

Estetica Uno studio su quell'immagine istintiva, o allucinatoria, che precede l'ispirazione di scultori, pittori, poeti e musicisti

Nella mente di ogni artista in principio c'è il «fasma»

di GILLO DORFLES

La storia dell'immagine è anche storia dell'opera d'arte che ne ha preso l'avvio; ma è soprattutto storia dell'uomo che spesso ha intravvisto nell'immagine la matrice d'un'opera futura. Immagine, dunque, quale anticipazione d'un dipinto (o anche d'una poesia, d'una composizione musicale).

La riflessione sulle immagini ha avuto tutta una serie di studiosi da Bergson a Lyotard, da Bourlieu a Susanne Langer, a Kerényi. Oggi, uno dei più acuti esegeti della creazione e della creatività artistica, Georges Didi-Huberman, ci offre un affascinante (e pericoloso) *excursus* circa la sostanza e l'«apparizione» dell'immagine e lo compie questa volta — dopo l'altro importante saggio *Quand les images prennent position* (2009) — con un nuovo e appassionante testo: *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini* (Bollati Boringhieri, pp. 243, € 28) nel quale si avvale d'un termine di nuovo conio, *phasme* (dal greco *phasma*) proprio per indicare quella sorte d'immagine che si situa tra l'oggetto e la sua percezione, tra la visione e la fantasia, tra l'effettiva visualizzazione del processo immaginifico e una

sorta di *trompe-l'oeil* ingannatore, ma al tempo stesso creativo.

Un esempio, ben noto, che potrebbe essere invocato è quello delle famose «macchie d'inchiostro» individuate come mezzo diagnostico dallo psicologo Rorschach e che oramai da anni costituiscono una tipica prova delle diverse maniere in cui una macchia informe possa essere interpretata, tanto da valere da test diagnostico e prognostico circa la mentalità dell'individuo.

Del resto già il grande Goethe aveva ipotizzato il valore estetico potenzialmente presente in una macchia e, se Didi-Huberman non si rifà al poeta tedesco, non manca peraltro di tener conto dei molti studi esemplari su analoghi problemi immaginifici come quelli compiuti da Heidegger, da Gehlen, dallo stesso Freud, che hanno indirizzato le loro indagini filosofiche o psicologiche al territorio dell'immagine. Ed è proprio in questa presa di coscienza del valore immaginifico di molte opere d'arte, e di molti usuali oggetti, che si cela lo spunto di quell'aspetto decorativo, «metamorfotico», allucinatorio che diventerà la matrice d'un'opera d'arte. Immagine, dunque, come preambolo, non solo per una successiva pittura o scultura, ma anche per una poesia il cui embrio-

ne immaginifico potrà essere stato un suono, un colore o un *fasma* (questo non ben identificabile precursore della vera e propria immagine concreta) come del resto ci avevano ben descritto nelle loro pagine letterarie grandi poeti come Paul Valéry o Eliot e Ezra Pound.

Alcuni esempi di capolavori offerti dall'autore, nei quali il nucleo immaginifico era latente o non immediatamente percepibile, sono indubbiamente di grande interesse, perché giustificano la discrepanza che può esistere tra l'aspetto palese e quello «occulto» dello spunto «fantasmatico». Ma l'ambito fondamentale del discorso di Didi-Huberman mi sembra soprattutto l'aver saputo e voluto liberare il concetto stesso di immagine da quella premessa rituale o fetichistica che spesso la circondava.

In altre parole è bensì vero che alcuni oggetti, alcuni emblemi, sono tra i primi «sollecitatori» di immagini allo stato latente; è bene, tuttavia, non lasciarsi trascinare da un feticismo del simulacro, prendendo di vista la «fattualità» dell'opera d'arte in sé compiuta, perché spesso si rischia di concedere a una «immaginarietà» posticcia più valore che all'opera autenticamente risolta.

© RIPRODUZIONE RISERVATA

L'analisi

La matrice di un'opera può essere un suono, un colore, comunque una prefigurazione della realizzazione concreta



Una macchia utilizzata per il test psicologico di Rorschach

