era poeta, e per caso si era imbattuto in un pascolo immenso per il suo spirito: in anticipo avrebbe contemplato gli ossami di venti mondi. A prima vista le raccolte gli offrivano un quadro confuso di opere umane e divine in contrasto fra loro. Coccodrilli, scimmie, boa impagliati sorridevano a vetrate di chiese, sembravano voler mordere busti, correre dietro oggetti laccati, arrampicarsi su lampadari. Un vaso di Sèveres con un Napoleone dipintovi Jacott si trovava accanto a una sfinge dedicata a Sesostri. Le origini del mondo e gli avvenimenti di ieri convivevano in grottesca bonomia». Balzac, *La pelle di zigrino* [1831], in *La commedia umana*, note a cura di Anna Fierro, trad.it. di Giancarlo Buzzi, cit., p. 780.

¹⁰ Walter Benjamin, *I passages di Parigi*, vol. II, a cura di Rolf Tiedemann e Enrico Giani, Torino Einaudi, 2000, p. 1012.

¹¹ Balzac, *La pelle di zigrino*, cit., pp. 783-785.

¹² Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 2004, p. 210.

¹³ Il raccordo, piuttosto che la radicale opposizione tra la forma e l'informe ha una lunga e ramificata genealogia. Non a caso già nelle *Confessioni* Agostino scriveva: «Ciò che immaginavo era informe non per la mancanza di qualsiasi forma, ma solo in confronto con le cose rivestite di una forma più bella: un solido ragionamento avrebbe dovuto farmi capace che, se proprio volevo immaginare l'informe,

riesce a cogliere il fondo oscuro del visibile, offuscato dall'irricoscibile magma dell'inanimato. Davanti all'ipnotica apocalisse di forme, l'occhio del poeta, preservato nella sua pulsionale plasticità, resta irretito da un groviglio figurale che conferisce a ogni minimo dettaglio un significato psichico, preciserà Balzac in un'altra occasione riferendosi a Hofmann.¹⁴ Ed è proprio quello che accade nell'epilogo del *Capolavoro sconosciuto*, quando Frenhofer, affidatosi alla medesima strategia compositiva, richiede una visione ravvicinata del quadro: anzi dettagliata, costringendo l'osservatore a immergersi nel vortice di una superficie ormai incrinata da una crepa abissale.¹⁵

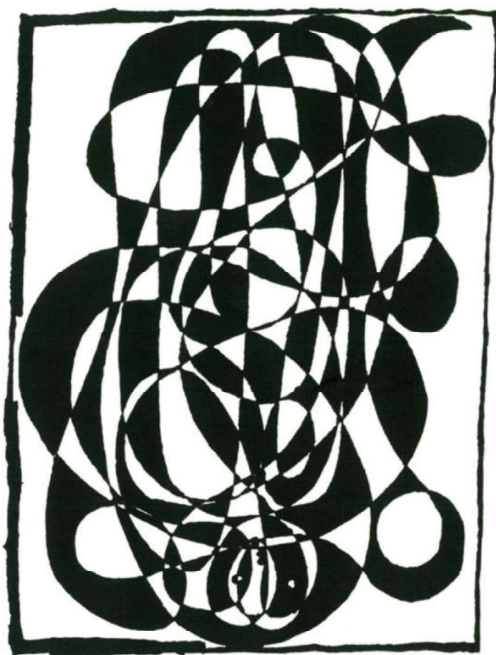


Figura 4: Pablo Picasso - acquaforte da *Il Capolavoro sconosciuto di Balzac*, dall'edizione Vollard del 1931

Non è difficile riconoscere in questo perimetro contratto e costipato lo spazio immaginario del quadro che riproduce *en abyme* la poetica di Balzac: dove le schiere di

bisognava togliere via completamente anche le reliquie di qualsiasi forma [...] Ed ebbi il sospetto che il passaggio da forma a forma avvenisse per qualcosa di informe, e non per il nulla assoluto». (Agostino, *Le confessioni*, in *Opere*, a cura di Agostino Trapè, trad.it. e note di Carlo Carena, Roma, Città Nuova Editrice, 1965).

¹⁴ Cfr. Balzac, *Il cugino Pons*, in *La Commedia umana*, note a cura di Claudia Moro, trad.it. di Giovanni Bogliolo, op. cit., p. 58.

¹⁵ «Per quanto gestito sobriamente, – sottolinea Daniel Arasse – il dettaglio rischia sempre di condurre il quadro alla sua catastrofe, per una ragione decisiva ed evidente, anche se spesso trascurata: per essere visto e, soprattutto, gustato, il dettaglio deve essere avvicinato. Ma l'osservatore che si accosta molto al quadro, fatto davvero grave, trasgredisce un principio essenziale alla legittimità della pittura classica. La fascinazione del dettaglio scrutato con l'occhio rasente la superficie dipinta sembra, tuttavia, irresistibile. I pittori si sono compiaciuti spesso di esibire il trionfo paradossale di un esercizio artistico in cui la pittura si spinge fino al suo effetto culminante, fino al suo limite». Daniel Arasse, *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, trad.it. di Aurelio Pino, Milano, Il Saggiatore, 2007, pp. 219-220.

ombre della raffigurazione artistica – in apparenza solide e compatte – sfumano progressivamente verso una dimensione inafferrabile in cui rimane impressa, però, la traccia della loro permanenza.

Non è un caso, allora, se la vertiginosa rappresentazione mentale di una caduta nel vuoto costituisca l'epicentro psichico di molti personaggi che popolano la *Commedia umana*. Attratti e perseguitati dalle allucinazioni intermittenti del nulla tentano con il loro deliri di ricreare il potenziale figurativo tramite la proiezione incarnata dei propri pensieri,¹⁶ sperimentando l'informe fluidità della passione filtrata dalle parossistiche espressioni corporee. Una gestualità convulsa irrompe all'improvviso sui volti, piegati in rughe profonde e tutti raccolti negli occhi, di volta in volta galvanizzati o inebetiti da un simile scombussolamento emotivo. «Il gesto muto – scrive non a caso Peter Brooks – appare come un segno nuovo, e che rende visibile tutto ciò che rimane impronunciabile e assente».¹⁷ In tal modo la passione inventa un linguaggio che violenta la crosta della vita, la smuove come una lava incandescente riassorbendola nel proprio cifrario misterioso. È questa la traiettoria seguita da Fhrenofer mentre sparge sulla tela i colori in una danza concitata, quasi a volere riprodurre l'eros creativo, anzi «la forma mentre si dà – scrive Susi Pietri – nel suo svolgersi perennemente mobile e sfuggente attraverso la complessità prismatica delle sue pieghe».¹⁸

Grazie all'invenzione di un pensiero in movimento, la cui andatura è determinata da un'intermittente pulsazione nervosa, sembra proprio che Balzac stia ricapitolando figurativamente quella *Pathosformel* a cui Warburg ha affidato il compito di tagliare trasversalmente l'intera raffigurazione artistica della modernità, attribuendogli, nella sua mobile latenza, il principio dinamico di un'*aisthesis* che si prolunga nel cuore della contemporaneità. Non lontana, nella sua sintassi conoscitiva, da Frenhofer, ma più in generale dall'intera filosofia di Balzac, il quale potrebbe senz'altro avallare l'esistenza della pluralità di «verità latenti» ipotizzate da Paul Klee a meno di un secolo di distanza.¹⁹

¹⁶ Non a caso Jean Pierre Richard ha rintracciato nella costellazione del fuoco il baricentro figurativo della passione: «Il corpo in tutte le sue funzioni – afferma perentoriamente – si pone sotto il segno della fiamma. [...] Il personaggio balzacchiano possiede in effetti un centro indubitabile, è mosso da un principio evidente di azione, ogni suo atto, pensiero, parole sono parte di una stessa braceria passionale. L'essere diviene un fuoco di artificio». Jean Pierre Richard, *Etudes sur le romantisme*, Paris, Seuil, 1971, pp. 7-9.

¹⁷ Peter Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, trad.it. di Daniela Fink, Parma, Pratiche, 1976, p. 148. Vale la pena di integrare la citazione del testo con una ulteriore precisazione di Peter Brooks: «La gestualità è fondamentalmente metaforica in quanto veicolo simbolico di un grandioso, e talora indicibile, contenuto significativo, e proclama la propria appartenenza ad un mondo posto dietro e oltre quello sensibile, all'ambito cioè di forze morali occulte che operano in segreto e che è necessario costringere entro i limiti del linguaggio». (*Ibidem*).

¹⁸ Pietri, *La Vénus en flammes. Don et échange de la forme dans Le Chef-d'œuvre inconnu*, Paris, Mimesis, 2005 p. 35.

¹⁹ Scrive a questo proposito Paul Klee: «In passato si rappresentavano cose visibili sulla terra, cose che volentieri si vedevano o si sarebbe desiderato vedere. Oggi la relatività delle cose visibili è resa manifesta, e con ciò si dà espressione al convincimento che, rispetto all'universo, il visibile costituisca solo un esempio isolato e che esistano, latenti, ben più numerose verità. Il significato delle cose si moltiplica e si amplia, spesso apparentemente contraddicendo l'esperienza razionale dello ieri. Ci si sforza di rendere essenziale il fortuito» (Paul Klee, *Confessione creatrice e altri scritti*, trad.it di Francesco Saba Sardi, Milano, Abscondita, 2004, p. 18).

Proprio insinuandosi nelle pieghe del reale e smarrendosi nell'indistinto l'occhio infuocato di Frenhofer dà l'avvio a una nuova parabola artistica. La stessa che alcuni anni più tardi troviamo in un'altra *mise en abyme* figurativa, composta, questa volta, dall'immaginazione di Melville, ad apertura di *Moby Dick*. In questa circostanza è un pittore anonimo a raffigurare «l'incantamento» (così lo avrebbe definito un secolo e mezzo dopo Javier Marías tenendo fede al suo culto profano degli enigmi), esercitato da un'immagine il cui potere di attrazione risiede nella sua assoluta inafferrabilità.²⁰ Giunto alla locanda dello Sfiato, in attesa di imbarcarsi, Ismaele, mentre immagina «infinite processioni di balene, con nel bel mezzo di tutte quelle un imponente fantasma incappucciato, simile a un colle innevato nell'aria»,²¹ scorge appeso a un lato dell'atrio un enorme dipinto a olio che sembra un calco perfetto della sua visione. Si tratta di un quadro talmente amalgamato all'ambiente in cui si trova collocato da contrarne le stesse sembianze fradicie, marce e melmose. La sovrapposizione fra elementi atmosferici e pittorici crea uno straniamento spaziale che immerge lo sguardo dello spettatore in un «caos stregonesco» da cui si staglia una sagoma in movimento:²²

Ma ciò che più ti disorientava e ti confondeva era una lunga, flessuosa, portentosa massa nera di un qualcosa che si librava al centro del quadro sopra tre azzurre e incerte linee perpendicolari fluttuanti in una indescrivibile schiumosità. [...] Tuttavia, in esso c'era una sorta di indefinita, semi raggiunta, inimmaginabile sublimità che letteralmente ti ci inchiodava, finché involontariamente giuravi a te stesso di arrivare a scoprire cosa quell'incredibile dipinto significasse. Ogni tanto un'idea luminosa ma, ahimè, ingannevole, ti saettava nella mente. [...] Ma alla fine tutte queste fantasie si arrendevano di fronte a quel portentoso qualcosa nel centro del quadro. Una volta scoperto quello, tutto il resto sarebbe stato chiaro.²³

²⁰ L'incantamento secondo Marías si manifesta ogni qualvolta l'immaginazione prende il sopravvento e scava nella realtà delle zone d'ombra che ne mettono in questione non solo la veridicità, ma addirittura la consistenza: in quei frangenti «è possibile la trasformazione dei fatti in puro pensiero, o in un puro ricordo, il loro lento viaggio verso l'irrealtà è incominciato nello stesso momento in cui si sono verificati». (Javier Marías, *Domani nella battaglia pensa a me*, trad.it. di Glauco Felici, Torino, Einaudi, 1994, p. 55).

²¹ Herman Melville, *Moby Dick* [1851], a cura di Alessandro Ceni, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 26.

²² Non siamo lontani dalla definizione di informe che Fédida, riprende da Bataille: «L'informe è per Bataille non tanto una assenza di forma ma piuttosto la messa in movimento attraverso il linguaggio di ciò che chiamiamo dall'inizio una forma». Pierre Fédida, *Le mouvement de l'informe, La part de l'œil*, n. 10 (1994) p. 23. Proprio questa ininterrotta pulsazione dell'informe nel cuore stesso della forma è decisamente respinta dalla celebre ricognizione storico-artistica operata nel 1997 da Yve-Alain Bois e Rosalind Krauss in, *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, sui cui limiti profondi è ritornato polemicamente Didi-Huberman nell'articolata postfazione del 2017 a una nuova edizione della *Somiglianza informe*, apparsa per la prima volta nel 1995 (cfr. Didi-Huberman, *La somiglianza informe o il gaio sapere visuale secondo Georges Bataille*, a cura di Francesco Agnellini, Milano-Udine, Mimesis, 2023, pp. 443-505). Cfr. anche Alberto Castoldi, *Epifanie dell'informe*, Roma, Quolibet, 2018.

²³ Melville, *Moby Dick*, cit., pp. 31-32.

Dal buio di questa superficie scivolosa emerge una serpentina di linee attraverso cui l'immagine della balena appare sulla tela «fibrillando»²⁴, con un impeto animalesco capace di scatenare una violenza incontenibile. In tal modo il pathos demoniaco che caratterizza l'intensità dionisiaca di Moby Dick diventa il vero detonatore di seduzione e repulsione di tutto il romanzo. La visione al rallentatore di Ismaele consente di mettere a fuoco la genesi allucinatoria della balena bianca, mentre si mostra ripiegata su uno sfondo che la dissolve in una schiumosità urtante e insidiosa.²⁵ Alla stregua di un presagio, il dipinto mette in scena la figurazione evanescente di Moby Dick: immagine-ombra che risucchia lo sguardo in quell'abisso invisibile che costituisce – ha osservato Merleau-Ponty – il corrispettivo irrinunciabile del visibile stesso.²⁶

²⁴ Mi riferisco al termine di cui si serve Fédida per descrivere il movimento pulsionale dell'informe. Cfr. Pierre Fédida, *Le mouvement de l'informe*, cit., p. 23.

²⁵ Non a caso Didi-Huberman si è spesso soffermato sulle particolari potenzialità di questa forma informe: «La bianca schiuma sarebbe in un certo modo l'acqua del neutro, sul punto di virare verso la formalità di un genere, di delineare la propria possibilità di differenziazione». (Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad.it. di Marta Grazioli, Mondadori, Milano 2007, p. 75).

²⁶ A solo titolo esemplificativo basta leggere questo breve passo tratto dall'*Occhio e lo spirito*, l'ultimo scritto portato a termine da Merleau-Ponty nel 1960, un anno prima della sua morte prematura, perché le conclusioni alle quali giunge il suo segmentato percorso concettuale risaltino pienamente, soffermandosi in questo caso proprio su alcune esperienze decisive dell'arte contemporanea: «L'essenza propria del visibile è di avere un doppio di invisibile in senso stretto, che il visibile manifesta sotto forma di una certa assenza» (Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, Postfazione di Claude Lefort, trad.it. di Anna Sordini, SE, Milano 1989, pp. 58-59). Non a caso, in precedenza, era stato esplicito riguardo all'imprescindibile impatto dell'occhio con ciò che gli è esterno: «Strumento che si muove da sé, mezzo che s'inventa i suoi fini, l'occhio è ciò che è stato toccato da un certo impatto con il mondo, e lo restituisce al visibile mediante i segni tracciati dalla mano. Da Lascaux ai giorni nostri, in qualsiasi civiltà nasca, di qualsiasi credenza, di qualsiasi motivazione, di qualsiasi pensiero, di qualsiasi cerimonia si circonda, pura o impura, figurativa o no, la pittura, anche quando sembra destinata ad altri scopi, non celebra mai altro enigma che quello della visibilità» (ivi, p. 23). Un'analitica estensione di questo orizzonte di pensiero è costituita dal *visibile e l'invisibile*, l'opus magnum incompiuto di Merleau-Ponty (cfr. Maurice Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da Claude Lefort, nuova ed. it. a cura di Mauro Carbone, trad.it. di Andrea Bonomi, Milano, Bompiani, 1993).



Figura 5: Rockwell Kent - da *Moby Dick*, edizione del 1930

Sottoposto a una trasfigurazione quasi onirica il corpo della balena si riduce a una massa di carne bianca pronta a trasformarsi in un puro segno mentale. Priva di uno spessore percettibile mostra con la densità del suo biancore, «la realtà di un evento che sopraggiunge»²⁷ – avrebbe suggerito Leiris –, senza poter essere afferrato dal gesto del pittore se non attraverso il suo occultamento, riproducendo uno sfondo vuoto su cui galleggia il «fantasma fuggente della vita».

Una presenza così ossessiva non può che attingere direttamente all'indeterminazione del bianco da cui trae origine una disorientante elusività. L'annebbiato fascio di luce finisce per proiettare «un'immagine vuota» (con queste parole Starbuck designa la monomania del capitano Achab) che fagocita la scrittura del romanzo in una spirale informe, dando vita alla controfigura cartacea di Moby Dick.²⁸

²⁷ Michel Leiris, *Sul rovescio delle immagini*, trad.it. di Lucia Corradini e Roberto Rossi, Milano, SE, 1980, p. 20.

²⁸ Per capire a fondo, sulla scia di Lacan, «la presa immaginaria» posseduta da Moby Dick all'interno del romanzo, già a partire dalla scena fantasmatica riprodotta dal quadro, vale la pena di citare uno dei passi più significativi, in cui viene descritta la monomania di Achab: «Ma poiché la mente non esiste se non associata all'anima, doveva essere accaduto, nel caso di Achab, che avendo egli sottomesso tutti i pensieri e ogni fantasia al suo antico fine supremo, tale fine, per l'inveterata assolutezza del proprio volere e quasi fosse un essere autonomo, forzando la mano a dèi e demoni si era arrogato una sorta di diritto e d'indipendenza. Anzi, poteva vivere e ardere sinistramente, mentre la normale vitalità cui era congiunto fuggiva via inorridita da quel parto non voluto e non riconosciuto. Pertanto, lo spirito tormentato che abbacinava in quegli occhi corporei, quando ciò che sembrava Achab si precipitava fuori dalla cabina, in quel momento non era *che una cosa del tutto vacata, un informe essere sonnambolico; un raggio di luce viva ma senza un oggetto da colorare, e perciò di per*

Trasportata dalle correnti oceaniche la balena fluttua, si nasconde, tanto da sembrare irreali nonostante l'irriducibile consistenza materiale.²⁹ Interrogandosi sulla commistione tra la realtà e l'immaginazione Ismaele coglie, nella infida duplicità del bianco, una sinistra ascendenza medusea:

A parte le più ovvie considerazioni intorno a *Moby Dick*, che non potevano occasionalmente non destare un certo allarme nell'anima di chiunque, c'era al suo proposito un altro pensiero, o piuttosto un vago, indefinibile orrore, che talvolta con la sua intensità sopraffaceva completamente tutto il resto, ed era così arcano e pressoché ineffabile che quasi dispero di renderlo in forma comprensibile. Era la bianchezza della balena che sopra ogni cosa m'inorridiva. [...] nella più intima idea di questa tinta è latente qualcosa di elusivo, qualcosa che istilla più panico all'anima della rossezza che atterrisce nel sangue. È questa qualità elusiva a far sì che il pensiero della bianchezza, quand'è separata da associazioni più gradevoli e accoppiata a un qualsivoglia oggetto terribile in sé, innalzi il terrore fino ai suoi estremi limiti. [...] Ma ancora non abbiamo risolto l'incantesimo di questa bianchezza né appreso perché eserciti una così potente attrazione sull'anima; e fatto più strano e ancora più portentoso, perché come si è visto, essa sia contemporaneamente il simbolo maggiormente significativo di ciò che è spirituale, il velo stesso, anzi, della divinità cristiana, e anche invero l'agente intensificatore di ciò che maggiormente atterrisce. Che sia per la sua indefinitezza, che adombrando i vuoti e l'immensità spietata dell'universo, ci pugnala alle spalle col pensiero dell'annichilimento quando contempliamo la bianchezza della Via Lattea? Oppure è, che essendo la bianchezza nella sua essenza non tanto un colore, quanto la visibile assenza di colore e, nel contempo, la solidificazione di tutti i colori, è per queste ragioni che in un vasto paesaggio innevato c'è una mutua vacuità, piena di significato, un ateismo del colore, per assenza e per somma, dal quale rifuggiamo? [...] E quando procediamo ancora più in là, e consideriamo che l'arcano cosmetico produce ciascuna delle tinte, il gran principio della luce, rimane in sé bianco e incolore, e se operasse sulla materia senza mediazione conferirebbe a ogni oggetto, persino ai tulipani e alle rose,

sé vuota. Dio t'aiuti vecchio: i tuoi pensieri hanno creato in te una creatura; e del cuore di colui che l'intensità del pensiero rende un Prometeo, un avvoltoio si ciba in eterno, quell'avvoltoio essendo la creatura stessa da lui creata». La balena fluttua nella mente di Achab trasformandosi nella sua stessa pulsione interiore, sentimentale e istintuale che allo stesso tempo, paradossalmente, finisce col divorarlo. Cfr. *Moby Dick*, cit., pp. 238-239. Sul rapporto fra l'evanescenza dell'oggetto e il fantasma cfr. Jacques Lacan, *La direzione della cura e i principi del suo potere*, in *Scritti*, a cura di Giacomo B. Contri, Torino, Einaudi, 1979 e Id, *Il Seminario Libro VI. Il desiderio e la sua interpretazione* (1958-1959), a cura di Antonio Di Ciaccia, Torino, Einaudi, 2016.

²⁹ Si tratta di una un'antitesi cruciale che traspare in maniera limpida nelle parole di Guido Fink: «È innegabile, a esempio, che esista una differenza sostanziale fra la balena Moby-Dick e la balena pensata, in assenza, da questo o quel personaggio; come è innegabile che questa balena "pensata" sia diversa e mutevole, a seconda di chi la pensa e come. A suo modo, Melville imposta una serie di distinzioni fra essenza ed esistenza, o più specificatamente fra la percezione, l'esperienza concreta (si pensi ai brani in cui la descrizione della balena è anatomicamente dettagliata, fino a condurci in un vertiginoso viaggio "dentro le cose") e l'immagine, come idea – non per questo "irreale" – di qualcosa che c'è stato, ci può essere, ci sarà, ma attualmente non si presenta alla percezione» (cfr. Guido Fink, *I testimoni dell'immaginario. Tecniche narrative dell'Ottocento americano*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1978, p. 333).

la sua inespressiva tintura...quando meditiamo su tutto questo, l'universo paralizzato ci sta davanti come un lebbroso; e come il caparbio viaggiatore che in Lapponia si rifiuta di mettere le lenti colorate e coloranti sugli occhi, così il misero miscredente s'acceca fissando il monumentale sudario bianco che avvolge tutta la prospettiva intorno a lui. E di tutte queste cose la balena albina era simbolo.³⁰

L'agghiacciante biancore, attribuendo una forma visibile alla materia, trasforma la presenza di Moby Dick in un aggregato fluido che, attraverso un'ininterrotta replica della sua stessa dissolvenza, intensifica l'orrore della morte.³¹ Il corpo della balena, tramutatosi nell'energia trascinante attorno a cui si coagula l'universo monomaniaco del romanzo, diviene l'epicentro di una inarrestabile frenesia pulsionale da cui si irradia un'immagine che si manifesta proprio mentre sparisce.³²

Se – come annotava Valéry nei suoi *Quaderni* – l'informe si rivela la modalità assunta dalla pura possibilità, è nel potenziale figurativo di ciascuna immagine che bisogna ricercare la sua persistente presenza.³³

È un punto di arrivo (ma anche di partenza) inaggrabile. Tanto è vero che da qui si sviluppano le prime, mature, riflessioni di Freud sul sogno, considerato da Valéry nei termini di uno strenuo avversario. La "raffigurabilità" – concetto che, direttamente e indirettamente, ricorre nel corso di tutta *l'Interpretazione dei sogni* – viene ricondotta da Freud alla funzione di indispensabile tramite espressivo attraverso cui il disarticolato groviglio pulsionale si scioglie in una sequenza di immagini, che permette di portare alla luce

un terzo momento determinante [i primi due sono la condensazione e lo spostamento, egli osserva in nota], la cui partecipazione alla trasformazione dei pensieri del sogno in contenuto del sogno non va sottovalutata: *la considerazione della raffigurabilità nel peculiare materiale psichico di cui si serve il sogno*, vale a dire soprattutto la sua capacità di essere raffigurato in immagine. Tra i diversi annodamenti secondari ai pensieri essenziali del sogno, sarà preferito quello che permette una raffigurazione visiva; il lavoro onirico non teme la fatica di trasfondere, in un primo tempo, il pensiero grezzo in un'altra forma linguistica, anche se questa è la meno consueta, purché renda possibile

³⁰ Melville, *Moby Dick*, cit., pp. 223-224 e 231.

³¹ Su queste costellazioni figurali di Moby Dick, in rapporto anche ad altri romanzi di Melville, mi sono soffermata più analiticamente in Vanessa Pietrantonio, *L'idea fissa. Una malattia dell'immaginario*, Milano, Bompiani, 2023.

³² Cesare Pavese, *Herman Melville*, in *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 88: «Non c'è nulla da scoprire sotto la Balena Bianca. Il suo pauroso significato – osserva puntualmente Pavese – sta appunto in questo che significa un vuoto, un nulla, una forza brutta, oppure un agente inconnoscibile (che viene ad essere lo stesso). E qui torna da osservare con quanta sottigliezza è tenuto sino alla fine in ombra Moby Dick, pur discutendolo per tutto il libro in tutti i modi, e con quanta abilità lo si porta via via a giganteggiare sulla scena attraverso i suoi effetti raccontati dalle navi che l'hanno incontrato».

³³ Su questa matassa di nodi concettuali Valéry si sofferma di continuo lungo l'analitica riflessione dedicata nei *Quaderni* all'attività onirica (cfr. Paul Valéry, *Quaderni*, vol. IV, a cura di Judith Robinson-Valéry, Milano, Adelphi, 1990).

la raffigurazione e ponga così fine al travaglio psicologico del pensiero impedito.³⁴

Ma, come Freud si preoccupa di ribadire in ogni passo della sua opera, si tratta sempre, e inesorabilmente, di una forma quanto mai instabile, destinata a essere incrinata, se non addirittura deformata, dall'incandescente catena di condensazioni e spostamenti dei quali si alimenta il contenuto latente del sogno. Mimetizzato in una trafia di travestimenti, a volte talmente eccentrici da risultare stranianti per qualsiasi interprete – oltre che per il soggetto stesso che ne è l'autore –, il lavoro del sogno destituisce irrimediabilmente la legittimità di ogni forma canonica di raffigurazione, vanificando le solide garanzie offerte da una interpretazione che si fonda su un metodo collaudato. Anche se si tratta di una strategia ancora in via di sperimentazione Freud si dimostra ben presto consapevole di trovarsi davanti a una forma simbolica – nell'accezione che le attribuirà Cassirer –³⁵ il cui presupposto si annida, paradossalmente, proprio nella disintegrazione alla quale è soggetta qualsiasi forma. Attraverso *L'interpretazione dei sogni*, prima ancora di arrivare alla composizione dei casi clinici, la deformazione entra come componente costitutiva della raffigurazione. Ribaltando le premesse gnoseologiche in base alle quali fin dall'antichità la *mimesis* è stata riconosciuta quale principio regolativo della composizione figurale, l'informe, la pulsione disaggregante di qualsiasi immagine definita, si impone adesso come il complemento inscindibile della forma stessa: indeterminato, certo, ma dotato di un'estensione e pregnanza semantica di straordinaria ampiezza. Freud non dimostra dubbi in proposito:

Il mio metodo, infatti, non è comodo come il popolare metodo cifrato, che traduce il contenuto del sogno in base a una chiave fissa; anzi sono quasi rassegnato al fatto che lo stesso contenuto possa rivestire un significato diverso, secondo le persone e il contesto. [...] Questi sono spesso plurisignificanti e ambigui, in modo che, come nella scrittura cinese, soltanto il contesto ci consente di volta in volta l'interpretazione esatta.³⁶

Derrida, in un memorabile saggio del 1966 dal titolo *Freud e la scena della scrittura*, ha commentato così l'inevitabile catena di deformazioni oniriche:

La scrittura psichica, per esempio quella del sogno, che segue "antiche facilitazioni", semplice momento verso la "scrittura primaria" non si lascia

³⁴ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, *Opere 1899*, vol. 3, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti, trad.it. di Elvio Fachinelli e Herma Trettl Fachinelli, Torino, Boringhieri, 1980, p. 316.

³⁵ Ci riferiamo ovviamente alla monumentale opera di Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, pubblicata tra il 1923 e il 1929 (cfr. Ernest Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, I-III, trad.it. di Eraldo Arnaud, Firenze, La Nuova Italia, 1961-1966).

³⁶ Sigmund Freud, *L'interpretazione dei sogni*, cit., p. 106. La forma – scrive Laurence Kahn – è «la sagoma dell'inconoscibile», con la psicoanalisi, «i luoghi del pensiero cessano di essere dei territori, perché solo il movimento, anzi i movimenti possono rendere conto degli avvenimenti psichici: le qualità ora non si riferiscono più agli stati ma ai passaggi. Grazie a Freud la mobilità diventa un dispositivo di trasformazione. Non che l'immobilità sia assente dall'esperienza. Ma la conservazione, il congelamento dell'immagine, il più resistente, il più incrollabile nella sua invariabilità, si coglie solo attraverso una rete in movimento di cambiamenti, di migrazioni, di metamorfosi». Laurence Khan, *L'action de la forme*, «Revue française de psychanalyse» vol. 65, n.4 (2001) pp. 986-987.

leggere a partire da alcun codice. Senza dubbio essa opera con un gran numero di elementi codificati nel corso di una storia individuale o collettiva. Ma nelle sue operazioni, nel suo lessico, e nella sua sintassi, resta irriducibile un residuo puramente idiomatologico, che deve sostenere il peso dell'interpretazione, nella comunicazione tra gli inconsci.³⁷

Ma che questa "scrittura primaria", pur trovando nel lavoro del sogno il suo veicolo linguistico privilegiato, non si esaurisca esclusivamente nel dispiegamento onirico è un'acquisizione decisiva per la psicoanalisi del secondo Novecento, basti pensare – per rimanere nell'ambito di alcuni indiscutibili protagonisti – non solo a Lacan, ma anche, lungo traiettorie diversamente orientate, a Bion³⁸. Sarebbe però sicuramente riduttivo rimanere confinati all'interno della koiné psicoanalitica. I caratteri peculiari della "scrittura primaria" portata alla luce da Freud possiedono, hanno sempre posseduto, un'ampia gamma di estensioni, pari alle indefinite espressioni della creatività, sospesa puntualmente sull'esile crinale che separa il pensiero manifesto dai suoi contenuti latenti. Pronti, però, ed è il caso tipico di Manganelli, a insediarsi stabilmente tra le maglie di una partizione discorsiva avviata nel segno di una padronanza – almeno parziale – dei propri enunciati. Non a caso alla recente raccolta di saggi storico-artistici scritti da Manganelli tra il 1969 e il 1990 il curatore, Andrea Cortellessa, ha scelto, con felice intuito, di apporre il titolo di *Emigrazioni oniriche*, proprio perché, come scrive nel saggio in chiusura del volume, «più che l'estasi del visibile, nell'immagine Manganelli celebra l'invisibile: quanto cioè, non meno paradossalmente, dà corpo agli attanti prediletti del fantasma, dell'assenza, del nulla. [...] Questi «aurorali profili che non diventeranno corpi» somigliano alle figurazioni di quella porta del Duomo che Fontana non riuscì a realizzare: anche «il disegno appartiene al luogo discontinuo dei fantasmi». Queste immagini «non nate» – per usare il lessico di *Hilarotragoedia* –, queste «larve di figure» fanno la loro comparsa, però, anche nelle opere compiute: persino in un luogo eminente del Canone Occidentale come l'*Estasi di santa Teresa* di Bernini»³⁹. A proposito della quale le «emigrazioni oniriche» di Manganelli si installano nella sua scrittura con intensità davvero sulfurea:

Mi sono recato ripetutamente in questa chiesa (Santa Maria della Vittoria), a contemplare questa immagine risaputa, e ho cercato di adoperarla. In realtà, quando si esamina direttamente, dal vivo, questo oggetto, esso non solo non è né banale né risaputo, ma elusivo, inquietante, insieme disagevole ed inafferrabile; è evidente ed oscuro; esplicito e critico. Provo a guardarla, ad

³⁷ Jacques Derrida, *La scrittura e la differenza*, trad.it. di Gianni Pozzi, *Introduzione* di Gianni Vattimo, Torino, Einaudi, 1971, p. 270.

³⁸ Cfr. Wilfred R. Bion, *Apprendere dall'esperienza*, trad.it. di Antonello Armando e Parthenope Bion Talamo, Roma, Armando, 1972; *Gli elementi della psicoanalisi*, trad.it. di Giovanni Hautmann, Roma, Armando, 1973.

³⁹ Cfr. Andrea Cortellessa, *Violenza immobile*, in Giorgio Manganelli, *Emigrazioni oniriche. Scritti sulle arti*, a cura di Andrea Cortellessa, Milano, Adelphi, 2023, p. 323. Sempre di Cortellessa, oramai l'interprete più accreditato dell'opera di Manganelli, cfr. in particolare *Il libro è altrove. Ventisei piccole monografie su Giorgio Manganelli*, Luca Sossella, Roma 2020; *Filologia fantastica. Ipotizzare Manganelli*, Ancona, Argolibri, 2022. Cfr. anche l'importante monografia di Filippo Milani, *Emblemi della dissimulazione*, Bologna, Pendragon, 2015.

affidarmi agli occhi, cui do il compito di trovare l'oscuro di codesta bianchezza. E la statua scompare. Ora ho di fronte qualcosa che chiamerei una figura: intendo con questa parola un segno depositato nello spazio, qualcosa che simula l'umano, ma appartiene al mondo delle immagini disumane, una forma indifferente e necessaria, ignara e non bisognevole di aria. La scoperta della figura, dove si voleva fosse una scultura, mi disturba; ora so di trovarmi di fronte a qualcosa che non esprime nulla, ma che mi sta magando, coinvolgendo senza essere coinvolta. Tenta una prima descrizione della statua non più statua, e mi accorgo che quella forma ha già subito una prima metamorfosi, e la trasformazione mi travolge.⁴⁰

Ancora una volta è dalla visione di una oscura bianchezza che emerge l'elusività della forma, nonostante sia una granitica consistenza marmorea a innescare in questo caso i movimenti della metamorfosi. Affondando lo sguardo tra le pieghe delle vesti, dove si cela, e al contempo traspare, la pulsione erotica di Santa Teresa Manganelli scorge un corpo instabile, soggetto a distorsioni e deformazioni prodotte dall'irrealtà del desiderio.⁴¹ Di fronte alle pose passionali che tanto avevano ammaliato Stendhal il suo occhio non può sottrarsi alla forza immaginativa dell'illusione barocca: una pulsione, un fluido pronto a plasmare tutti i modelli inventati dall'asceti mistica, quando si incunea all'interno di nuovi spazi psichici. Così l'estasi di Santa Teresa diventa il teatro di una straordinaria plasticità mentale che la trasforma, per dirla nei termini di Didi-Huberman, «in una figura figurante, incerta, sospesa, che si sta formando, che sta apparendo».⁴² «La metamorfosi del suo corpo amoroso» conduce verso «l'oscurità del regno dell'es»,⁴³ regolato – ammonisce Kristeva – dall'irriducibile, e irrinunciabile, dicotomia di rivelazione e assenza, godimento e nulla. Ma è a partire dall'espressione sonnambolica del volto in cui è impresso un inerme e disarmante abbandono che, secondo Manganelli, l'opera di Bernini asseconda l'invenzione di un corpo eccentrico rispetto alla propria stessa presenza. Ascoltiamolo:

⁴⁰ Manganelli, *Emigrazioni oniriche* cit., pp. 117-118.

⁴¹ Del resto, come ha perfettamente messo in luce Deleuze, è nella piega che si condensa l'estetica barocca. Ad apertura del suo libro sulla *Piega* si legge: «Il Barocco curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito. Per prima cosa il Barocco diversifica le pieghe, seguendo due direzioni, due infiniti, come se l'infinito stesso si dislocasse su due piani: i ripiegamenti della materia e le pieghe dell'anima». Gilles Deleuze, *La piega. Leibniz e il Barocco*, a cura di Davide Tarizzo, Torino, Einaudi, 1988, p. 5.

⁴² Georges Didi-Huberman, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, p.91. Altrove Didi-Huberman sottolinea il paradosso celato dietro il concetto di figura, interno alla costellazione semantica dei due verbi *prefigurare* e *defigurare*; «Figurare una cosa, pertanto, non significa restituirla al suo aspetto naturale o "figurativo": è esattamente del contrario che si tratta, ossia di condurre un lavoro di trasferimento del suo aspetto per tentare di afferrare o di affrontare tramite uno sviamento, il nodo della sua verità essenziale. Allontanarsi, sviare dalla cosa per offrirla alla vista: l'esigenza è paradossale». (Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, cit., p. 149).

⁴³ Julia Kristeva, *Teresa, mon amour. Santa Teresa d'Ávila: l'estasi come un romanzo*, trad.it. di Alessia Piovanello, Roma, Donzelli, 2008, p. 63. Si veda anche Michel de Certeau, *Fabula mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, trad.it. di Rosanna Albertini, Introduzione di Carlo Ossola, Bologna, il Mulino, 1987.

Il volto di Santa Teresa è il culmine dell'assenza [...] L'assenza di quel volto, il suo non esserci, apre nella figura una nuova storia; e mi provo a seguirla, quasi assistessi a un racconto danzato, cerimoniale, arcaico e sublime [...] in quel viso dimora la morte, ma non è letale; essa ha solo il compito di uccidere il "volto": cioè di lasciarlo identico a un volto umano, e tuttavia toglierli ogni qualità antropomorfa; giacché quel volto ha catturato, è stato colto dall'assenza, è stato penetrato e trasformato da ciò che, per noi, è pensabile solo come luminoso e abbagliante nulla. Quel volto è la perdita dell'io, del nome, del dialogo; non si difende, ed è imprevedibile; non resiste, e la sua forza è incalcolabile; si astiene, ed è ossessionante; come acqua e luce è privo di forma ed occupa ogni luogo, ogni occhio che osi guardarlo; la sua lontananza è insondabile, e tuttavia abita, tormentosa e distratta, nel profondo di noi.⁴⁴

Nella cavità del volto, inaccessibile allo spettatore, sono custodite le tormentate pieghe dell'anima che avvolgono e dipanano lo smarrimento mistico di Santa Teresa. Sottratta a sé stessa, quasi in deliquio, il viso si trasfigura in un "abbagliante nulla" mettendo in scena un evento immaginario, imminente, prossimo: non ancora visibile ma in procinto di accadere, come a suo tempo aveva osservato Lacan.⁴⁵ Una violenta risacca memoriale sembra improvvisamente affiorare nella scrittura straniante di Manganelli quando, dal volto "assente" di Santa Teresa riemergono le ombre di una remota possessione. L'evento imprevisto dell'incontro con "l'altro" può allora verificarsi solo mediante la ripetizione estenuante di un'allucinazione negativa.⁴⁶ Abbagliata, travolta, dalla luce marmorea, la fisionomia della santa, pur non perdendo i propri connotati, si spinge al di là dell'umano, precipitando in un abisso di vertigini, orchestrate dall'intensità di una pulsione che, sulle tracce di Fédida, potremmo definire come «il dolore bianco dell'assente».⁴⁷

Addentrandosi nelle potenzialità formali avvolte all'interno dei ripiegamenti della materia – predisposte appositamente da Bernini per catturare, e, insieme, per sviare l'attenzione dello spettatore attraverso le venature del marmo – Manganelli è riuscito perfettamente a cogliere la sottomissione di un volto che, mentre diviene una

⁴⁴ G. Manganelli, *Emigrazioni oniriche*, cit., pp. 119-120.

⁴⁵ Scrive a questo proposito Lacan: «Non vi resta che andare a guardare a Roma la statua del Bernini per capire subito che lei gode, non c'è dubbio. E di che cosa gode? È chiaro che la testimonianza essenziale dei mistici consiste appunto nel dire che lo provano, ma che non ne sanno nulla. [...] Quel che si tentava alla fine del secolo scorso, al tempo di Freud, quel che cercava ogni sorta di brave persone nell'entourage di Charcot e degli altri, era di ricondurre la mistica a faccende di fottere. Se guardate le cose da vicino, non è affatto così. Questo godimento che si prova e di cui non si sa nulla, non è forse quel che ci mette sulla via dell'ex-esistenza? E perché non interpretare una faccia dell'Altro, la faccia Dio, come quella che è sostenuta dal godimento femminile?». Jacques, Lacan, *Il seminario. Libro XX. Ancora 1972-1973*. A cura di Jacques-Alain Miller e Giacomo Contri, Torino, Einaudi, 1983, pp. 75-76.

⁴⁶ Secondo Green l'allucinazione negativa consiste in una «rappresentazione dell'assenza di rappresentazione», grazie a cui si verifica una «condizione di possibilità della rappresentazione [...]». L'allucinazione negativa – conclude – è il rovescio di cui l'esaudimento allucinatorio del desiderio è il dritto». André Green, *Il discorso vivente. La concezione psicoanalitica dell'affetto*, trad.it. di Jean Sanders, Roma, Astrolabio, 1974, p. 253.

⁴⁷ Pierre Fédida, *L'absence*, Paris, Gallimard, 1978, p. 7.

emanazione del «nulla», mostra quanto il fondo oscuro della visione di un artista possa turbare la superficie rappresentabile.

È qui, allora, che potremmo collocare la «zona d'interesse» dell'informe – per riprendere il titolo del recente film di Jonathan Glazer, tratto dall'omonimo romanzo di Martin Amis –: nell'iscrizione fuori campo dei fantasmi, dove lo spazio mobile della pulsione rovescia la temporalità delle immagini.



Figura 6: Gian Lorenzo Bernini - Estasi di Santa Teresa d'Avila, Roma, Santa Maria della Vittoria, 1647-1652