

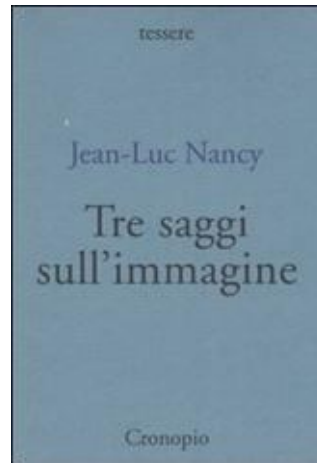
Essere

Jean-Luc Nancy

Tre saggi  
sull'immagine

Cronopio

*Jean-Luc Nancy*  
**TRE SAGGI  
SULL'IMMAGINE**



L'immagine pura è, nell'essere, il terremoto che apre la falla della presenza. Questa frase riassume il nucleo della nuova teoria dell'immagine che da qualche anno si va delineando con sempre maggiore chiarezza nel pensiero di Nancy e che accompagna il suo progetto di una decostruzione del cristianesimo. Attraverso tre punti di vista o tre angolature diverse l'immagine nel suo rapporto con la violenza e con la verità, nel suo rapporto con il sacro, nel suo rapporto con la rappresentazione possibile o impossibile della Shoah - si critica la concezione dell'immagine come mimesi o copia della cosa per attribuirle invece una "presenza reale", una presenza che non è in alcun modo quella dell'empiria, ma che anzi ne attraversa e ne incrina la compattezza opaca.

traduzione di Antonella Moscati

*Titolo originale*

*Image et violence*

*L'image - Le distinct*

*La représentation interdite*

© 2002 Éditions Galilée

© 2002 Edizioni Cronopio - I Edizione

© 2007 Edizioni Cronopio - II Edizione

Calata Trinità Maggiore, 4 - 80134 Napoli

Tel/fax 0815518778

Progetto grafico di Andrea Branzi

[www.cronopio.it](http://www.cronopio.it)

e-mail:[cronopio@blu.it](mailto:cronopio@blu.it)

ISBN 978-88-89446-31-7

# **Tre saggi sull'immagine**

# **Immagine e violenza**

Due affermazioni ci sono oggi familiari: che ci sia una violenza delle immagini (parliamo spesso di "martellamento pubblicitario" e la pubblicità evoca subito un'irruzione d'immagini), e che siamo circondati da immagini di violenza, di questa violenza che si accende incessantemente in ogni parte del mondo; queste immagini di violenza sarebbero, allo stesso tempo o di volta in volta, indecenti, scioccanti, necessarie, laceranti. Entrambe queste affermazioni rinviano alla necessità di far valere esigenze etiche, giuridiche ed estetiche (c'è, però, anche un registro particolare delle arti della violenza e della violenza nell'arte di oggi), allo scopo di regolare e controllare la violenza, le immagini, l'immagine della violenza e la violenza delle immagini. Non mi propongo di entrare nel merito di queste esigenze, ma di ritornare al di qua di queste affermazioni, per interrogare ciò che lega specificamente l'immagine alla violenza e la violenza all'immagine. Se quindi una tale interrogazione potrà portare dei chiarimenti, se non altro di pensiero, essi riguarderanno ciò su cui si fonda, in maniera parallela e pertanto significativa, la nostra valutazione generale dei due termini: perché di violenza e d'immagine ce n'è di buona e di cattiva, di necessaria e di inammissibile. Tutto fa pensare che ci siano due essenze possibili sia "dell'immagine che della violenza, due essenze, quindi, anche della violenza dell'immagine e dell'immagine della violenza. Si potrebbero ritrovare, nella storia del mondo moderno, tutte le occorrenze e tutte le configurazioni di queste duplici dualità o di queste duplicità raddoppiate.

\*\*\*

Per entrare nella questione, non partirò dalla coppia "immagine e violenza", ma comincerò con la violenza da sola, cercando di esaminare quale sia il modo proprio in cui essa opera quanto alla verità. Di qui vedremo via via liberarsi i tratti che ci condurranno verso l'immagine.

# I

## Violenza e verità

La violenza può essere definita a minima come la messa in opera di una forza che rimane estranea al sistema dinamico o energetico nel quale interviene. Prendiamo un esempio banale, ma che testimonia di una violenza nel senso di un temperamento violento o di una coercizione oggettiva a diventare violenti: la necessità di estrarre una vite ribelle, strappandola con una tenaglia, invece di usare un giravite. Colui che agisce in questo modo non si accorda più né con la logica della filettatura della vite né con quella del materiale (il legno per esempio) che viene distrutto e reso inutilizzabile.

La violenza non entra in un ordine di ragioni né in una composizione di forze in vista di un risultato. E al di qua dell'intenzione e al di là del risultato. Essa snatura ciò che violenta, lo saccheggia, lo massacra. Non lo trasforma, gli toglie piuttosto la forma e il senso, riducendolo a un segno della propria rabbia, a una cosa o a un essere violentato - cosa o essere la cui stessa essenza è diventata l'essere stato violentato, violato. Al di là o altrove, la violenza brandisce un'altra forma, se non addirittura un altro senso.

La violenza resta fuori, ignora il sistema, il mondo, la configurazione che essa violenta (persona o gruppo, corpo o lingua). Non vuole essere compossibile, vuole essere invece impossibile, intollerabile per lo spazio dei compossibili che lacera e distrugge. Non vuole saperne niente e vuole essere solo questa ignoranza, questo accecamento deliberato, questa volontà ottusa che si sottrae a ogni connessione ed è occupata solo della sua intrusione fracassante. (Ma così facendo - lasciamo quest'affermazione in attesa - la violenza dichiara la propria irruzione come la figura, l'immagine del fuori).

E questo il motivo per il quale la violenza è profondamente stupida. Stupida nel senso più forte, più grossolano, più irrimediabile. Non la stupidità che deriva da una mancanza di intelligenza, ma molto peggio, cioè la coglioneria dell'assenza di pensiero, un'assenza voluta, calcolata dalla sua intelligenza



contratta. ("Coglioneria": uso volutamente questa parola doppiamente violenta - violenta perché volgare e violenta per l'immagine oscena e trasgressiva che evoca).

La violenza non gioca il gioco delle forze. Non gioca affatto, odia il gioco, tutti giochi, gli intervalli, le articolazioni, le scansioni, le regole che non sono regolate da nient'altro che dal loro puro rapporto. Così come rifiuta e distrugge il gioco delle forze e la rete dei rapporti, la violenza ha bisogno di esaurirsi scatenandosi. E al di qua della potenza e al di là dell'atto. Il violento vuole vomitare tutta la sua violenza, vomitarsi in essa. Espellervi tutto il proprio spessore ed essere solo quello che picchia, spacca, tortura fino a inebetire - la vittima, ma anche se stesso. La sua forza non è più forza, ma una specie di mera intensità impastata, stupida, impenetrabile. Una massa si chiude su di sé e si fonde nella massa in cui diventa colpo: inerzia ammassata e scagliata per rompere, dislocare, far crollare. (Di nuovo lasciamo qualcosa in attesa: la violenza si espone come figura senza figura, mostrazione, ostensione di ciò che resta senza volto).

Così come non è l'applicazione di una forza che si compone con altre forze, ma la forzatura e la distruzione fine a se stessa di ogni rapporto di forza e, quindi, debolezza esasperata, la violenza non è al servizio della verità, ma vuole essere essa stessa la verità. All'ordine composto di cui non vuole sapere niente, non sostituisce un altro ordine, ma se stessa (e il suo puro disordine). E essa stessa o, meglio, sono i suoi colpi che sono o fanno la verità.

La violenza razzista è esemplare: è la violenza che prende a pugni una faccia, perché - coglionia com'è - quella faccia non le va a genio. Questa faccia è privata di verità, mentre la verità sta in un'altra faccia che si riduce al colpo che infligge. Qui la verità è vera, perché è violenta e nella violenza: verità schiacciante, dove schiacciare equivale a verificare.

\*\*\*

È importante quindi sottolineare l'ambiguità che insidia ogni elogio diretto o indiretto della violenza. Non c'è dubbio che la verità stessa - la verità veritiera, se così si può dire - sia a suo modo violenta. Essa non può sorgere, infatti, senza lacerare un ordine stabilito. Al sommo degli sforzi di un metodo, essa distrugge il metodo. Non si concilia con gli argomenti, i ragionamenti e le prove: questi sono come il rovescio, necessario ma oscuro, della sua manifestazione. In tutta la sua storia la filosofia ha dovuto occuparsi del fatto che la verità è un'insorgenza violenta (è essa che forza il prigioniero di Platone a uscire dalla caverna, per accecarlo poi con il suo sole). Ed è per questo, inoltre, che si è potuto parlare di

una violenza buona e necessaria, di una violenza amorosa, di una violenza interpretativa, di una violenza rivoluzionaria, di una violenza divina.

L'ambiguità è pericolosa, si presta a tutte le falsificazioni, a tutte le confusioni: lo si sa fin troppo bene. Ma questa ambivalenza è probabilmente costitutiva della violenza, o comunque della sua modernità<sup>1</sup>, se la modernità si definisce attraverso la cancellazione delle opposizioni semplici e il superamento delle linee di confine. Al cuore di questo superamento ci sarebbe proprio una penetrazione della violenza nell'essere stesso (quale che sia il suo nome: soggetto, storia, forza...).

La differenza, tuttavia, sembra imporsi con la stessa forza con cui si impone l'ambivalenza: la verità vera è violenta perché è vera, mentre l'altra, il suo doppio ispessito, è "vera" solo in quanto è violenta. Questa riduce la verità al modo della violenza e l'esaurisce in essa, quella libera invece la violenza nella verità stessa, e così la contiene.

La verità della violenza schiaccia e schiaccia se stessa. Si manifesta per quello che è: nient'altro che la verità del pugno, dell'arma, della coglioneria spessa. Sghignazza, erutta, grida, gode della sua manifestazione (il violento gode senza piacere e senza gioia; si pasce dell'immagine della sua violenza). Ben diversa è la violenza della verità: è violenza che si ritrae proprio mentre irrompe, perché questa irruzione è essa stessa un ritrarsi che apre uno spazio e lo libera per la presentazione manifesta del vero. (Ancora una volta lasciamo una questione in attesa: non ci sarebbe allora, da una parte e dall'altra, il parallelismo fra due specie di immagini?).

C'è dunque anche una prossimità tra la differenza e la somiglianza tra violenza e violenza.

Un principio unico regge la duplice andatura della violenza (ammesso che ce ne sia solo una) o le due violenze (ammesso che possano avere lo stesso nome): è un'impossibilità di negoziare, di comporre, di trattare e di condividere. Principio dell'intrattabile. L'intrattabile è sempre il segno della verità. Ma può esserlo in due modi: o come la sua chiusura, il suo sigillo brutale in una massa di cemento armato, il fondo murato di un blocco stupido e soddisfatto di sé (il sé semplicemente in sé, che non esce da sé, che prende in realtà l'identità di un manganello: ma che in effetti esce da sé per essere il manganello); o come l'apertura della verità, l'invio o l'offerta della sua apertura: l'apertura di uno spazio in cui può avvenire un'irruzione singolare di verità (fuori di sé: il sé come un salto fuori di sé). Tra un intrattabile e l'altro, bisogna separare l'identità e la differenza. Ma è davvero possibile fare questa separazione senza violenza, se è la verità che deve farla?

Violenza del violentare o violenza del desiderio? Si crede che le due cose si

possano confondere. C'è un certo registro erotico o pornografico che richiama con compiacimento l'immagine della violenza carnale. E c'è anche, lo si sa fin troppo bene, un registro mitico-etnico nel quale la violenza carnale può essere brandita come il furore legittimo di un'affermazione "nazionale". Per non parlare poi di molti altri discorsi sulle violenze sublimi o eroiche. La confusione, tuttavia, è impossibile. La distinzione è di un'evidenza accecante. Nessuno, infatti, può volersi immediatamente come la verità, senza violentare, già solo per questo, ogni possibilità di verità. Viceversa nessuno può volere la verità senza esporsi, già solo con questa volontà e con questo desiderio, al fuori da cui sorge la verità.

Rimane però una questione. Se la violenza della verità non è un violentare, essa sarebbe allora senza violenza?<sup>2</sup> Ma se è senza violenza, perché allora chiamarla ancora violenta? Se invece è giusto chiamarla "violenza", come va pensata questa differenza che attraversa la violenza? Non ci si può, infatti, accontentare dell'ambiguità della violenza: di un'ambiguità violenta che ritorna e minaccia le distinzioni più certe. Dove comincia il violentare, dove finisce la penetrazione del vero?

Qui sono in gioco, fra l'altro, tutte quelle questioni che urgono intorno al "diritto d'ingerenza": dove ha inizio? dove ha termine? che diritto concedere a una violenza dei popoli? che coercizione superiore imporre alla loro pretesa sovranità? Come pure tutte le questioni legate al "terrorismo", a cominciare da quella di dove cominci e dove finisca la legittimità di questa denominazione. Ma sono in gioco anche le questioni nate dall'irruzione selvaggia - via internet soprattutto - di aggressioni e incitazioni violente di ogni tipo, con le loro spinte economiche e pulsionali. In verità l'elenco sarebbe interminabile: ormai intorno a noi c'è un'immensa questione generalizzata della violenza - legittima o meno, autentica o meno - di tutte le specie di autorità e di potenza, politica o scientifica, religiosa o tecnica, artistica o economica. Violenza è il nome ambivalente di ciò che si esercita senza avere garanti e responsabili dietro di sé: ciò che definisce, con tutta la sua problematicità, l'habitus o addirittura l'ethos del nostro mondo che non ha un altro mondo dietro di sé<sup>3</sup>.

## II

### Immagine e violenza

Arriviamo così al problema dell'immagine. Se la violenza si esercita senza altro garante che se stessa, senza nessuna istanza che la preceda (evidentemente, quindi, anche quando invoca un'istanza che l'autorizzi e la giustifichi), ciò si manifesta nel legame essenziale che essa ha con l'immagine. La violenza si mette sempre in immagine, e l'immagine è ciò che, da sé, si porta davanti a sé e si autorizza da sé. E proprio di questo carattere fondamentale dell'immagine che dovremo occuparci: non del carattere mimetico che la doxa attribuisce al termine "immagine", ma del fatto che, anche se mimetica, l'immagine deve comunque valere da se stessa e per se stessa, altrimenti finisce per essere solo un'ombra o un riflesso e non un'immagine (ed è proprio come un'ombra o come un riflesso che l'antimimetismo filosofico la tratta, mostrando così, però, quanto sia sensibile all'affermazione di sé dell'immagine e nell'immagine)<sup>4</sup>.

Ora, come si è visto, la violenza si compie sempre in un'immagine. Se ciò che conta nell'esercizio di una forza è la produzione degli effetti attesi (trasmissione di un meccanismo o esecuzione di un comando), ciò che conta per il violento è che l'effetto sia inseparabile dalla manifestazione della violenza. Il violento vuole vedere il suo marchio su ciò che ha violentato e la violenza consiste proprio nell'imprimere un tale marchio. E proprio godendo di questo marchio che si realizza quell'"eccesso" con cui si definisce la violenza: l'eccesso di forza nella violenza non ha niente di quantitativo, non deriva da un calcolo sbagliato e, in ultima analisi, non è un "eccesso di forza". Esso consiste piuttosto nell'imprimere, attraverso la forza, l'immagine della violenza nel suo effetto e come suo effetto. La violenza divina diventa visibile in un fulmine o in una piaga d'Egitto, la violenza del carnefice è l'esibizione - almeno ai suoi occhi - delle piaghe della vittima, la violenza della legge deve marcarsi in un castigo esemplare. Se la forza è semplicemente esecutiva, se l'autorità è semplicemente

imperativa, se la forza di legge è (per principio) semplicemente coercitiva, la violenza aggiunge sempre qualche altra cosa: vuole essere dimostrativa e mostrativa. Mostra se stessa e il suo effetto. Così, ad esempio, per quel teorico della violenza positiva che è Sorel, lo sciopero generale, come forma compiuta di violenza, ha tutta la sua potenza nel realizzare ciò che egli chiama "un mito": una totalità in cui si presenta immediatamente l'immagine intera del progetto sociale che la violenza vuole promuovere.

Il tratto della violenza che fa immagine lo si trae dal suo rapporto profondo con la verità. Da quanto abbiamo detto, infatti, possiamo dedurre che se, sempre secondo Pascal, "la violenza e la verità non hanno alcun potere l'una sull'altra"<sup>5</sup>, è proprio perché ciascuna tiene a distanza la risorsa dell'altra. La violenza ha la sua verità, così come la verità ha la sua violenza. Ora la verità è anch'essa, per essenza, manifestazione di sé. La verità non può soltanto "essere" e in un certo senso essa non è affatto: il suo essere è tutto nella sua manifestazione. La verità si mostra o si dimostra (e in ogni dimostrazione, anche in una dimostrazione logica, non possono non esserci ostensione e "dimostrazione di forza")<sup>6</sup>.

Violenza e verità hanno in comune l'atto autodimostrativo, e il cuore di quest'atto, così come la sua realizzazione, sono nell'immagine. L'immagine è l'imitazione di una cosa, solo nel senso in cui l'imitazione è l'emulazione della cosa<sup>7</sup>: essa rivaleggia con la cosa, e la rivalità non riguarda tanto la riproduzione quanto la competizione per la presenza. L'immagine contende alla cosa la presenza. Se la cosa si accontenta di essere, l'immagine mostra che la cosa è, e come essa è. L'immagine fa uscire la cosa dalla sua semplice presenza per metterla in presenza, in praesentia, in essere-davanti-a-sé, rivolta verso il fuori (in tedesco: uscita dalla Vorhandenheit, accesso alla Gegenwärtigkeit). Non è una presenza "per un soggetto" (non è una "rappresentazione" nel senso ordinario e mimetico della parola), è invece, per così dire, "la presenza in soggetto".

Nell'immagine o come immagine, e soltanto così, la cosa - sia essa una cosa inerte o una persona - è posta in soggetto: essa si presenta.

L'immagine ha quindi un'essenza mostrativa o "mostrante".

Ogni immagine è una mostranza<sup>8</sup>, per utilizzare la parola che in varie lingue designa ciò che l'italiano chiama ostensorio<sup>9</sup>. L'immagine è dell'ordine del mostro: monstrum è un segno prodigioso che avvisa (moneo, monestrum) di una minaccia divina. In tedesco la parola Bild, che designa l'immagine nella sua forma, nel suo fare, viene da una radice (bil-) che indica una forza o un segno prodigioso. C'è così una mostruosità dell'immagine: essa è fuori del comune della presenza, perché ne è l'ostensione, la manifestazione, non l'apparenza, ma

l'esibizione, la messa-in-luce e la messa-in-avanti.

Ciò che si mostra non è l'aspetto della cosa: è attraverso l'aspetto o uscendo da esso (o anche traendolo dal fondo e aprendolo, gettandolo in avanti) che si mostrano la sua unità e la sua forza. La forza stessa non è altro che l'unità legata di una diversità sensibile. L'aspetto è nella diversità, il rapporto esteso delle parti di una figura. Ma la forza è nell'unità che le congiunge per proiettarle alla luce. Tutta la pittura è là per mostrarci, continuamente e in modi sempre nuovi, il lavoro o la ricerca di questa forza<sup>10</sup>.

Un pittore non dipinge forme, se non dipinge prima di tutto una forza che si impadronisce delle forme e le trascina in una presenza.

In questa forza anche le forme si deformano o si trasformano. L'immagine è sempre una metamorfosi dinamica o energetica. Parte al di qua delle forme e va al di là: ogni pittura, anche la più naturalista, è una tale forza di metamorfosi. La forza (quindi anche la passione) deforma: trascina le forme in uno slancio, in un getto che tende a distruggerle o a eccederle. La mostrazione sgorga in *mostruazione*<sup>11</sup>.

\*\*\*

Non c'è dubbio che in questo ci sia violenza o almeno la possibilità sempre tesa di una violenza a venire. Non soltanto l'immagine eccede la forma, l'aspetto, la superficie quieta della rappresentazione, ma per far questo deve anche attingere a un fondo - o a un senza-fondo - di potenza eccessiva. L'immagine deve essere immaginata: deve, cioè, estrarre dalla sua assenza l'unità di forza, di cui la cosa semplicemente posta là è priva. L'immaginazione non è la facoltà di rappresentare qualcosa nella sua assenza, ma è la forza che trae dall'assenza la forma della presenza, vale a dire la forza del "presentarsi". La risorsa necessaria deve essere essa stessa eccessiva. .

Così è in questione il famoso Handgriff (il maneggio, il colpo di mano o, oserei dire, di grinfia), di cui Kant afferma che non lo si strapperà alla natura e che resta un'"arte celata nel profondo dell'anima"<sup>12</sup>. Non possiamo violare l'intimità di questo segreto perché esso è proprio la potenza dello "schema", cioè dell'"immagine pura", attraverso la quale soltanto è possibile una qualunque forma o l'unità di un qualunque composto, e con essa l'esperienza in generale: la presenza di un mondo e la presenza al mondo. Lo "schematismo trascendentale" è la forza dell'oggetto in generale e la forza di un mondo di oggetti. Ora l'oggetto in generale è l'insorgenza, in sé improbabile, di un'unità in mezzo alla disseminazione generale, caotica e eternamente fluida della molteplicità

sensibile.

L'immagine è la forza-segno prodigiosa di una presenza improbabile sorta in seno a un'agitazione incostruttibile. Questa forza-segno è quella dell'unità, senza la quale non ci sarebbero né cosa né presenza né soggetto. Ma l'unità della cosa, della presenza e del soggetto è di per sé violenta<sup>13</sup>. Essa è violenta in virtù (cioè in forza) di un fascio di ragioni che sono quelle del suo stesso essere: deve sorgere, strapparsi alla dispersione del molteplice, respingerlo, ridurlo; deve afferrarsi da sé, con un colpo di mano, di grinfia o di forcipe, a partire da niente, da questo niente-di unità che è dato inizialmente come il partes extra partes di un fuori sparpagliato; deve anche rapportarsi a sé in sé per presentarsi e così mettersi al di fuori, escludendo fuori di sé ciò che essa non è e non deve essere, ciò di cui il suo essere è il rifiuto e la riduzione violenta.

\*\*\*

Se per Kant "l'immagine pura di tutti gli oggetti è il tempo"<sup>14</sup>, è perché il tempo è il movimento stesso della sintesi, della produzione dell'unità: il tempo è l'unità stessa che si anticipa e si succede proiettandosi senza fine avanti a sé, cogliendo in ogni momento - in questo momento inafferrabile - il presente in cui si presenta la totalità dello spazio, la curva dell'estensione in una visione unica, in una prospettiva di cui il tempo costituisce il punto cieco così come il punto di fuga oscuro.

Questa immagine pura è l'immagine delle immagini, l'apertura dell'unità in quanto tale. Essa ripiega violentemente l'esteriorità smembrata, ma la sua piega, la sua frangia stretta è tanto la fessura che l'unità incisa nella compattezza dell'estensione. L'immagine pura è, nell'essere, il terremoto che apre la falla della presenza. Là dove l'essere era in sé, la presenza non ritornerà più a sé: è così che essa è o sarà per sé. Si comprende come mai il tempo sia per tanti aspetti la violenza stessa...

L'unità forma (bildet) l'immagine o il quadro (Bild) di ciò che, in sé, è non soltanto senza immagine, ma anche senza unità e senza identità. Di conseguenza l'immagine di" non significa che l'immagine venga dopo ciò di cui è immagine: ma l'immagine di" è ciò in cui, innanzitutto, ciò che è si presenta, e niente si presenta altrimenti. Presentandosi, la cosa viene ad assomigliarsi, dunque a essere se stessa. Per assomigliarsi, essa si assembla, si raccoglie<sup>15</sup>. Ma per raccogliersi, essa deve ritrarsi dal suo fuori.

L'essere si strappa all'essere, e l'immagine è ciò che si strappa. Porta in sé il segno di questo strappo: il suo fondo mostruosamente aperto sul suo fondo, cioè

sul rovescio senza fondo della sua presentazione (il retro cieco del quadro).

Quando Heidegger comincia ad analizzare la costituzione dello schematismo kantiano, la prima immagine che gli viene in mente per spiegare l'immagine è, apparentemente senza motivo, quella di una maschera mortuaria. La maschera mortuaria fa vedere tanto l'immagine" che la "veduta" del morto: come si mostri o appaia, quale sia il suo aspetto o l'aspetto di un morto in generale. Ogni riproduzione - per esempio la fotografia di una maschera mortuaria - è immagine in quanto presenta e mostra questa prima mostrazione. Immagine dell'immagine, quindi - e perfino immagine dell'immagine pura dello schema, perché è proprio ad esso che si vuole arrivare: la veduta in cui si fa vedere il volto senza sguardo di colui che non vede più. Volto di colui che non ha vista, questa è l'immagine esemplare<sup>16</sup>.

\*\*\*

Se non c'è immagine senza che si laceri un'intimità chiusa o un'immanenza non dischiusa, se non c'è immagine senza che ci si immerga in una profondità cieca, senza mondo e senza soggetto, bisogna ammettere allora che al bordo dell'immagine, di ogni immagine, si aggira non soltanto la violenza, ma anche la violenza estrema della crudeltà<sup>17</sup>.

La crudeltà trae il suo nome dal sangue versato (cruor e non sanguis, che è il sangue che circola nel corpo). Il violento crudele vuol vedere il sangue versato: vuol vedere fuori il principio vitale del dentro, con l'intensità del suo getto e del suo colore. Il crudele vuole appropriarsi la morte: non immergere gli occhi nel vuoto del fondo, ma saturare l'occhio del colore rosso e del grumo in cui la vita soffre e agonizza.

Ogni immagine, forse, è al bordo della crudeltà. Nella pinacoteca occidentale abbondano le immagini del sangue sparso - soprattutto abbondano le immagini del dio che versa il suo sangue per redimere gli uomini, e quelle dei suoi martiri - oggi ci sono artisti di body-art pronti a spargere il loro sangue e a mutilarsi crudelmente<sup>18</sup>. Nell'ordinamento di un mondo del sacrificio, il sangue sparso abbevera la gola degli dei o irriga il loro dominio: la sua coagulazione sigilla un passaggio oltre la morte. Ma quando questo mondo è smembrato, quando il sacrificio diventa impossibile, la crudeltà non è più che l'estremità della violenza che si richiude sulla propria coagulazione e che non sigilla alcun passaggio oltre la morte, ma soltanto la stupidità violenta che crede di aver prodotto la morte immediatamente davanti a sé, in una pozza di materia.

Ogni immagine è al bordo di una tale pozza. L'ambiguità dell'immagine e



della violenza - della violenza all'opera nell'immagine e dell'immagine che si apre nella violenza - è l'ambiguità della mostrazione del fondo, della sua mostruosità o della sua "mostruazione". Il mostro non può essere che duplice: ciò che presenta la presenza può tanto trattenerla immobile e piena, ostruita e riempita fino al fondo della sua unità, quanto proiettarla davanti a sé, presenza troppo singolare per identificarsi.

La violenza dell'arte differisce da quella dei colpi, non perché l'arte resti nella finzione, ma al contrario perché tocca il reale - che è senza fondo - mentre il colpo è subito il suo proprio fondo. Ed è ancora una volta tutta un'arte - come si dice -, è la responsabilità dell'arte in generale, molto al di qua o al di là di ogni estetica, saper discernere tra un'immagine senza fondo e un'immagine che è solo un colpo.

\*\*\*

Un tale discernimento deve passare all'interno di un'unità, non c'è, infatti, ambivalenza senza una certa unità che la sostenga, fosse anche un'unità infinitesimale e infinitamente fugace. Continuiamo ad avere a che fare con questa unità che si cela sotto l'ambivalenza della violenza o sotto quella dell'immagine, come pure sotto lo stretto legame fra l'immagine e la violenza, fra l'arte e l'immagine, e dunque fra l'arte e la violenza. Come abbiamo intravisto, questa unità enigmatica non è altro che l'unità in sé o assolutamente, questo "essere-uno" che non può avvenire se non in una certa violenza e in una certa immagine (o come una violenza e un'immagine). È in qualche modo proprio attraverso l'unità "stessa" che bisogna passare per riuscire a discernere l'apertura verso il senza-fondo del colpo inflitto dal fondo chiuso. L'unità "stessa" - la cosa o la sua presenza, il reale o la sua verità - è costitutivamente ciò che si raccoglie su di sé, oltrepassando l'intero ordine dei segni: essa è ciò che non deve più niente né al riferimento né ad alcuna forma di mediazione, ma che puramente si dà.

"Darsi" può tuttavia essere inteso in due modi: dare se stesso a se stesso (da principio e prima di ogni presentazione al fuori) o dar"si" al fuori, prima di tutto, e dunque anche "essere dato", lanciato fuori senza aver prima assicurato il proprio fondo. È fra questi due sensi, al limite indiscernibili, che deve passare la lama sottile del discernimento.

La violenza è sempre un eccesso sui segni (essa è o vuole essere il proprio segno, come la verità che nullo eget signo). Anche l'immagine è un tale eccesso, e forse l'arte non ha, in prima istanza, altra definizione che l'eccesso e la fuga al di là dei segni. Da questo punto di vista l'arte "fa segno" (nel senso del tedesco

winken, ammiccare, avvertire, segnalare), ma non è il segno di qualcosa né significa qualche altra cosa. L'arte eccede i segni senza per questo rivelare nient'altro che questo eccesso, come un annuncio, un indizio, un presagio, dell'unità senza fondo. Come scrive Borges:

"quest'imminenza di una rivelazione, che non si produce, è forse il fatto estetico"<sup>19</sup>.

La violenza senza violenza è che la rivelazione non abbia luogo e resti imminente. Che essa riveli che non c'è niente da rivelare. La violenza violenta - e che violenta - rivela invece e crede di rivelare assolutamente. L'arte non è un simulacro o una forma apotropaica che ci proteggerebbe da una violenza insopportabile (la verità-Gorgone secondo Nietzsche, la pulsione cieca secondo Freud). E proprio il sapere che non c'è niente da rivelare, neanche un abisso, e che il senza fondo non è il baratro di una conflagrazione, ma l'imminenza infinitamente sospesa su di sé.

# **L'immagine - Il distinto**

Una prima versione di questo saggio è stata pubblicata nei due cataloghi tedesco e inglese della mostra Haeven (a cura di D. Le Vitté Harten), presentata alla Kunsthalle di Düsseldorf (estate 1999) e alla Tate Gallery di Liverpool (inverno 1999), Hatje Cantz Verlag, Óstfildern-Ruit.

Si potrebbe dire che l'immagine è sempre sacra, se vogliamo continuare a usare questo termine che si presta a malintesi, ma che userò provvisoriamente come un'idea regolatrice per mettere in movimento il pensiero. "Sacro", infatti, viene spesso confuso con "religioso". Ma la religione è l'osservanza di un rito che forma e mantiene un legame (con gli altri o con se stessi, con la natura o con un che di soprannaturale). La religione, di per sé, non coincide col sacro. (Neppure con la fede che è ancora un'altra categoria).

Sacro significa separato, messo a distanza, appartato, ritirato. Per un verso la religione e il sacro si oppongono così come il legame si oppone alla cesura. Per un altro verso, però, la religione può forse essere rappresentata come ciò che crea legame col sacro separato. Ma per un altro verso ancora, il sacro è quel che è, solo attraverso la sua separazione, e non è possibile alcun legame con esso. Non c'è quindi religione del sacro. Il sacro è ciò che di per sé resta a distanza, nella lontananza, e col quale non ci possono essere legami (o solo un legame molto paradossale). Esso è ciò che non si può toccare (o che si può toccare solo senza contatto). Per evitare confusioni lo chiamerò il distinto.

Ciò che vuole creare legame col sacro è il sacrificio che, in effetti, appartiene in un modo o in un altro alla religione. La religione cessa dove cessa il sacrificio. E dove cominciano invece la distinzione e il mantenimento della distanza e della distinzione "sacra". Ed è là, forse, che l'arte ha da sempre avuto inizio, non nella religione (cui poteva essere associata o meno), ma nella distanza.

Secondo l'etimologia il distinto è ciò che è separato da segni (la parola rinvia a stigma, marchio di ferro, puntura, incisione, tatuaggio): ciò che un tratto ritrae e tiene a distanza, marchiandolo anche con questo ritrarsi. Non lo si può toccare: non è che sia proibito, e non è neanche che manchino i mezzi per farlo, ma è che il tratto distintivo separa ciò che non è più dell'ordine del toccare, non proprio, quindi, un intoccabile, ma piuttosto un impalpabile. Questo impalpabile si dà nel tratto e attraverso il tratto della sua distanza, attraverso questa distrazione che lo distanzia. (Questa sarà allora la mia prima e ultima domanda: questo tratto distintivo non ha forse sempre a che fare con l'arte?).

\*\*\*

Il distinto è lontano, opposto a ciò che è vicino. Ciò che non è vicino può

essere messo a distanza in due modi: allontanato dal contatto o dall'identità. Il distinto è distinto in due modi. Non tocca ed è dissimile. Così è l'immagine: occorre che essa sia distaccata, messa fuori e davanti agli occhi (essa è quindi inseparabile da una faccia nascosta che non si stacca: la faccia oscura dal quadro, la sua "subficie", la sua trama o il suo supporto), e occorre che sia diversa dalla cosa. L'immagine è una cosa che non è la cosa: se ne distingue essenzialmente.

Ma ciò che si distingue essenzialmente dalla cosa è la forza, l'energia, l'impulso, l'intensità. Il "sacro" è sempre stato una forza, una violenza. Ciò che va compreso è come la forza e l'immagine appartengano l'una all'altra nella stessa distinzione: come, cioè, l'immagine si dia attraverso un tratto di distinzione (ogni immagine si dichiara o si indica in qualche modo come immagine) e come ciò che essa dà sia in primo luogo una forza, un'intensità, che è innanzitutto la forza stessa della sua distinzione.

Il distinto si tiene a distanza dal mondo delle cose in quanto mondo della disponibilità. In quel mondo le cose sono disponibili per l'uso e secondo la loro manifestazione. Ciò che si ritrae da quel mondo non è d'uso alcuno o è di tutt'altro uso, e non si presenta nella manifestazione (una forza non è una forma: si tratta di cogliere in che cosa l'immagine non sia una forma e non sia formale). E ciò che non si mostra, ma che si raccoglie in sé; la forza tesa al di qua o al di là delle forme, ma non come un'altra forma, oscura, bensì come l'altro dalle forme. È l'intimo e la sua passione, distinto da ogni rappresentazione. Si tratta di cogliere la passione dell'immagine, la potenza del suo stigma o quella della sua distrazione (di qui derivano probabilmente l'ambiguità e l'ambivalenza attribuite alle immagini che, in tutta la nostra cultura e non solo nelle religioni, sono considerate frivole o sante).

La distinzione del distinto è quindi il suo distanziarsi: la sua tensione è il mantenere una distanza, proprio mentre l'oltrepassa. Nel lessico religioso del sacro questo oltrepassare costituiva il sacrificio o la trasgressione: il sacrificio è, come ho detto, la trasgressione legittima. Esso consiste nel fare sacro (consacrare), nel fare, cioè, ciò che de iure non si può fare (ciò che può soltanto venire d'altrove, dal fondo del ritrarsi).

Ma la distinzione dell'immagine - pur rassomigliando molto al sacrificio - non è sacrificale. Non legittima né trasgredisce: varca la distanza del ritrarsi pur mantenendola con il suo marchio d'immagine. In altri termini attraverso quel marchio che essa è, l'immagine instaura il ritrarsi e un passaggio che tuttavia non passa. L'essenza di un tale oltrepassare sta nel fatto che esso non crea una continuità, non sopprime la distinzione, ma la mantiene nonostante il contatto: choc, confronto, tête à tête, stretta. È meno un trasporto che un rapporto. Il distinto si slancia verso l'indistinto e salta in esso, ma non vi si lega. L'immagine

si offre a me, ma mi si offre come immagine (di nuovo c'è ambivalenza: soltanto immagine/immagine autentica...). Ed è così che un'intimità si espone a me: esposta sì, ma per quello che è, con la sua forza compressa, non rilassata, riservata, non diffusa. Il sacrificio opera un'assunzione, un togliimento del profano nel sacro: l'immagine si dà invece in un'apertura che ne costituisce, inseparabilmente, la presenza e la distanza<sup>1</sup>.

La continuità ha luogo solo all'interno dello spazio omogeneo indistinto delle cose e delle operazioni che le collegano. Il distinto è invece sempre l'eterogeneo, cioè ciò che è slegato, sconnesso e che non si può connettere<sup>2</sup>. Ciò che trasporta presso di noi è il suo stesso sconnettersi, che la prossimità non colma e che rimane quindi a distanza: giusto alla distanza del tatto, cioè a fior di pelle. Il distinto si avvicina attraverso la distanza, ma ciò che esso porta più vicino è la distanza. (Il fiore è la parte più fine, la superficie, ciò che resta davanti e che si sfiora soltanto: ogni immagine è a fior di, o è un fiore).

Questo è proprio ciò che accade coi ritratti, che sono una sorta di immagine dell'immagine in generale. Un ritratto tocca, altrimenti è solo una foto d'identità, una foto segnaletica, non un'immagine. Ciò che tocca è un'intimità che si porta in superficie. Ma il ritratto è qui solo un esempio. Ogni immagine ha qualcosa del "ritratto", non perché riproduca i tratti di una persona, ma perché trae (è il valore semantico etimologico della parola), estrae qualcosa, un'intimità, una forza<sup>3</sup>. E per estrarla, la sottrae all'omogeneità, la distrae, la distingue, la stacca e la getta in avanti. La getta avanti a noi, e questo getto, questa proiezione ne costituisce il marchio, il tratto e lo stigma: ne è il tracciato, la linea, lo stile, l'incisione, la cicatrice, la firma, tutto questo contemporaneamente.

L'immagine mi getta in faccia un'intimità che mi arriva in piena intimità - attraverso la vista, l'udito o il senso stesso delle parole. L'immagine, infatti, non è soltanto visiva: è anche musicale, poetica, tattile, olfattiva, gustativa, cinestetica ecc. Questo lessico differenziale è insufficiente, ma qui non ho il tempo di analizzarlo. L'immagine visiva fa certamente da modello, e per dei motivi che si chiariranno più avanti. Per il momento darò qui solo l'esempio di un'immagine letteraria, che ha un'evidente origine visiva, ma che resta tuttavia il fatto di una scrittura:

Una ragazza uscì dalla casa dell'avvocato Royall, in fondo all'unica strada di North Dormer, e si fermò sulla soglia.

Era il primo pomeriggio di una giornata di giugno. Da un cielo trasparente ancora di primavera la luce del sole pioveva argentea sui tetti del paesino, sui pascoli e sui boschi di larice che lo circondavano. Un vento leggero si muoveva tra le bianche nuvole rotonde al di sopra delle colline, spostandone le ombre

lungo i campi coltivati e lungo la stradina erbosa che diventa strada vera e propria quando passa per North Dormer<sup>4</sup>.

Così, nella cornice di una porta aperta sull'intimità di una dimora, una ragazza di cui non vediamo altro che la giovinezza espone già l'imminenza - sospesa per un momento - di una storia e di chissà quale incontro, quale choc felice o doloroso: lo espone nella luce venuta dal cielo, e questo cielo fornisce la cornice ampia e "trasparente", illimitata, nella quale si stagliano le cornici successive di una strada, di una casa e di una porta. Non si tratta tanto dell'immagine che sicuramente immaginiamo (e che ogni lettore forma e forgia a suo modo e secondo i suoi modelli): si tratta di una funzione di immagine, luce e giusto rapporto d'ombra, inquadratura e stacco, uscita e tocco di un'intensità.

Si tratta di questo: con la ragazza appare tutto un mondo, che "si ferma sulla soglia" anch'esso - sulla soglia del romanzo, sul tratto iniziale della sua scrittura - o che ci ferma sulla sua soglia, sul tratto stesso che divide il fuori e il dentro, la luce e l'ombra, la vita e l'arte, la cui partizione e tracciata proprio da ciò che (la distinzione) ce la fa oltrepassare senza abolirla: un mondo in cui entriamo pur restando sulla sua soglia, e che si offre pienamente per quello che è, un mondo, cioè una totalità indefinita di senso (e non un semplice ambiente).

Se è possibile che il medesimo tratto, la medesima distinzione separi e faccia comunicare (comunicando così anche la separazione stessa...), è perché il tratto dell'immagine (il suo tracciato, la sua forma) è esso stesso la sua forza intima: questa forza intima, infatti, l'immagine non la "rappresenta", ma la è, la trae e la ritrae, l'estrae, trattenendola, ed è così che ci tocca<sup>5</sup>.

\*\*\*

L'immagine viene sempre dal cielo - non dai cieli in senso religioso, ma dai cieli della pittura<sup>6</sup>: non haeven in senso religioso, ma haeven in quanto sky, il firmamentum latino, la volta fissa cui sono attaccati gli astri che dispensano il loro splendore. (Dietro la volta dimorano gli dei di Epicuro - ancora lui - indifferenti e sensibili, anche a se stessi, senza immagini, quindi, e privi di senso).

Il cielo della pittura trattiene in sé il sacro del cielo in quanto esso è il distinto e il separato per eccellenza: il cielo è ciò che è separato. Nelle antiche cosmogonie, esso è ciò che un dio o una forza più arcaica degli dei separa dalla terra:

*Quando il cielo fu separato dalla terra*

*fino ad allora solidamente uniti –  
e apparvero le dee madri<sup>2</sup>.*

Prima del cielo e della terra, quando tutto si tiene insieme, non c'è niente di distinto. Il cielo è per essenza distinto, e per essenza si distingue dalla terra che mette in luce. È esso stesso la distinzione e la distanza: la chiarezza estesa, lontana e vicina, la fonte di luce che niente illumina (lux), ma per mezzo della quale tutto è illuminato e tutto entra nella distinzione, che è a sua volta quella dell'ombra e della luce (lumen), per mezzo della quale una cosa brilla e acquista il suo splendore (splendor), cioè la sua verità. Il distinto si distingue: si mette a distanza, marca dunque questa distanza e la fa rimarcare - si fa rimarcare. Attira così l'attenzione: nel suo ritrarsi e di questo ritrarsi c'è un'attrattiva, un'attraenza e un'attrazione. L'immagine è desiderabile o non è immagine (ma crosta, ornamento, visione o rappresentazione: non è però così facile, come alcuni credono, fare la differenza fra l'attrazione del desiderio e l'adescamento dello spettacolo...).

L'immagine viene dal cielo: non ne discende, ma ne procede, ha un'essenza celeste e contiene in sé il cielo. Ogni immagine ha il suo cielo, anche quando esso è rappresentato fuori dell'immagine o quando non è rappresentato affatto: gli dà la sua luce, ma la luce di un'immagine viene dall'immagine stessa. L'immagine è quindi il suo proprio cielo, il cielo distaccato per se stesso, che viene con tutta la sua forza a riempire l'orizzonte, ma anche a levarlo, a sollevarlo, a bucarlo, a portarlo alla potenza infinita. L'immagine che contiene il cielo trabocca e si spande in esso, come le risonanze di un accordo, come l'alone di una pittura. Non c'è bisogno per questo né di un luogo né di un uso consacrato, né di conferire all'immagine un'aura magica. (Si potrebbe anche dire così: l'immagine che è il suo proprio cielo è il cielo sulla terra e come terra; è l'apertura del cielo sulla terra, cioè ancora una volta un mondo; ed è per questo che l'immagine è necessariamente non-religiosa, perché non lega la terra al cielo, ma trae l'uno dall'altra. Questo è vero di ogni immagine, anche di quella che ha un soggetto religioso, a meno che la religiosità del soggetto non degradi o schiacci l'immagine, come accade nella chincaglieria di qualunque religione).

La forza celeste - forza che il cielo è, cioè la luce che distingue, che rende distinto - è quella della passione di cui l'immagine è il trasporto immediato. L'intimo vi si esprime: ma questa espressione va intesa nel senso più letterale. Non è la traduzione di uno stato d'animo, ma è l'anima stessa che preme e poggia sull'immagine, o piuttosto l'immagine è questa pressione, quest'animazione e quest'emozione. Non ne fornisce il significato: in questo senso essa non ha alcun oggetto (o alcun "soggetto", come si dice di un quadro) ed è priva di intenzione.



L'immagine non è una rappresentazione: è un'impronta dell'intimo e della sua passione (della sua mozione, della sua agitazione, della sua tensione, della sua passività). Non è un'impronta nel senso di un tipo o di uno schema definito, fissato<sup>8</sup>. È piuttosto il movimento dell'impronta, il colpo che marca la superficie, il rilievo o l'incavo di questa, della sua sostanza (tela, foglio, rame, pasta, argilla, pigmento, pellicola, pelle), la sua impregnazione o la sua infusione, l'inumazione o lo svuotamento in essa dell'impulso. L'impronta è, insieme, la recettività di un supporto informe e l'attività di una forma: la sua forza è la mescolanza di entrambe.

L'immagine mi tocca. Toccato, tirato, tratto da essa, in essa, mi mescolo ad essa. Non c'è immagine senza che anch'io sia a sua immagine, non appena la guardo, non appena, cioè, le uso riguardo. Senza tuttavia passare in essa.

\*\*\*

L'immagine è separata in due maniere contemporaneamente. È staccata da un fondo ed è ritagliata in un fondo. È scollata e delimitata. Lo scollamento la toglie e la porta in avanti: ne fa un "davanti", una faccia, mentre il fondo restava senza faccia e senza superficie. Il taglio fa dei bordi in cui s'incornicia l'immagine: è il templum che gli àuri romani tracciavano nel cielo. E lo spazio del sacro o meglio il sacro come spaziamento che distingue<sup>9</sup>.

In questa duplice operazione il fondo scompare. Scompare nella sua essenza di fondo, che è quella di non apparire. Si potrebbe dire che, scomparendo, il fondo appare per quello che è. Scomparendo come fondo, esso passa interamente nell'immagine. Non per questo, però, il fondo appare, e l'immagine non ne è né la manifestazione né il fenomeno. Il fondo è la forza dell'immagine, il suo cielo e la sua ombra. Questa forza preme "al fondo" dell'immagine o, meglio, è la pressione che il fondo esercita sulla superficie - cioè sotto di essa, in questo non-luogo impalpabile che non è semplicemente il "supporto", ma il rovescio dell'immagine. Non un "rovescio della medaglia" (un'altra faccia e deludente), ma il senso insensibile ("intelligibile") come tale sentito direttamente nell'immagine.

L'immagine congiunge la forza e il cielo con la cosa stessa. E l'unità intima di questa congiunzione. Non è né la cosa né la sua imitazione (non lo è, anche perché, come si è visto, l'immagine non è necessariamente solo plastica o visiva). L'immagine è la somiglianza della cosa, il che è diverso. Nella sua somiglianza la cosa è staccata da sé. Non è la "cosa stessa" (o la cosa "in sé"), ma la "medesimezza" della cosa presente come tale.

Nel suo famoso *Ceci n'est pas une pipe*, Magritte sembra enunciare, almeno a prima vista o alla prima lettura<sup>10</sup>, solo un paradosso banale della rappresentazione in quanto imitazione. La verità dell'immagine è però proprio il contrario. È piuttosto come l'immagine della pipa accompagnata da "questa è una pipa", non per ripetere, rovesciato, quello stesso paradosso, ma per affermare che una cosa si presenta solo in quanto si rassomiglia e dice (muta) di sé: io sono questa cosa. L'immagine è il dire non linguistico o il mostrare la cosa nella sua medesimezza. Questa medesimezza, però, è non soltanto non-detta o "detta" altrimenti: è una medesimezza altra da quella del linguaggio e del concetto, una medesimezza che non deriva né dall'identificazione né dalla significazione (quella di una "pipa", per esempio), ma che si sostiene solo da sé, nell'immagine e in quanto immagine.

La cosa in immagine è quindi distinta dal suo essere-là nel senso del *Vorhanden*<sup>11</sup>, dalla sua semplice presenza nell'omogeneità del mondo e nella connessione delle operazioni della natura o della tecnica. La sua distinzione è la dissomiglianza che abita la sua somiglianza, che la agita e la turba con una spinta di spaziamento e di passione. Ciò che è distinto dall'essere-là è l'essere-immagine: esso non è qui, ma laggiù, lontano, in una lontananza il cui nome frettoloso è l'"assenza" (con cui spesso si caratterizza l'immagine). L'assenza del soggetto in immagine non è altro che una presenza intensa, ripiegata in sé, che si raccoglie nella sua intensità. La somiglianza assembla<sup>12</sup> nella forza e vi si assembla come forza dello stesso - dello stesso che differisce in sé da sé: di là viene il piacere che proviamo. Giungiamo a toccare lo stesso e quella potenza che afferma: "sono quel che sono, lo sono molto al di là e molto al di qua di ciò che sono per voi, per i vostri obiettivi e le vostre manovre". Tocchiamo l'intensità di questo ritrarsi e di questo eccesso. Così la mimesi contiene una metessi, una partecipazione o un contagio con cui l'immagine ci prende.

Ciò che ci tocca è questo convenire a sé che la somiglianza porta: essa si assomiglia e così si assembla. E una totalità che conviene a se stessa. Venendo avanti, va al dentro. Il suo "dentro" non è altro che il suo "davanti": il suo tenore ontologico è superficie, esposizione, espressione. I ,a superficie, qui, non è relativa a uno spettatore che sta di fronte: è il luogo della concentrazione nella convenienza, lì per questo che non ha modello, ma che il suo modello è in essa; è la sua "idea" o la sua energia. Il modello è un'idea che è un'energia, una spinta, una trazione e un'attrazione di medesimezza. Non un'"idea" (idea, eidolon) come una forma intelligibile, ma una forza che forza la forma a toccare se stessa. Se lo spettatore resta di fronte, vede solo una disgiunzione della rassomiglianza e della dissomiglianza. Se invece entra nella convenienza, egli entra nell'immagine e

non la guarda più - pur restando davanti ad essa.

La convenienza dell'immagine in sé esclude proprio la sua conformità a un oggetto percepito, a un sentimento codificato, a una funzione definita. L'immagine non finisce mai di richiudersi su di sé. È per questo che è immobile, fissa nella sua presenza; convenienza di un evento e di un'eternità. In questo senso anche l'immagine musicale, coreografica, cinematografica o cinetica in generale è immobile - essa è la distensione di un presente d'intensità. Anche la successione diventa simultaneità. Il carattere esemplare che l'ambito visivo ha per l'immagine dipende dal fatto che questo ambito è innanzitutto quello dell'immobilità come tale, mentre l'esemplarità dell'uditivo indica l'esemplarità della distensione. A un capo, l'immobilità - immutabilità, impassibilità - all'altro capo, la distensione, l'impeto della distanza: i due estremi della medesimezza.

In francese si dice "*suge comme une image*"<sup>13</sup>: tranquillo come un'immagine ma la tranquillità dell'immagine non è solo moderazione, è anche la tensione di uno slancio, che si dà e si offre a una presa. La seduzione delle immagini, il loro erotismo non è altro che la loro disponibilità ad essere prese, toccate cogli occhi, con le mani, col cuore o con la ragione, e penetrate. Se la carne ha avuto un ruolo esemplare nella pittura, è perché ne è lo spirito, molto al di là della figurazione delle nudità. Ma penetrare l'immagine, così come il corpo di un amante, vuol dire essere penetrati da esso. Lo sguardo si impregna di colore, l'orecchio si impregna di sonorità. Nella mente non c'è niente che non sia nei sensi: nell'idea non c'è niente che non sia nell'immagine. Io divento il blu del ritratto di Olga, io divento la dissonanza di un accordo, un passo di danza. "Io": non è più questione di io. Cogito diventa imago.

\*\*\*

Ogni cosa, nella distanza in cui la sua convenienza si allontana per poter convenire a sé, abbandona il suo statuto di cosa diventando un'intimità. Cessa così di essere manovrabile. Non è né corpo, né strumento, né dio. È fuori del mondo perché è in sé l'intensità della concentrazione di un mondo. Ed è anche fuori del linguaggio, perché è in se il raccogliersi di un senso senza significato. L'immagine sospende il corso del mondo e del senso - del senso in quanto corso di senso (senso in discorso, senso che ha corso...), ma proprio per questo afferma un senso (e quindi un "insensibile") direttamente in ciò che fa sentire (se stessa). Nell'immagine, che è tuttavia senza un "dentro", c'è un senso che non significa, ma non insignificante, tanto siculo quanto la sua forza (la sua forma).

Né mondo né linguaggio, si potrebbe dire che l'immagine è "presenza reale",

secondo il valore cristiano di quest'espressione<sup>14</sup>. La "presenza reale": non è la presenza ordinaria del reale che è in questione, non è il dio presente nel mondo come qualcosa che se ne sta là. Questa presenza è un'intimità sacra che un frammento di materia consegna alla consumazione. E presenza reale perché è presenza contagiosa, partecipante e partecipata, comunicante e comunicata nella distinzione della sua intimità.

Questo è d'altronde il motivo per cui il dio cristiano, e soprattutto il dio cattolico, è il dio della morte di dio, il dio clic si ritrae da ogni religione (da ogni legame con una presenza divina) e che si allontana nella propria assenza, perché non è altro che la passione dell'intimo e l'intimità del patire e del sentire: ciò che dà a sentire ogni cosa in quanto essa è ciò che è, cosa stessa, cosa medesima distinta nella sua medesimezza<sup>15</sup>.

Ne va allora, secondo un'altra esemplarità, di ciò che si chiama "l'immagine poetica". Questa non è la decorazione offerta da un gioco di analogia, di similitudine, d'allegoria, di metafora o di simbolo. Oppure in ognuna di queste possibilità, essa è ben altro che il passatempo di uno spostamento cifrato.

Quando Rilke, in un frammento francese, scrive:

*Au fond de tout mon cœur phanérogame*<sup>16</sup>

la metafora, botanica e sessuale insieme, di un cuore aperto che si espone, è inseparabile dallo choc di senso e di suono che si produce, non senza un sorriso, tra il sostantivo e l'aggettivo. Questo choc comunica lo spessore della parola *phanérogame*, la sua sostanza straniera, tanto alla lingua francese quanto alla lingua dei sentimenti, un duplice ritrarsi che fa del cuore una pianta o un fiore, un reperto della botanica. Ma, così facendo, esso comunica la visibilità che determina, a un tempo, il senso e il suono della parola, che gli dà il rilievo di una sorta di indecenza nella forma poetica, proprio mentre trascina discretamente *cœur phanérogame* nel ritmo decasillabico di cui forma l'emistichio, con un riferimento, discreto ma distinto (tanto più distinto in quanto discreto, non schiacciato da un ritmo rumoroso), alla prosodia francese che il poeta tedesco giunge a toccare. L'immagine è almeno tutto questo: essa è nella cesura del verso e nello scollamento della lingua, nella sospensione del ritmo e dell'attenzione, in questo fondo, da cui viene ripetuta dall'altra ph, consonanza sorda, cui fa eco, in una variante della stessa poesia, un altro verso (anch'esso un decasillabo), nel quale la poesia stessa diventa la materia di un'immagine:

*Les mots massifs, les mots profonds en or.*

L'immagine è sempre materiale: è la materia del distinto, la sua massa e il suo spessore, il suo peso, i suoi bordi e il suo splendore, il suo timbro e il suo spettro, il suo passo, il suo oro.

La materia è innanzitutto la madre (materies viene da water, il cuore dell'albero, il legno duro) e la madre è colei, dalla quale e nella quale c'è distinzione: nell'intimità della madre un'altra intimità si separa e un'altra forza si forma, un altro stesso si stacca dallo stesso per essere se stesso. (Il padre è invece un mezzo di identificazione: figura e non immagine, il padre non ha a che fare con l'essere in sé, ma con l'essere tale, nel corpo omogeneo delle identità).

\*\*\*

Chiara e distinta, l'immagine è un'evidenza. È l'evidenza del distinto, la sua stessa distinzione. C'è immagine solo se c'è questa evidenza: altrimenti c'è solo decorazione o illustrazione, cioè supporto di un significato. L'immagine deve toccare la presenza invisibile del distinto, deve toccare la distinzione della sua presenza.

Il distinto è invisibile (il sacro lo è sempre stato), perché non appartiene all'ambito degli oggetti, della loro percezione e del loro uso, ma a quello delle forze, delle loro lezioni e trasmissioni. L'immagine è l'evidenza dell'invisibile. Non per questo, però, la rende visibile come un oggetto: accede al suo sapere. Il sapere dell'evidenza non è una scienza, è il sapere di un tutto in quanto tutto. D'un tratto, il suo, l'immagine libera una totalità di senso o una verità. Ogni immagine è una variazione singolare nella totalità del senso distinto: del senso che non connette l'ordine dei significati. Questo senso è infinito e ogni singola variazione è anch'essa infinita. Ogni immagine è una delimitazione finita del senso infinito, che si rivela infinito solo per mezzo di questa delimitazione, solo attraverso il tratto della distinzione. La sovrabbondanza delle immagini nella molteplicità e nella storicità delle arti risponde all'inesauribilità della distinzione. Ma ogni volta c'è anche il piacere del senso, la scossa e il gusto della sua tensione: un po' di senso allo stato puro, infinitamente aperto o infinitamente perduto.

Nietzsche diceva che "abbiamo l'arte per non andare a fondo causa della verità"<sup>17</sup>. Bisogna però precisare che ciò non accade senza che l'arte tocchi la verità. L'arte non se ne sta davanti al fondo come una tela o come uno schermo. Non siamo noi che andiamo a fondo, ma è il fondo che sale fino a noi nell'immagine. La duplice separazione dell'immagine, il suo scollamento e la sua cesura costituiscono, insieme, una protezione contro il fondo e un'apertura verso

di esso. In realtà il fondo è distinto come fondo solo nell'immagine: senza di essa ci sarebbe solo aderenza indistinta. Anzi, nell'immagine, il fondo si distingue sdoppiandosi. Il fondo è la profondità di un possibile naufragio e la superficie del cielo luminoso. L'immagine vaga, portata dall'onda, scintillante al sole, adagiata sull'abisso, balenata dal mare, ma anche lucente di ciò che, insieme, la minaccia e la porta. Così è l'intimità: minacciosa e accattivante nella lontananza in cui si ritrae.

L'immagine tocca questa ambivalenza per la quale il senso (o la verità) si distingue incessantemente dal reticolo dei significati, che comunque continua a toccare: ogni frase formata, ogni gesto compiuto, ogni intenzione, ogni pensiero mettono in gioco il senso assoluto (o la verità stessa) che non cessa tuttavia di distanziarsi e di assentarsi da ogni significato. Anzi ogni significato costituito (per esempio questa frase e tutto questo discorso) costituisce per se stesso un segno distintivo della soglia, al di qua della quale il senso (la verità) si assenta. Non è altrove, infatti, che il senso si assenta, ma proprio qui.

Per questo l'arte è necessaria, e non è un diversivo. L'arte rimarca i tratti distintivi di quell'assentarsi che fa della verità la verità assolutamente. Ma proprio perciò essa è inquietante e può essere minacciosa: sia perché sottrae il suo stesso essere alla significazione e alla definizione, sia perché può minacciare se stessa e distruggere in sé le immagini che si sono depositate in un codice significante e in una bellezza certa. Per questo c'è una storia dell'arte e ci sono tante scosse in essa: perché l'arte non può essere un'osservanza religiosa (né di sé né d'altro) e perché è, invece, sempre ripresa nella distinzione di ciò che resta distante e inconciliabile, nell'esposizione instancabile dell'intimità senza legami. La mancanza di legami, il suo scioglimento infinito, il suo scatenarsi sono ciò che la precisione dell'immagine lega e slega ogni volta.

Restiamo su un'ultima immagine che dice il dono d'amore e di morte di un'immagine<sup>18</sup>: "l'immagine dei miei passati giorni", che Violetta tende e canta, è quella della giovinezza e dell'amore perduti, ma è anche la loro verità, eterna e assente allo stesso tempo, inalterabile nella sua distinzione. Quest'immagine non è altro che l'opera stessa che si compie, la musica che è appena stata l'amore e la lacerazione e che muore mostrandoli infinitamente distinti nella loro lontananza.

# **La rappresentazione interdetta**

Questo testo è stato pubblicato in AA.VV., *L'art et la mémoire camps*, Seuil, Paris 2001.

La traduzione è di Luciana e Antonella Moscati.

*Ein Mann, den manche für weise  
hielten, erklärte, nach Auschwitz  
wäre kein Gedicht mehr möglich.  
Der weise Mann scheint  
keine hohe Meinung  
von Gedichten gehabt zu haben –  
als wären es Seelentröster  
für empfindsame Buchhalter  
oder bemalte Butzenscheiben,  
durch die man die Welt sieht.  
Wir glauben, dass Gedichte  
überhaupt erst jetzt wieder möglich  
geworden sind, insofern nämlich als  
nur im Gedicht sich sagen lässt,  
was sonst  
jeder Beschreibung spottet<sup>1</sup>.*

*Un uomo che alcuni consideravano saggio dichiarò che dopo Auschwitz non era più possibile scrivere poesia. Sembra che quest 'uomo saggio non tenesse in grande considerazione la poesia - come se fosse una consolazione per le anime di contabili sentimentali o un vetro colorato attraverso il quale guardare il mondo. Noi crediamo invece che solo ora la poesia sia di nuovo possibile, perché solo nella poesia si può dire ciò che altrimenti sfugge a ogni descrizione.*

Che cos'è che "sfugge a ogni descrizione", cioè, a quel genere di rappresentazione che si intende con questo termine, e quale altra rappresentazione ha luogo invece nella poesia?

*Oh ihr Räuber von echten Todesstunden,  
Letzten Atemzügen und der Augenlider Gute Nacht  
Eines sei euch gewiss:  
Es sammelt der Engel ein  
Was ihr fortwarft  
O voi ladri delle vere ore della morte  
degli ultimi respiri e della buona notte delle palpebre  
Di una cosa potete essere certi:*



*raccoglierà l'angelo  
ciò che voi avete buttato via*<sup>2</sup>.

Questa sarà la nostra lettura: l'angelo che raccoglie le morti rubate è la poesia stessa.

A proposito della rappresentazione dei campi o della Shoah circola la tesi, non ben definita, ma insistente, che non si possa o non si debba rappresentare lo sterminio. Sarebbe impossibile o vietato, oppure impossibile e per di più vietato (oppure vietato e per di più impossibile). Anche nella sua indeterminatezza questa tesi è già confusa.

Spesso poi si aggiunge, in maniera più o meno esplicita, una confusione ulteriore, quando si cerca di fare un accostamento con il divieto biblico della rappresentazione. Non andrò qui a cercare tracce scritte di queste tesi, basterà ricordare che esse sono circolate soprattutto nelle polemiche che hanno accompagnato l'uscita del film di Spielberg *Schindler's list*, e ancor più quando gli veniva opposto il film di Lanzmann *Shoah*. Si potrebbero citare molti altri episodi, a proposito di altri film o di altre opere d'arte.

Il discorso che rifiuta la rappresentazione dei campi è in uso perché il suo contenuto non si può chiaramente in coscrivere e perché ancora meno chiare sono le sue ragioni (per non parlare del fatto che talvolta esso si arca,» di un alone di sacralità o di santità sul quale torneremo). Si tratta, infatti, di un'impossibilità o di un'illegittimità? L'impossibilità, da cosa dipende (dal momento che non si può certo pensare che sia una questione tecnica)? Dipende forse dal carattere insostenibile di ciò che si deve rappresentare? Eppure non si prova sdegno di fronte al quadro di I. David Olère, che rappresenta i deportati nella camera a gas sotto le prime esalazioni dello Zyklon-B<sup>3</sup>. (E se si dice che David Olère è lui stesso un sopravvissuto per riconoscergli un diritto che noi non avremmo, questo non tocca il quadro in quanto tale. Non tocca nemmeno la questione di quale sia "questo diritto" e fino a che punto il pittore sopravvissuto sia proprio lo stesso che è stato deportato). D'altro canto, non ci si sdegna nemmeno di fronte agli orrori della guerra dipinti da Goya né alle scene di ferite e di morti atroci presenti in tanti film<sup>4</sup>. Né si condanna, quale che ne sia la lettura, l'episodio di *White Hotel* di D.M. Thomas<sup>5</sup>, scritto dalla prospettiva di una donna che si ritrova viva in mezzo ai corpi ammassati di una fossa comune. In una forma un po' diversa ma secondo me suggestiva, si potrebbe anche dire che la questione sta in ciò che distingue la possibilità, mai contestata, delle innumerevoli rappresentazioni di morti e moribondi nei monumenti della prima guerra mondiale soprattutto, ma anche della seconda (guerra e lotta di resistenza), e l'improvvisa levata di problemi e di discussioni quando si tratta dei

campi che, in effetti, non hanno niente di bellico<sup>6</sup>.

Se si tratta, invece, di un'illegittimità, la si rinvia ad un'interdizione religiosa, che viene evocata fuori del suo contesto, senza giustificare in nessun modo questo spostamento. Si produce allora uno slittamento di questo divieto, che concerne in primo luogo Dio, alla persona degli ebrei sterminati (e poi a quella delle altre vittime). Questo slittamento va interrogato, non perché sarebbe illegittimo nel suo passaggio da Dio alla creatura, e poi dal credente al non credente, ma proprio perché questa trasformazione può trovare la sua giustificazione solo analizzando con precisione sia quel "divieto" che quella "rappresentazione".

È necessaria dunque una chiarificazione per poter pensare in maniera rigorosa la questione della cosiddetta "rappresentazione della Shoah". L'abbozzerò in modo molto semplice, a partire da tre tesi di cui fornirò per cominciare una formulazione minima:

1) Il divieto della rappresentazione non ha nulla o poco a che fare con il divieto di produrre opere d'arte figurativa. Ha molto a che fare, invece, con la realtà o con le verità più certe dell'arte stessa, quindi anche, e in ultima istanza, con la verità della rappresentazione, che questo "divieto" mette in luce in una forma paradossale.

2) La "rappresentazione della Shoah" è non soltanto possibile e lecita, ma necessaria e imperativa - a condizione che l'idea di "rappresentazione" sia intesa nel suo senso più stretto.

3) I campi di sterminio sono una fabbrica di iper-rappresentazione, in cui una volontà di presenza integrale si offre lo spettacolo dell'annientamento della possibilità stessa della rappresentazione.

# La condanna delle immagini

Il divieto della rappresentazione non va necessariamente - o non va affatto - considerato come una forma di iconoclastia. Sebbene l'iconoclastia (o la semplice astensione dalle immagini, che qui includo in questo termine) sia stata e sia ancora una delle grandi linee interpretative del comandamento enunciato nel libro dell'Esodo<sup>7</sup>, essa è ben lungi dall'essere la sola, anche nella stessa tradizione ebraica (come pure in quella islamica, dove però occorre precisare che il comandamento come tale non figura nel Corano, ma ne è stato estrapolato attraverso un'interpretazione), per non parlare poi delle varie tradizioni cristiane. Non è questo il luogo per riprendere lo studio della questione. Mi limiterò ad alcuni punti decisivi ai fini del mio discorso.

Bisogna innanzitutto ricordare che il comandamento vieta di farsi immagini "delle cose che sono nel cielo in alto o sulla terra in basso o nelle acque che sono sotto la terra", vale a dire di ogni cosa, e soprattutto di farne immagini scolpite (l'insistenza sulla scultura e sulla fabbricazione di tali sculture la si ritrova in tutti i testi che fanno parte del corpus biblico e nella tradizione talmudica e cassidica). Il comandamento riguarda la produzione di forme consistenti, intere ed autonome come una statua, e destinate a fare da idolo. È dell'idolatria, quindi, che si tratta e non dell'immagine in quanto tale né della "rappresentazione". L'idolo non è la rappresentazione di un dio, ma un dio fabbricato, e il carattere ridicolo e falso della sua divinità è legato proprio a questa fabbricazione<sup>8</sup>. È un'immagine che si ritiene abbia valore per se stessa e non per quello che rappresenta, un'immagine che è di per sé una presenza divina (e che è fatta di materiali preziosi e durevoli, legno che non si tarla, oro e argento, ecc.<sup>9</sup> e che è innanzitutto una forma tagliata, una stele, un pilastro o ancora un albero o un pezzo di legno; i nomi diversi che vengono tradotti con eidolon non appartengono al lessico della visione<sup>10</sup>). Non è l'immagine del dio ad essere condannata. Da un lato, infatti, queste divinità non sono in nessun altro luogo se non in queste statue, dall'altro, il dio d'Israele, non avendo forma, non ha nemmeno immagine<sup>11</sup>: non ha somiglianza se non con l'uomo, e questa non è una somiglianza di forma o di materia (l'uomo è fatto a immagine di ciò che è

senza immagine). Ciò che viene condannato, quindi, è ciò che non è "immagine di", ma presenza affermata, presenza pura in qualche modo, presenza massiccia che si riduce al suo esserelà: l'idolo non si muove, non vede, non parla, "lo si invoca anche, ma non risponde"<sup>12</sup> e l'idolatra, al suo cospetto, è colui che non vede e non comprende<sup>13</sup>. Il vero "dio" è invece solo parola (rivolta al suo popolo), visione (del cuore dell'uomo), movimento (per accompagnare il suo popolo).

L'idolo, pertanto, non viene condannato, perché è copia o immagine che imita, ma perché è presenza piena, spessa, presenza di o in un'immanenza in cui nulla si apre (occhio, orecchio o bocca) e da cui nulla si separa (pensiero o parola in fondo a una gola o a uno sguardo). Più tardi i commentari talmudici preciseranno che, se è lecito dipingere - piuttosto che scolpire - dei visi (la questione è circoscritta a ciò che ha aperture...), occorre almeno che questi visi non siano mai completi: la completezza è una compiutezza che chiude, senza accesso, senza passaggio. L'immagine scolpita di un viso compiuto, ecco il vero divieto<sup>14</sup>; mentre nel tempio due cherubini d'oro hanno le facce rivolte l'una verso l'altra e, insieme, in direzione dell'arca della testimonianza<sup>15</sup>, in direzione della parola di Dio o, più precisamente, del dio-che-è-parola (il cui nome per questo motivo è impronunciabile, perché non è niente di detto, ma è il dire stesso<sup>16</sup>).

Comunque ci si ponga nei confronti del divieto della rappresentazione e più in generale nei confronti del suo contesto religioso, bisognerà riconoscere che l'interpretazione iconoclasta del precetto implica una condanna delle immagini, solo in quanto presuppone una certa interpretazione dell'immagine: l'immagine deve essere pensata come presenza chiusa, compiuta nel suo ordine, aperta su niente e da niente e murata in una "stupidità di idolo"<sup>17</sup>. L'immagine svilita in quanto seconda, imitatrice e quindi inessenziale, derivata e inanimata, inconsistente o ingannevole: niente ci è più familiare di questo tema. Per tutta la storia dell'Occidente, esso risulta dall'alleanza che è avvenuta (e che, probabilmente, ha suggellato l'Occidente in quanto tale) tra il precetto monoteista e il tema greco della copia o della simulazione, dell'artificio e dell'assenza di originale. E evidentemente da questa alleanza che derivano, fino a noi, una diffidenza costante verso le immagini, anche in seno alla cultura che ne produce a profusione, il sospetto nei confronti delle "apparenze" o dello "spettacolo" e una certa critica compiacente della "civiltà delle immagini". Così come d'altronde ne derivano anche, a contrario, tutte le operazioni di difesa e di celebrazione delle arti, e tutte le fenomenologie<sup>18</sup>.

Per comprendere questo problema della "rappresentazione", occorre quindi

essere attenti a quest'alleanza costitutiva della nostra storia; essere attenti a ciò che in essa crea contemporaneamente connessione e sconnesione, a ciò che congiunge due motivi, ma anche a ciò che li disgiunge, e a ciò che provoca tra loro passaggi e partizioni più complesse, più sottili o più contorte di quanto non sembri.

Se non andiamo errati né a proposito del divieto biblico né a proposito dell'esigenza greca, il duplice motivo è, da una parte, quello di un Dio che non se la prende affatto con l'immagine, ma che dà la sua verità solo nel ritrarsi della sua presenza: una presenza il cui senso è un absenso (absens), se è lecita questa scorciatoia<sup>19</sup>, e, dall'altra, quello di un'idealità logica (nel senso che l'ordine del logos, e se vogliamo della ragione, è costituito dal rapporto con l'idealità), cioè di una forma o di un'immagine, intelligibile che forma l'intelligibilità stessa. Se l'absenso condanna la presenza che si dà come completezza di senso, l'idea svilisce l'immagine sensibile che non è altro che il suo riflesso, il riflesso degradato di un'immagine più alta. L'absenso apre però il suo ritrarsi nel mondo stesso, e l'immagine sensibile indica l'idea o ne è l'indice. Ne segue quindi una logica doppiamente duplice, i cui valori si scambiano, si contaminano e si scontrano. Il cristianesimo, prima, l'arte del mondo moderno, poi, sono i luoghi di questo intreccio - a meno che non si tratti dello stesso luogo.

Senza volerne sbrogliare qui il groviglio e l'intreccio, anticipando il percorso che ci attende, dirò soltanto questo: se l'arte può sempre essere la preda di operazioni d'intimidazione idolatrica (la cui spinta, non bisogna dimenticarlo, può anche essere l'idea stessa dell'"arte" presa assolutamente), è anche vero che in ciò che via via, a partire dal Rinascimento, e annodandovi tutti i fili della matassa, è stata chiamata l'"arte", ciò che si è affermato con la produzione delle immagini (visive, sonore) è stato tutto il contrario di una fabbricazione di idoli e tutto il contrario di un impoverimento del sensibile: non una presenza massiccia e tautologica al cui cospetto prosternarsi, ma la presentazione di un'assenza aperta nel dato stesso - sensibile - dell'opera cosiddetta d'"arte". E questa presentazione si è chiamata rappresentazione<sup>20</sup>. La rappresentazione non è un simulacro: non è la sostituzione della cosa originale - in verità, non si riferisce a una cosa: è la presentazione di ciò che non si riduce a una presenza data e compiuta (o data come compiuta), oppure è la messa in presenza di una realtà (o di una forma) intelligibile attraverso la mediazione formale di una realtà sensibile. I due modi di intenderla non si sovrappongono, nella loro partizione o nel loro intimo intreccio, ma sono necessari, insieme e l'uno contro l'altro, per concepire la difficoltà o l'arcano della "rappresentazione".

# Pensare la crisi ultima della rappresentazione

Dire quindi che la rappresentazione della Shoah è impossibile e/o vietata può significare solo l'impossibilità e/o il divieto o di ricondurre la realtà dello sterminio a un | blocco massiccio di presenza significativa (a un "idolo"), come se là ci fosse ancora un significato possibile, o di proporre una realtà sensibile, forma o figura, che rimandi a una forma intelligibile, come se dovesse ancora essercene una. Va detto che è proprio questo che accade quando dalla volontà di colare letteralmente nel bronzo (nel cemento I o nella pellicola) l'orrore dei deportati che si lanciano sui fili spinati o che vengono consegnati in blocco al gas e alle fiamme nascono monumenti e memoriali (penso alla scultura di Yad Vashem a Gerusalemme, ad alcuni monumenti nel cimitero di Forest Lawn a Los Angeles, a tanti I dipinti, fra cui quelli di David Olère). Non voglio dire, però, che queste opere siano criticabili o discutibili: in un J certo senso esse sfuggono a ogni criterio estetico (altrettanto si potrebbe dire, anche se in un senso completamente diverso, della serie televisiva americana *Holocauste*, prodotta una quindicina di anni fa). Sono opere che non "rappresentano", ma commemorano, si limitano, cioè, ad essere dei segnali - anche se non accettano di essere delle pure segnalazioni, come le insegne dei campi sormontate dalla scritta *Orte des Schreckens* (luoghi dell'orrore), apparse a ' Berlino negli anni ottanta, o la stele di Badén Baden, che enuncia in maniera asciutta i fatti della *Kristallnacht*: opere, quindi, che denunciano anche il loro disagio o la loro vergogna e, insieme, la loro impotenza a rappresentare, il loro fallimento artistico e la loro resistenza ad assumere lo statuto dell'opera o a darne l'impressione.

Ciò che si tratta allora di comprendere, e su cui dobbiamo ritornare, non è l'orrore o la santità che si presume che la rappresentazione non sia in grado di toccare (mentre forse ogni rappresentazione non tocca mai se non l'estremo, altrimenti non è che smorfia, gesticolazione o celebrazione): è piuttosto il fatto che la realtà dei campi è consistita anche in una cancellazione della rappresentazione stessa o della possibilità della rappresentazione, in modo tale che questo o non può più essere rappresentato in alcun modo o mette la rappresentazione alla prova: come far venire alla presenza ciò che non è

dell'ordine della presenza? Ed è proprio in questo senso che va intesa l'espressione "rappresentazione interdotta", che ho usato come titolo: "interdotta" cioè, sorpresa e sospesa davanti a quest'altro dalla presenza. Ci arriveremo.

La questione della rappresentazione di Auschwitz - ammesso che la si debba continuare a pensare in questi termini, cioè come questione - non può risolversi - sempre che sia possibile - in un riferimento, positivo o negativo, a un orrore estremo o a una santità estrema. Questa questione deve passare per quest'altra: che ne è stato ad Auschwitz della rappresentazione stessa?

Se c'è una questione propria della rappresentazione della Shoah - e, se così non fosse, ci sarebbe solo un pathos comprensibile, ma generico - , essa deve essere legata alla condizione cui la Shoah ha ridotto la rappresentazione: deve, cioè, trattarsi di ciò che questo evento rappresenta nel (o del) destino occidentale ("destino occidentale", lo ammetto subito, è un'espressione carica di rappresentazioni latenti di cui non abbiamo chiarezza, né possiamo averla, se non forse passando per un'analisi delle condizioni di una "rappresentazione della Shoah"). Shoah è anche una crisi ultima della rappresentazione (dire questo non implica nessuna astrazione, nessuna fredda conversione nel concetto).

Mi allontanerò, quindi, per un momento dalla prospettiva dei campi e considererò la questione della rappresentazione in se stessa.

Come si sarà già capito da quanto è stato detto, la "rappresentazione" non va pensata soltanto come un regime operativo e tecnico particolare: questo termine propone anche un nome generale di quell'evento e di quella configurazione che vengono di solito chiamati "Occidente" di quella cosa, cioè, la cui storia corre davanti a noi verso il suo compimento, dopo essere passata attraverso una messa in crisi totale dell'ordine della rappresentazione. So che per alcuni non faccio che ripetere delle banalità - ma ne sono state esaminate abbastanza le implicazioni? - mentre altri saranno sorpresi nel veder attribuire questo ruolo "storico" alla semplice "rappresentazione": a questi ultimi chiedo di pensare per un momento all'ampiezza e all'intensità della metamorfosi che la storia dell'arte ci espone, in un secolo - diciamo fra il 1850 e il 1950 - quindi anche attraverso Auschwitz e alcuni altri eventi.

Bisogna fare a questo punto una precisazione: se chiedo di pensare qualcosa come il corso di una storia nel senso forte del termine, e non soltanto storie separate, non voglio con questo determinare una rigida necessità storica del nazismo. È importante tuttavia sottrarre il nazismo alla condizione di mostruoso accidente accaduto nella storia e alla storia, perché così lo si esclude da ogni possibilità di pensiero. Si comincia a riconoscere quest'esigenza, ma non abbastanza. Non è necessario, in verità, costruire una visione della storia di tipo cosiddetto "hegeliano" per pretendere che il nostro pensiero, per essere tale,

colleghi e annodi le linee di una provenienza e di un movimento: non si tratta di un destino, ma neanche di un pulviscolo di contingenze (duplice modo di rinunciare a pensare una libertà e un'umanità).

L'accesso più semplice alla problematica della rappresentazione è quello offerto dal suo nome, a cui ho già fatto allusione e sul cui significato, come ho già detto, i filosofi consentono, senza che per questo, anche all'interno della filosofia, sia sempre facile evitare le confusioni e le discussioni (anche perché la cosa stessa è fatta di quel singolare nodo che si è formato nella nostra storia e che l'ha non solo legata e intrecciata, ma anche imprigionata o strangolata).

Nella parola re-praesentatio il prefisso re- non è ripetitivo ma intensivo. (Per essere più precisi, nelle lingue neolatine il valore inizialmente iterativo del prefisso re, si trasforma spesso in valore intensivo o, come si dice, "frequentativo"). La repraesentatio è una presentazione sottolineata (rafforzata nel suo tratto e/o nell'apostrofe: destinata a uno sguardo determinato). Perciò la parola prende il suo primo senso dall'uso che se ne fa nel teatro (dove non ha niente a che vedere col numero delle rappresentazioni, e dove, appunto, si distingue nettamente dalla "ripetizione") e dal suo antico significato giuridico: produrre un documento, una prova o anche nel senso di "fare osservare, esporre con insistenza"<sup>20</sup>. Il termine latino traduce il greco hypotyposis, che indica uno schizzo, uno schema, la presentazione dei tratti di una figura nel senso più ampio, senza alcuna idea di ripetizione (nella retorica la parola indica la messa in scena di persone o cose come viventi davanti a noi: è ancora di teatro che più o meno si tratta...).

Da qui deriva anche l'uso psicologico e filosofico del termine: la rappresentazione mentale o intellettuale, all'incrocio tra l'immagine e l'idea, non è in primo luogo la copia della cosa, ma la presentazione dell'oggetto al soggetto (la costituzione dell'oggetto in quanto tale, tenendo presente che attorno a questo nucleo si sono cristallizzati i maggiori dibattiti del pensiero moderno, quelli degli empirismi e degli idealismi, quelli del sapere scientifico e della conoscenza sensibile, della rappresentazione politica e della rappresentazione artistica ecc.). La rappresentazione è una presenza presentata, esposta o esibita. Essa non è dunque la pura e semplice presenza: non è l'immediatezza dell'essere-posto-là, ma libera la presenza da questa immediatezza, facendola valere in quanto questa o quella presenza. La rappresentazione, in altre parole, non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso - se non altro il valore o il senso minimo dell'essere-là, davanti a un soggetto.

La rappresentazione non presenta quindi soltanto qualcosa che è assente di diritto o di fatto, ma presenta ciò che è assente dalla presenza pura e semplice, il suo essere in quanto tale, il suo senso o la sua verità. E qui che si formano i nodi,



i paradossi e le contraddizioni: nell'assenza che costituisce il tratto fondamentale della presenza rappresentata si incrociano l'assenza della cosa (pensata come l'originale, la presenza reale e la sola valida) e l'assenza dalla cosa murata nella sua immediatezza, quello che ho già chiamato Yabsenso, il senso in quanto, per l'appunto, non è una cosa. Per essere più precisi, bisognerebbe analizzare come la pura immediatezza sia essa stessa un pensiero - una rappresentazione - prodotta dal dispositivo generale della rappresentazione, cioè dal "monologoteismo" originario dell'Occidente. Fuori dal monologoteismo (o teologomonismo ecc.) non c'è immediatezza muta o murata: vi sono mondi fatti interamente di quello che noi chiamiamo "presenze viventi", "spiriti" o quanto meno "segni". Ma il nostro mondo è il mondo di un senso che svuota la presenza e si assenta da essa o in essa. E come corollario si può dire che fuori dell'Occidente c'è ordine delle potenze significanti, mentre per l'Occidente c'è disordine e ricerca di senso. Da una parte, quindi, ci sono mondi che si configurano in schemi d'azione, posizione e potenza, dall'altra c'è la nostra storia che si configura in schemi di presenza e d'assenza, di rappresentazione, e dunque in schemi di schemi, disegni, tracce e tracciati...

Tutta la storia della rappresentazione - tutta la febbrile storia delle gigantomachie della mimesi, dell'immagine, della percezione, dell'oggetto e della legge scientifica, dello spettacolo, dell'arte, della rappresentazione politica - è attraversata, quindi, dalla divisione dell'assenza, che si scinde tra l'assenza della cosa (questione della sua riproduzione) e l'absenso nella cosa (questione della sua (rap)presentazione).

E per questo che la nostra storia si agita e si contorce, si lacera perfino, nella divisione, nell'incontro e nello scontro di due logiche: quella della soggettività per la quale ci sono fenomeni, e quella della cosa in sé o della "presenza reale". Entrambe, infatti, debbono essere l'una per l'altra e, allo stesso tempo, escludersi l'un l'altra. Si potrebbe dire che questa è la nostra croce, tanto più che la croce cristiana è al centro della questione: rappresentazione del rappresentante divino che muore al mondo della rappresentazione per dargli il senso della sua presenza originaria...

La duplice assenza della/nella presenza che struttura questa duplice logica ibrida l'assenza monoteista (l'assenza di una santità che non è più in primo luogo sacra, cioè data come presente in una realtà separata, ma che non smette di farsi, allontanandosi<sup>22</sup>: è ciò che è in gioco nell'opposizione agli idoli) con l'assenza greca: l'assenza del sole della verità che abbaglia al di là di tutte le apparenze, il cuore della luce al posto delle cose illuminate o la bellezza "che non si rivelerà con un volto né con mani né con altro che appartenga al corpo"<sup>23</sup>, verso la quale

si slancia l'Eros-filosofo di Platone. Si potrebbe sintetizzare - e figurare, rappresentare - così tutta la questione: un duplice non-volto ebreo-greco, di cui un destino romano farà il ritratto.

Se, quindi, al fondo della rappresentazione è in questione il rapporto con un'assenza e con un absenso di cui ogni presenza si sostiene, cioè si scava, si svuota, respira e viene alla presenza, perché mai si dovrebbe condannare la rappresentazione di qualcosa? E perché mai poi ogni rappresentazione non dovrebbe essere in sé interdotta, cioè sorpresa, perplessa, impietrata<sup>24</sup>, confusa o sconcertata da questo scavo nel cuore della presenza?<sup>25</sup>

E a questo punto che bisogna tornare ai campi.

# La visione dell'intelligenza

Partirò quindi dal fatto che la rappresentazione occupa un posto determinante in seno al nazismo e al suo dispositivo ideologico e pratico.

Su un primo piano non occorre dilungarsi: è noto come il nazismo abbia coltivato la rappresentazione sotto tutti i suoi aspetti<sup>26</sup>, tanto quelli della parata militare e dell'arte monumentale quanto quelli della "rappresentazione del mondo" (Weltanschauung, visione del mondo). A questo proposito Hitler stesso sottolinea in Mein Kampf l'enorme importanza politica di una "visione" presentabile alle masse e che non sia confinata in un discorso filosofico<sup>27</sup>. Certamente, si tratta di efficacia mediatica: ma più ancora si tratta di un mondo che possa essere mostrato e reso presente nella sua totalità, verità e destino, quindi di un mondo senza fratture, senza abisso, senza invisibilità ritratta. La rappresentazione come ipotiposi, come messa sotto gli occhi e messa in scena, come produzione della verità in praesentia ha un ruolo determinante all'interno di una visione della rigenerazione della "razza", dell'Europa e dell'umanità. Non bisogna poi dimenticare come questo ruolo della (rap)presentazione sia stato preparato e vagheggiato da tutta un'epoca<sup>28</sup>.

Al principio di questa visione l'"ariano" non è che la presentazione dell'uomo rigenerato come superuomo. Propongo di chiamare "iper-rappresentazione" questo regime che cerca non solo di rappresentare l'umanità trionfante in un tipo (come accade nello stesso periodo anche nell'arte staliniana), ma anche di (rap)presentare un tipo che sia lui stesso il (rap)presentante, non già di una funzione (falce e martello), ma di una natura o di un'essenza (il corpo ariano) in cui consiste la vera e propria presenza dell'umanità creatrice di sé (in questo senso divina, ma divina senza alcuna distanza dal divino, senza "santità"). Il corpo ariano è un'idea che coincide con una presenza o la presenza senza resti di un'idea: qualcosa di molto simile a quello che da secoli l'Occidente aveva pensato come l'idolo. Si tratta d'altronde di un "idealismo", nei termini usati da Hitler: è l'idealismo del fondatore di cultura (Kulturbegründer), la cui suprema virtù è il dono di sé al servizio della comunità cui dà lo slancio civilizzatore<sup>29</sup>. Ora, l'ariano è l'unico "rappresentante (Vertreter) della specie dei fondatori di

cultura"<sup>3</sup>. E una cultura è proprio il conformarsi del mondo a una rappresentazione. L'ariano è il rappresentante della rappresentazione, assolutamente, ed è in questo senso che propongo di parlare di "iper-rappresentazione"<sup>31</sup>.

L'ebreo, invece, è per Hitler il rappresentante della rappresentazione nel suo senso ordinario e peggiorativo: la sola arte in cui l'ebreo riesca è quella dell'attore o addirittura del ciarlatano, l'arte dell'illusione grossolana<sup>32</sup>. La suprema arte nazista non può dunque essere che quella di un'incarnazione o di una vera e propria incorporazione. Questo è anche il motivo per cui il nazismo non può non esasperare la contraddizione, sorta all'interno della configurazione occidentale e legata alla partizione tra la rappresentazione-esposizione e la rappresentazione-imitazione. Questa partizione, nel duplice senso del termine, impedisce a priori di separare la rappresentazione che simula, la copia, e la (rap)presentazione ostensiva, la messa in gioco, ma nello stesso tempo ne esige la contrapposizione. Questo sistema complesso struttura l'insieme delle questioni più intricate della "rappresentazione". Questo insieme si tende e si spezza ai due estremi: quello dell'iconoclastia fanatica e quello dell'erezione fascista. Il senza-immagine o il tutto-idolo...

L'iper-rappresentazione non consiste quindi solo nel carattere colossale, smisurato dell'apparato di rappresentazione, di dimostrazione o di spettacolarizzazione del l'Anschauung e dell'Anschauer: consiste soprattutto in una rappresentazione il cui oggetto, la cui intenzione o la cui idea si compiono interamente nella presenza manifestata. Per cogliere al meglio questa presenza totale, satura, questa sazietà e questo appagamento di presenza, bisogna pensare allo scarto che c'è fra gli apparati e i processi di glorificazione degli ordini tradizionali della sovranità e/o della santità e quelli dell'iper-rappresentazione nazista. L'ordine nazista, il suo Führer, il suo archetipo ariano, le SS e tutta la Weltanschauung non devono risplendere di gloria, ma devono essere presenti con una presenza integrale<sup>33</sup>, che - punto decisivo - rimanda solo al proprio essere-presente, alla propria immediatezza o alla propria immanenza, alla propria evidenza che si manifesta da sé (come la verità per Spinoza) e che non manifesta nient'altro che questa manifestazione stessa. In un certo senso, si tratta dell'esatto rovescio della rivelazione monoteista, e questo, ovviamente, non è casuale. L'iper-rappresentazione nazista è la rivelazione rovesciata, la rivelazione che rivelando non ritrae il rivelato, ma al contrario lo esibisce, lo impone impregnando di esso tutte le fibre della presenza e del presente.

Rispetto al Kulturbegründer e al di là dei semplici Kulturträger (portatori di cultura) che sono gli altri popoli, il popolo ebreo è il distruttore di cultura

(Kulturzerstörer). È distruttore per il fatto che non ha alcuna "visione" autonoma: è capace solo di parassitare gli altri popoli e le loro culture. La sua visione si limita al mantenimento della sua "razza", e tutta la sua attività non è che astuzia e lotta per perpetuarsi contaminando tutti i popoli (strumentalizzando inoltre la miseria dei lavoratori moderni e favorendo così la visione marxista che non merita nemmeno il nome di Weltanschauung). L'ebreo è il rappresentante - se non unico, perché gli viene affiancato lo zingaro, sicuramente per eccellenza - della distruzione della rappresentazione, intesa come iper-rappresentazione.

Il campo di sterminio è la scena in cui l'iper-rappresentazione si offre lo spettacolo dell'annientamento di ciò che, ai suoi occhi, è la non-rappresentazione. Ciò che distingue questa operazione da tutte le altre in qualche modo paragonabili - campi e genocidi - è che essa individua, direttamente e in modo esplicito, nel "sottouomo", non tanto o non solo una "razza inferiore" e/o nemica, ma soprattutto la cancrena o il miasma capace di inquinare la presentazione stessa della presenza autentica. Auschwitz è uno spazio organizzato perché la Presenza stessa, la presenza che si mostra e mostra con essa il mondo senza resti, si offra lo spettacolo di annientare ciò che, per principio, porta il divieto della rappresentazione - oppure ciò che chiamo qui la rappresentazione interdotta. Le SS sono là per sopprimere ciò che può sorprendere, interpellare o sbigottire l'ordine dell'iper-rappresentazione. Questo tratto, del resto, non sminuisce gli altri campi e gli altri genocidi, aiuta invece a riconoscere ciò che, qua e là, deriva in maniera più nascosta da una logica identica o simile: non da una logica di superiorità o di inimicizia, quindi, ma una logica di messa in luce e in presenza dell'umanità come tale - o dell'ordine e del destino del mondo. Al punto estremo del "crimine contro l'umanità" bisogna imparare a riconoscere non soltanto la persecuzione e l'eliminazione per motivi etnici, religiosi, ecc., ma anche la persecuzione e l'eliminazione di una rappresentazione che costituisce un attacco alla presenza autentica: io ti stermino perché tu contami il corpo e la faccia dell'umanità, rappresentandola svuotata, dissanguata della sua presenza.

Che il nazista offra a se stesso lo spettacolo di questo annientamento e aggiunga così un supplemento alla sua iper-rappresentazione, già stracolma di se stessa, lo testimonia il terribile discorso tenuto da Himmler ai suoi principali luogotenenti il 4 ottobre 1943:

La maggioranza di voi deve sapere che cosa significano 100 cadaveri, uno vicino all'altro, o 500 o 1000. Avere sostenuto la situazione e, nel contempo, nonostante qualche eccezione causata dalla debolezza umana, essere rimasti uomini onesti, questo ci ha induriti. È una pagina di gloria della nostra storia che non è mai stata scritta e che non lo sarà mai (...)<sup>34</sup>.

Questo terribile discorso è esemplare in ogni suo punto: la successione di cifre che apre la prospettiva di un incremento senza fine del numero delle vittime, la precisione sui cadaveri "uno vicino all'altro", che esprime bene il carattere di visione e di spettacolo insostenibile, che bisogna, appunto, sostenere. In verità i capi che ascoltano sono già induriti da questa rappresentazione. La debolezza umana è tra loro solo un'eccezione. Essi sono dunque al di sopra della condizione umana, pur restando "uomini onesti": non si tratta, infatti, di essere dei barbari, ma di sopportare la missione del Reich, perché:

Avevamo il diritto morale, avevamo il dovere verso il nostro popolo di annientare questa gente che ci voleva distruggere<sup>35</sup>.

Il compimento del dovere passa per la visione dell'intollerabile: passa per una sorta di rappresentazione in cui il duplice tratto della teofania e/o del sole platonico, entrambi insostenibili, si rovescia nell'orrore. Ne deriva una "gloria" oscura, che non può essere scritta, ma che è impressa in fondo a questi cuori induriti. Come mai una tale gloria, inconfessabile ai più (probabilmente finché il popolo non sarà anch'esso formato e indurito a sufficienza), ha quel bagliore simile al distintivo a forma di teschio che portavano i reparti SS-Totenkopf?<sup>36</sup> Lo ha nell'autocoscienza di cui Himmler rende partecipe il suo stato-maggiore, cioè rappresentandosi come capaci di quell'eroismo, il cui segno, ma anche la reale posta in gioco, è lo spettacolo che deve far chiudere gli occhi e rivoltare lo stomaco. Ciò che le SS devono vedere è l'acciaio del loro stesso sguardo<sup>37</sup>. Tutto l'ordinamento del campo coopera in questa rappresentazione di sé agli altri e a se stessi: tutta la messa in scena<sup>38</sup> dell'arrivo sulla banchina, della selezione, degli appelli, delle uniformi e dei discorsi, dei motti sui portali, Arbeit macht frei, Jedem das Seine, ecc.

Un tale sguardo e un tale potere (su se stessi, sugli altri) non sono solo tenuti e sostenuti dalla visione di una missione: in realtà il compimento della missione è là, immediatamente, nella massa dei cadaveri o nel fumo e nelle ceneri. Ed è anche per questo che qui la gloria è così oscura e come soffocata in un appagamento che lo sterminio produce. La visione di sé che fissa la distruzione realizza la Weltanschauung ariana: per certi versi non c'è un senso che si proietti oltre lo sterminio. Lo sterminatore indurito è per se stesso il suo proprio senso, è un blocco freddo di senso, la cui affermazione e il cui trionfo hanno luogo nel silenzio<sup>39</sup>.

L'immagine completa del membro delle SS è quella di un duplice modello: da un lato, verso l'esterno, egli deve essere "un modello illuminante" per i detenuti<sup>40</sup>, dall'altro, per se stesso, egli deve rimandarsi l'immagine esemplare di una luce nera che è il riflesso della morte nei suoi occhi. Perché quello che il suo

sguardo spia è proprio lo sguardo dell'altro, il suo volto, la presenza di una vita e di una presenza con la sua distinzione singolare. Riferisce un deportato:

Mi sforzavo di non farmi notare, non stavo né troppo eretto, né troppo piegato, cercavo di avere l'aria né troppo fiera, né troppo servile, sapevo che essere diversi, ad Auschwitz significava la morte, mentre gli anonimi; i senza faccia sopravvivevano<sup>41</sup>.

Quello di cui ha bisogno la Weltanschauung è la rappresentazione di un non-volto: quello dell'anonimato o quello della morte, e alla fine, certamente, sempre quello della morte. Neppure la morte, in verità, ma il morto, migliaia e milioni di morti. Perché la morte è proprio ciò che non si vede e non si rappresenta. Ma il morto è ciò di cui le SS si offrono lo spettacolo, lo spettacolo della loro capacità di comandare la morte e di immergervi lo sguardo.

A questo punto devo sottolineare - per evitare ogni equivoco - che queste mie considerazioni non vanno intese come una variazione patetica sull'orrore, che finirebbe perfino per ornarlo di brividi. No. Bisogna insistere invece sul fatto che queste considerazioni sono necessarie, perché è proprio la morte che è qui in questione. Ad Auschwitz l'Occidente è giunto a toccare questo: la volontà di presentarsi ciò che è fuori-presenza, la volontà, quindi, di una rappresentazione senza resti, senza scavo o senza ritrarsi, senza linee di fuga. In questo senso, proprio il contrario del monoteismo, della filosofia e dell'arte. Ciò significa che è proprio in seno alla nostra storia occidentale che è sorto - ma anche in questo caso senza che si possa stabilire un destino o una necessità meccanicistica - e si è scatenato questo "stretto contrario", questa contrazione stravolta e rivoltante di noi stessi. E già questo basta a giustificare che si faccia un'accurata distinzione fra Auschwitz e il Gulag, senza per questo concedere a quest'ultimo alcuna attenuante. Ma nel Gulag un ordine militare e poliziesco eseguiva azioni basse e mostruose, mentre ad Auschwitz si esercitava una vendetta dell'Occidente contro se stesso, contro la propria apertura - l'apertura, appunto, della (rap)presentazione.

# La morte rubata

Il campo come dispositivo di rappresentazione mette faccia a faccia due facce che portano la morte negli occhi<sup>42</sup>: quella del morto o del morto vivente (del "musulmano" o, comunque, del morto in sospeso) e quella che indossa un berretto con la testa di morto. L'uomo delle SS si rappresenta come la morte e si offre la rappresentazione del morto come la propria opera.

Questo presuppone anche che la morte - ancora una volta quella o ciò la cui verità appartiene allo scavo della presenza, alla differenza della presenza con se stessa o alla distanza del soggetto in se stesso, per sfiorare solo rapidamente i motivi filosofici che sono al fondo, al vero e proprio fondo di tutto questo - la morte come l'inappropriabile proprietà dell'esistenza che si chiama finita, cioè assoluta nella sua unicità, intoccabile e insacrificabile nel suo essere al mondo - questo presuppone che la morte sia stata "rubata", come dice la poesia di Nelly Sachs. Questo impone che la morte non possa più entrare nel racconto di una vita, di cui essa sarebbe l'accesso - l'uscita e l'entrata, l'apertura<sup>43</sup>. La morte, in generale, non può più entrare in una rappresentazione e ciò significa aprire questa rappresentazione sul fondo dell'assenza e à l'absenso della presenza. (La difficile questione che qui si pone è come affrontare la morte dopo la "morte di Dio", se è vero che ciò che Nietzsche ha chiamato la "morte di Dio" è proprio la fine della morte nell'orizzonte della sua (rappresentazione, la fine della morte tragica o della morte salvatrice, l'inizio dell'esigenza di un'altra (im)mortalità).

Jean Améry, austriaco rifugiato in Belgio, esponente della resistenza, deportato nello stesso periodo di Primo Levi, sopravvissuto come lui e come lui suicida dopo aver pubblicato la sua testimonianza, il suo "tentativo di superamento da parte di un sopraffatto", scrive:

Il primo evento era di norma il crollo totale della concezione estetica della morte.

(...) Ad Auschwitz non vi era spazio per la morte nella sua forma letteraria, filosofica, musicale. Nessun ponte conduceva dalla morte ad Auschwitz alla Morte a Venezia. Risultava insopportabile ogni reminiscenza poetica della morte, che si trattasse della "Cara sorella morte" di Hesse o di Rilke che cantava:



"O Signore, dai a ognuno la sua morte". (...) Anche a livello individuale, la morte finì per perdere tanto del suo valore specifico. (...) Il morire era onnipresente, la morte si sottraeva<sup>44</sup>.

Evidentemente Améry scrive queste cose in qualità di intellettuale e uomo di cultura: ed è esplicitamente da questo punto di vista che egli intende scrivere la sua testimonianza, quella di un uomo la cui intera cultura era tedesca e che Auschwitz, dopo la Gestapo, ha spogliato di tutto il patrimonio culturale e costretto a una sorta di identità o almeno di preoccupazione ebraica, cui fino ad allora era stato indifferente. Ma il punto di vista dell'intellettuale non è qui né quello di una casta né quello della riflessione: è proprio il punto di vista della rappresentazione o del senso. Ciò di cui Améry ha fatto esperienza è la decomposizione della capacità e della disposizione rappresentativa, non solo di quella che rende possibile una "visione delle cose", non nel senso di una messa in scena immutabile o di un'interpretazione regolamentata, ma nel senso di un regime di idee e di immagini in cui la semplice presenza può aprirsi e assentarsi in se stessa. Così, in un attacco feroce, e ben comprensibile sul piano dell'affetto, ad Heidegger, Améry scrive:

Si poteva essere affamati, essere stanchi, essere ammalati. Affermare semplicemente che si era, non aveva senso. (...) Andare con le parole al di là dell'esistenza reale ai nostri occhi divenne un lusso a noi vietato, un gioco privo di valore, addirittura beffardo e malvagio<sup>45</sup>.

E un po' più avanti:

(...) Mi sia consentito citare anche un altro austriaco, Karl Kraus, che nei primi anni del Terzo Reich ha affermato: "Il verbo però, quando si destò quel mondo"<sup>46</sup>.

Così lo sterminato è colui che, prima di morire e per morire come vuole chi lo stermina - cioè secondo la sua rappresentazione - , viene svuotato della possibilità rappresentativa, cioè in definitiva della possibilità del senso, diventando così, non tanto un oggetto (cessando quindi di essere un uomo e diventando un oggetto per un soggetto), ma un'altra presenza murata in sé, di fronte a quella del suo carnefice. Il faccia a faccia di due puri spessori che si riflettono l'un l'altro, così come la morte può riflettersi in se stessa. Il faccia a faccia, quindi, di due idoli o di due masse vuote, né cose né soffio, ma un duplice ispessimento che coagula una duplice presenza sprofondata in sé.

E così che si può seguire con Améry come la messa in scena del carnefice avvii la distruzione della rappresentazione dell'altro: "nel mondo della tortura - egli scrive - l'uomo sussiste solo nell'annientamento dell'altro" e in questo annientamento il carnefice "si è espanso nel corpo del suo simile e ha estinto ciò

che era il suo spirito" ed appare raccolto e concentrato "in un'autorealizzazione omicida"<sup>47</sup>. La vittima non ha più alcuno spazio di rappresentazione, mentre il suo carnefice non ha altra rappresentazione che quella di se stesso nel compimento e nella realizzazione di questa abolizione di spazio. Così, la "rappresentazione" SS, la Weltanschauung, non è più alcunché che sia dell'ordine della rappresentazione: essa si tiene in un occhio schiacciato e rivoltato in se stesso come in un'orbita vuota.

Il "mussulmano" dei campi è qui il rappresentante stesso: egli espone la sua morte direttamente nella sua vita estenuata. È una "presenza senza volto"<sup>48</sup>. Questa presenza è tale perché è fissata e sfigurata dallo sguardo del teschio: per questo Primo Levi può anche designare i "mussulmani" come coloro che hanno visto la Gorgone<sup>49</sup>. In questo faccia a faccia cieco, che è il faccia a faccia con il senza-sguardo (la morte che non si è fatta venire), c'è ancora un terzo, il membro del Sonderkommando ebreo, incaricato di svuotare la camera a gas, colui che raccoglie su di sé l'intersezione dei due sguardi vuoti. Su di loro alcuni detenuti hanno detto:

Non erano più volti umani, ma soltanto smorfie folli e stravolte (...) La gente del Sonderkommando viveva per conto suo. Già a causa del terribile odore che li circondava venivano evitati. Erano sempre sporchi, trascurati, inselvaticiti e straordinariamente brutali e privi di riguardo. Non era raro che si ammazzassero fra di loro a forza di botte<sup>50</sup>.

In un certo senso, come verificheremo, la questione della rappresentazione dei campi non è altro che quella della rappresentazione di un volto che ha perduto la rappresentazione e lo sguardo, di un volto solamente impregnato di odore, che porta in sé l'espansione in atto dello sterminio come riduzione ultima del senso.

## Esecuzione senza resti

Ad Auschwitz, lo spazio della rappresentazione è stato annientato e ridotto alla presenza di uno sguardo che si appropria la morte, si impregna dello sguardo morto dell'altro - uno sguardo riempito solo di questo vuoto compatto in cui veniva a implodere l'integralità della Weltanschauung.

Come rappresentare allora la rappresentazione ostruita, impastata, pietrificata, schiacciata? In un'intervista del 1982, Joseph Beuys parlava di Auschwitz come di "ciò che non può essere rappresentato, quest'immagine ripugnante che non può essere presentata come un'immagine, ma che potrebbe essere presentata solo nella realtà del suo evento, e mentre esso accade, cosa che non può essere trasferita in un'immagine. Non lo si può ricordare, quindi, se non attraverso un'immagine opposta di senso positivo, cioè attraverso uomini che allontanano dal mondo questa bruttura"<sup>51</sup>. In un primo momento la realtà del campo viene chiamata "immagine" ("ripugnante"); poi, però, essa viene distinta da ogni possibile immagine, e infine le si oppone un'altra "immagine", un'immagine "positiva". Questa esitazione mi pare significativa anche se probabilmente involontaria: noi "vediamo" qualcosa dei campi - il loro orrore - ma questo non può essere messo in immagine, e quindi (rap)presentato, senza che la sua realtà sfugga, perché questa realtà è tutta nella sua stessa esecuzione, alla quale non si può opporre che un altro atto reale e di senso opposto, che stranamente viene a sua volta qualificato come "immagine", probabilmente perché la sua realtà mostrerebbe tutto ciò che c'è da vedere e da sapere di Auschwitz: la sua cancellazione reale. Ma c'è "immagine" proprio perché non c'è cancellazione reale, e non ce n'è, perché il mondo che ha fatto Auschwitz è ancora il nostro mondo, è ancora la storia terminale, forse interminabile, dell'Occidente. C'è immagine di un'ossessione, e con essa c'è la consapevolezza che niente dei campi può essere rappresentato, perché essi sono stati l'esecuzione della rappresentazione: la sua esecuzione nei due sensi del termine, la sua realizzazione senza resti (in una presentazione colma di sé) e la sua estenuazione, anch'essa senza resti (senza quel resto che era stato fino ad allora la possibilità di una rappresentazione data con tutte le altre morti). Morti tragiche

o gloriose, morti romantiche o morti liberatorie - e perfino senza quel resto che era stato, forse, il motivo e il movente di tutta la rappresentazione: la morte che apre sull'assenza e sull'absenso, la finitezza che apre sull'infinito.

Ma, per essere più precisi, bisogna addirittura dire che l'esecuzione senza resti della rappresentazione implica il suo estenuarsi, perché essa deve spingere fino all'estremo una logica in cui la presenza si risolve in atto puro o in potenza. La duplice costituzione giudaico-greca della rappresentazione (che chiamavo "romana") implica una distanza interna, che certamente non esclude la potenza (basta l'immagine di Roma a ricordarcelo), ma che la subordina in qualche modo alla presenza (che lo si voglia o no, è l'ordine del diritto che succede all'ordine sacro)<sup>52</sup>.

La presenza implica l'ostensione e l'ostensione implica la duplicazione o la messa fuori di sé di un "sé": è per questo che la rappresentazione si apre, si sdoppia e si divide. È per questo che il "soggetto" raggiunge la sua verità finita a prezzo di un'erranza infinita. È per questo che può accadere che voglia uscire dalla presenza, non più assentandosi, ritraendosi, esponendosi, ma per mezzo di un'iperpresenza e ritornando in un sé che non ha più la struttura del "sé", ma che si fa pura potenza: né "potere" né "conato", neppure "volontà", ma potenza esaurita nel suo atto<sup>53</sup>, tutta gettata nel gesto di un carnefice che appaga e perfeziona in esso un essere ridotto a un colpo mortale.

Non si può far altro allora, come indica Beuys, che pensare una ripresentazione impensabile, una ripetizione dell'evento stesso. Mostrare le immagini più terribili è sempre possibile, ma mostrare ciò che uccide la possibilità dell'immagine è impossibile, se non per rifare il gesto dell'assassinio. Ciò che in questo senso vieta la rappresentazione è il campo.

Questo è forse anche il motivo per cui su alcune rappresentazioni pesa il sospetto di una sorta di complicità o di compiacimento inquietante, anche se involontario. È il caso di certi film o di certi romanzi (Il portiere di notte, La scelta di Sophie): in essi la figurazione sembra regolarsi sulla sfigurazione. Ma il compiacimento non è minore quando si pensa di poter evocare il sogno felice di un deportato, nel quale un'astuzia permette di dirottare il treno dei deportati e di dirigerlo verso Israele (come in Train de vie di Radu Mihaileanu), perché nel campo il sogno era vietato, soprattutto il sogno felice e così inverosimile, e per lo spettatore è impossibile abbandonarsi a questa farsa.

Ma la rappresentazione che il campo vieta è proprio la rappresentazione che ho voluto chiamare "interdetta", per fare intendere la messa in presenza che divide la presenza, aprendola alla propria assenza (che le apre gli occhi, le orecchie e la bocca) - o più precisamente, la rappresentazione che si lascia

sorprendere e interdire nel senso dell'interdictio del giudice romano, che emetteva la sentenza tra le due parti: sospensione dell'essere-là, per lasciar passare il senso o l'absenso<sup>54</sup>. Questa rappresentazione si interdice da sé, piuttosto che essere proibita o ostacolata. Essa è il soggetto del suo ritrarsi, della sua intercettazione o della sua decezione. Invece di gettarsi fuori di sé e della presenza nel furore dell'atto, essa scava e trattiene la presenza in fondo a sé.

Così è la rappresentazione che non vuol essere una rappresentazione dei "campi", ma che mette in gioco, come tale, la loro (ir)rappresentabilità: come, per esempio, con mezzi completamente diversi e spesso di diverso valore, la pavimentazione di Jochen Gerz, che porta i nomi dei cimiteri ebraici incisi sulla parte invisibile rivolta verso la terra, oppure il film Shoah di Claude Lanzmann che pone continuamente la questione della propria messa in scena del rifiuto di mettere in scena, ma anche La vita è bella di Roberto Benigni che, attraverso un assurdo ribaltamento, ha al centro la questione dell'annientamento del senso ad Auschwitz (questo film è forse il solo che presenti il campo come una scenografia: come uno spazio di rappresentazione) o forse anche, sebbene sia un po' esitante, tanto il caso mi sembra complicato, il falso/vero gioco di costruzioni Lego, tanto discusso, presentato da Zbigniew Libera<sup>55</sup>, che mi pare si possa analizzare nella prospettiva dell'irrappresentabilità provocata dall'annientamento della rappresentazione (e/o dall'averla ridotta alla derisione)<sup>56</sup>.

Poiché l'Occidente non ha mai smesso di convocare il senso alla presenza integrale e senza resti - come potere o come sapere, come essenza divina o come istanza umana - finendo per suturare l'essere con se stesso e per colmare così la distanza che esso stesso aveva aperto come la propria origine, o almeno scatenare la volontà di colmarla - dal momento che da sé non può che continuare a distanziarsi -, la nostra storia ha corso il rischio in cui è finita per cadere: la questione della "rappresentazione dei campi" mostra che non possiamo più esimerci dal riconoscere che in essa è in gioco la questione di una verità che bisogna lasciare aperta, incompiuta, perché sia verità. Il criterio di una rappresentazione di Auschwitz non può essere altro che quello di un'apertura - intervallo o ferita - non mostrata come un oggetto, ma iscritta direttamente nella rappresentazione, come la sua stessa venatura, la sua verità.

Mi sembra possibile percepire o ricevere questa esile verità nel suono rauco e nel respiro spezzato di questa poesia:

*Là i campi di Polonia, la piana di Kutno  
con le colline di cadaveri che bruciano  
in nuvole di nafta, là i reticolati*

*per la quarantena d'Israele,  
il sangue tra i rifiuti, l'esantema torrido,  
le catene di poveri già morti da gran tempo  
e fulminati sulle fosse aperte dalle loro mani,  
là Buchenwald, la mite selva di faggi,  
i suoi forni maledetti; là Stalingrado,  
e Minsk sugli acquitrini e la neve putrefatta.  
I poeti non dimenticano.<sup>57</sup>*

<sup>1</sup> E interessante che se ne trovi traccia in Pascal, che per tanti aspetti è il primo dei moderni (delle nostre angosce): "Un fanciullo, che la madre strappa dalle braccia dei ladri, il quale deve amare, nella pena che soffre, la violenza amorosa e legittima di chi gli procura la libertà e detestare solo la violenza impetuosa e tirannica di coloro che lo trattengono ingiustamente" (Pascal, *Pensieri*, Brunschvig 498, Plèiade 723; trad. it. Rusconi, Milano 1993, p. 405): le due coppie di aggettivi qualificativi usate da Pascal contengono un intero programma sulla violenza passionale e politica e sui loro legami. Dopo Pascal e al di là dell'Illuminismo (che postula la possibilità di allontanare la violenza dall'essere) comincia la lunghissima serie dei pensieri in cui si articola una violenza duplice, contraddittoria o indecidibile. Questa serie ha inizio con Rousseau e continua con Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Marx, Sorel, Benjamin, Bataille, Heidegger, Sartre, Derrida, Girard, almeno. Bisognerebbe tornare qui al saggio di Derrida sulla duplice violenza benjaminiana, sul suo carattere "inquietante" e in generale sulla "complicità possibile" tra diversi discorsi sulla violenza o tra diversi discorsi violenti (J. Derrida, *Force de loi*, Galilée, Paris 1994).

<sup>2</sup> L'inesistenza della non-violenza pura e le questioni legate alla "controviolenza" sono analizzate molto bene da È. Balibar in diversi lavori, in particolare in alcuni capitoli di *La crainte des masses*, Galilée, Paris 1997 (trad. it. Mimesis, Milano 2001).

<sup>3</sup> Qui bisognerebbe inserire questa questione: in che misura questo mondo abbandonato a se stesso non è il mondo uscito dal cristianesimo, cioè da quel messaggio di pace e di amore universale che si presenta esso stesso come l'irruzione di una violenza nel mondo? Il passo di Pascal che abbiamo citato ha come contesto un commento delle parole di Cristo che afferma di essere venuto "a portare la spada" (Matteo, 10, 34).

<sup>4</sup> Tra l'immagine e il discorso (filosofico o teorico) c'è una lunga storia di violenza contro violenza.

<sup>5</sup> Pascal, *Lettere provinciali*, XVIII, trad. it. Rizzoli, Milano 1989, p. 326.

<sup>6</sup> Certo, la verità come conformità o come esattezza, come adeguatici rei et intellectus, è senza violenza: ma lo è solo finché non ci si chiede come si siano prodotti, in essa o per essa, la "cosa" e l'intelletto" che possono accordarsi.

<sup>7</sup> L'etimologia di imago è imitor, che si può avvicinare ad aemulus\ emulo, rivale.

<sup>8</sup> L'ostensorio si chiama in tedesco Monstranz e in inglese monstrance [N.d.T.].

<sup>9</sup> E un oggetto del culto cattolico, ricettacolo prezioso, destinato a presentare in gloria l'ostia consacrata: ostensione di ciò che la fede chiama "presenza reale", cioè proprio la presenza sottratta alla vista sensibile...

<sup>10</sup> Questo vale d'altronde per tutte le arti, perché ognuna di esse produce una specie di immagine in questo senso, anche l'arte musicale o quella della danza.

<sup>11</sup> Prendo questo termine da Mehdi Belhaj Kacem: "La comunicazione è il tentativo di restituire attraverso la *ripetizione di alcuni segni* l'intensità di un *affetto* al quale questo segno è *legato*, ma questa ripetizione *deve fallire* sul piano fenomenico: non ci sarebbe affetto, senza questo eterno fallimento, senza l'incessante *mostruazione* dei segni nel flusso eracliteo che è la percettualità" (M. Belhaj Kacem, *L'Esthétique du chaos*, Tristram, Auch 2000).

<sup>12</sup> Critica della ragion pura, Dello schematismo trascendentale (A 141, B 181). Ci si potrebbe soffermare a lungo sulla violenza ripetuta e polimorfa che in Kant regna, un po' dovunque, per via della necessità d'imporre in generale l'unità (dell'oggetto, dell'esperienza, della natura, della legge), là dove non è data. Si tratta ogni volta di "sottomettere a un'unità trascendentale", mentre la ragione è "un giudice che costringe i testimoni a rispondere" (B XIII). Tutta l'operazione kantiana, con la sua andatura infinitamente pacifica, procede da una violenza fondamentale di cui la "critica" costituisce la legittimazione. Ma questa legittimazione, come ogni altra d'altronde, deve per prima cosa far sorgere violentemente ciò che si proclama come diritto. È per questo che il pensiero kantiano del diritto e dello stato contiene anch'esso un segreto che non è lecito o che è addirittura impossibile portare alla luce: quello dell'instaurazione violenta (cfr. *Metafisica dei costumi*, Dottrina del diritto, §§ 44, 52, 62). Ora ciò che vale in maniera esemplare per Kant vale anche per la filosofia in generale, così come ho accennato a proposito di Platone: la filosofia ha sempre a che fare con una violenza originaria, nell'origine, come origine o fatta all'origine. La filosofia libera questa violenza o la scatena, con lo stesso gesto con cui la contiene, la reprime o la dissimula. Il mondo del mito è un mondo senza violenza nel senso che è un mondo della potenza e nel quale la potenza delle immagini, in particolare, è data fin dall'inizio. Il mondo della filosofia è invece il mondo nel



quale né l'immagine né la presenza né la potenza sono date dall'inizio, e nel quale vengono invece introdotte.

<sup>13</sup> "Non appena c'è l'Uno, c'è assassinio, ferita, trauma. *L'Uno si guarda dall'altro*". Ma essendo anche "differente da sé", l'Uno "si viola e violenta, ma si istituisce anche nella violenza" (J. Derrida, *Mal d'archives*, Galilée, Paris 1995, pp. 124-125).

<sup>14</sup> Critica della ragion pura, A 142.

<sup>15</sup> Qui, come nel saggio che segue, abbiamo cercato di mantenere in questo modo la prossimità, che Nancy sottolinea, fra *ressembler* (assomigliare, rassomigliare) e *rassembler* (raccogliere, riunire, assemblare), derivanti entrambi dalla radice latina *simul* [N.d.T.].

<sup>16</sup> Cfr. Heidegger, Kant e il problema della metafisica, § 20.

<sup>17</sup> Balibar concepisce la crudeltà come ciò la cui "idealità", eterogenea a quella del potere o della dominazione, è "essenzialmente feticista e emblematica" (É. Balibar, *La crainte des masses*, cit., p. 407).

<sup>18</sup> Cfr. tra gli altri D. Nebreda, *Autoportraits*, Léo Scheer, Paris 2000, e le numerose performances di Orlan, operazioni chirurgiche e ostensione di sangue mestruale. Non voglio fare qui un'analisi di queste performances né proporre valutazioni estetiche o anestetiche. C'è da chiedersi piuttosto se in questo caso si tratti di immagini estreme o di mutilazioni sacrificali, e fino a che punto si possa ridurre la separazione fra i due registri...

<sup>19</sup> Borges, *Altre inquisizioni* (1952), trad. it. Feltrinelli, Milano 1973, p. 11.

<sup>1</sup> Il rapporto - di prossimità divergente - fra l'immagine e il sacrificio richiederebbe un'analisi più precisa, soprattutto in queste due direzioni: quella del sacrificio dell'immagine, necessario in tutta una tradizione religiosa (bisogna distruggere l'immagine e/o renderla completamente permeabile al sacro), e quella dell'"immagine sacrificale", in cui il sacrificio è esso stesso inteso come un'immagine, non come "soltanto un'immagine", ma come l'aspetto, la specie (le specie divine) o l'apparire di una presenza reale. Cfr. J.-L. Nancy, *L'Immémorial*, in *Art, mémoire, commémoration*, École nationale des Arts de Nancy, Éditions Voix, 1999. Nella seconda direzione, però, il sacrificio si decostruisce da sé, e con esso tutto il monoteismo. L'immagine, e con essa l'arte in generale, è al centro di questa decostruzione.

<sup>2</sup> Il pensiero di Bataille non ha avuto altro centro.

<sup>3</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Le Regard du portrait*, Galilée, Paris 2000 (trad. it. Cortina, Milano 2002).

<sup>4</sup> E. Wharton, *Summer* (1916), Penguin, Harmondsworth 1993, p. 1.

<sup>5</sup> Analogamente in Epicuro le immagini delle cose - gli eidola - sono simulacri (nella lingua di Lucrezio), solo in quanto sono anche parti della cosa, atomi che si trasportano fino a noi, toccano e impregnano i nostri occhi. Cfr. C. Gaudin, *Lucrece et la lecture des choses*, Ancre Marine, Fougères 1999, p. 230.

<sup>6</sup> Il termine francese del ha due plurali: ciels e cieux, il secondo è un termine collettivo che indica i cieli in senso religioso [N.d.T.].

<sup>7</sup> Racconto sumero della creazione, in J. Bottéro e S.N. Kramer, *Lorsque les dieux faisaient l'homme*, Gallimard, Paris 1993, p. 503.

<sup>8</sup> Si tratta quindi di risvegliare P'"instabilità" che l'"onto-tipologia", di cui parla Lacoue-Labarthe, aveva avuto il compito di immobilizzare. Cfr. P. Lacoue-Labarthe, *Typographie* in AA. W., *Mimesis désarticulations*, Flammarion, Paris 1975, p. 269. L'arte - se l'immagine di cui parlo rientra nel dominio dell'arte - è sempre stata questo risveglio e il richiamo a un risveglio che precede di molto ogni "ontotipologia".

<sup>9</sup> Il Ritratto di Olga (1921) di Picasso è un esempio di questa duplice operazione.

Solo la zona della testa è dipinta, e si stacca come una cornice, incollata o scollata sul fondo di un'altra cornice, in cui prosegue il disegno del corpo, attraversato a sua volta da altri disegni che lo tagliano.

<sup>10</sup> Al di là di questa prima vista, c'è la fine analisi di Michel Foucault, cui quanto segue non è estraneo. Cfr. M. Foucault, *Ceci n'estpas une pipe*, in *Dits et écrits*, I, Gallimard, Paris 1994 (trad. it. Serra e Riva Editori, Milano 1980).

<sup>11</sup> "Posto là davanti, a disposizione", secondo la terminologia di Heidegger in *Essere e tempo*, non nel senso del *Dasein*, che, come il suo nome non dice, per l'appunto non è là, ma sempre altrove, nell'aperto. L'immagine avrebbe allora qualcosa del *Dasein*...?

<sup>12</sup> Cfr. p. 24 nota 15 [N.d.T.].

<sup>13</sup> Si dice ad esempio di un bambino particolarmente tranquillo e obbediente [N.d.T.].

<sup>14</sup> Almeno fuori del protestantesimo.

<sup>15</sup> Cfr. F. Ferrari, *Tutto quello che è*, in Wolfgang Laib, *West Zone Publishing*, Milano 1999. Ferrari dice che l'arte non rinvia a niente di invisibile e offre ciò che la cosa è: lo dico con lui, ma ciò significa che l'"invisibile" non è niente che sia nascosto agli sguardi; è la cosa stessa, sensibile o dotata di senso secondo il suo "quel che è", insomma è il suo essere.

<sup>16</sup> Rilke, *Sämtliche Werke*, Bd. IV, Insel, Frankfurt am Main 1957, p. 693.

<sup>17</sup> "Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen" (Nietzsche, *Werke*, Bd. Ili, hg. von K. Schlechta, Hanser, München 1969, p. 832; trad. it. in *Opere complete*, Voi. Vili, tomo III, Milano 1974, p. 289 sgg. La traduzione italiana è stata modificata, in un senso più letterale, per rispettare la lettura di Nancy).

<sup>18</sup> Verdi, *La traviata*, atto III: "Prendi quest'è l'immagine...". Violetta, morendo, tende il suo ritratto ad Alfredo. La musica è già funebre e scandisce l'avvicinarsi della morte, sospesa dal crescendo degli archi, dal recitativo e poi dall'ultimo grido cantato.

<sup>1</sup> H. Sahl, *Wir sind die Letzten*, Lambert Schneider, Heidelberg 1976, p. 14; ripreso in *Lyrik nach Auschwitzf Adorno und die Dichter*, lig. P. Kiedasch, Reclam, Stuttgart 1995, p. 144.

<sup>2</sup> N. Sachs, *Auch der Greise*, dalla raccolta *In den Wohnungen des Todes, in Fahrt ins Staublose*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1988, p. 12.

<sup>3</sup> Cfr. David Olère - *A Painter in the Sonderkommando at Auschwitz*, New York, The Beate Klarsfeld Foundation, 1989.

<sup>4</sup> Per esempio in un altro film di Spielberg *Salvate il soldato Ryan*.

<sup>5</sup> D.M. Thomas, *L'albergo bianco*, trad. it. Frassinella Milano 1983.

<sup>6</sup> E coi quali è possibile d'altronde che la guerra sia "finita", perché non è più (o difficilmente) possibile che ci sia la "guerra" nel senso che questo termine aveva prima.

<sup>7</sup> Per rinviare solo al testo iniziale e più conosciuto, quello del deuteronomio (Esodo 20, 4). Si sa che nella Bibbia ci sono vari altri passaggi connessi.

<sup>8</sup> Molti testi, spesso severi, dei profeti vanno in questa direzione, per esempio Geremia 10, 1-16, Abacuc 2, 18-19.

<sup>9</sup> Cfr. per esempio Isaia 40, 20 e 44, 10-20.

<sup>10</sup> In Esodo 24, 4 la parola è *pešel* e designa una scultura; ci sono, però, anche altri termini, ma non mi ci posso soffermare, tanto più che non conosco l'ebraico e che bisognerebbe dedicare un saggio specifico a questa questione. Sottolineo comunque (grazie alle indicazioni di Daniel Lemler e di Patrick Debois, come pure a quelle contenute in *Idoles-données et débats, Actes du XXIV Colloque des intellectuels juifs de langue française*, Denoël, Paris 1985) che l'espressione usata più di frequente è quella che designa l'idolatria, *avodat zara*, "culto straniero" (che è affine ad altre due: *avodat kokhavim oumazolot*, "culto delle stelle e dei segni zodiacali" e *avodat alilim* "culto degli idoli"); *alila* è una delle parole che indicano l'idolo (piccola divinità, falso dio, dio straniero) insieme con *pešel*, *demout* (immagine), *zelem* (disegno che è anche immagine e che designa nella Genesi l'"immagine di Dio" che è l'uomo). La traduzione con il termine

eidolon, da un lato, chiude il registro semantico, passando esclusivamente a quello delle forme visibili e, dall'altro, unifica un vocabolario molteplice. In effetti si potrebbe dire che il pensiero monoteista si preoccupa dell'idolatria (si potrebbe anche dire della latria - cfr. il discorso di Tommaso d'Aquino sulla latria 2a2ae, 94,1 ecc.), dell'adorazione degli dei falsi o non-dei, più che delle questioni dell'idolo e della "rappresentazione" nel senso corrente. Sempre nel pensiero monoteista, invece, ma secondo una linea più specificamente cristiana, c'è anche un'interpretazione dell'"immagine" come "visibilità dell'invisibile", per esempio in Paolo di Tarso, in Origene, nello Pseudo-Dionigi: è all'incrocio di questi percorsi che si costruisce la questione della rappresentazione. Detto questo, bisogna comunque notare l'assenza - per quanto ne so - non solo di uno studio esaustivo sulla parola "idolo", ma anche in generale di ogni precauzione nell'uso della parola nel discorso corrente, e quindi come tale rivelatore (ci sono, per esempio, trattati dotti cassidici che indicano solo il termine greco eidolon, e anche trattati cattolici che parlano di "immagine", senza altra considerazione critica; in questo ambito, proprio come in quello dell'arte, una doxa della rappresentazione ne occulta e ne deforma la provenienza). In maniera estremamente generale questa problematica potrebbe essere definita come quella della mimesi e del divino, con tutta la complessità dei legami, delle interazioni e delle contraddizioni fra i due termini.

<sup>11</sup> Cfr. Deuteronomio 4, 15.

<sup>12</sup> Cfr. Salmi 115, 4-8, Isaia 46, 7.

<sup>13</sup> Cfr. Isaia 44, 18-20.

<sup>14</sup> Come riassume C. Chartier, L'interdit de la représentation, in *Le visage - «Autrement»*, n. 148, Paris, Octobre 1994.

<sup>15</sup> Cfr. Esodo 25, 18-20.

<sup>16</sup> Prendo questi termini da Lévinas, prima di menzionare il suo pensiero a proposito delle immagini.

<sup>17</sup> Espressione biblica di Lévinas, citata da S. Courtine-Denamy, in *L'art pour sauver le monde (Le souci du monde, Vrin, Paris 1999)*. In questo saggio sono messi a confronto il pensiero di Lévinas, di Jonas e di Arendt, per mostrare, intorno all'immagine e all'arte, un aspetto della disparità conflittuale fra posizioni

nate da una stessa tradizione e mosse da una stessa preoccupazione nei confronti della memoria di Auschwitz. Lévinas è l'esempio di un pensiero che si ispira piuttosto (non senza complessità) all'iconoclastia, benché sia dominato dal motivo del volto, di cui bisognerebbe analizzare a lungo l'ambivalenza.

<sup>18</sup> Non dobbiamo dimenticare di far scivolare nell'interstizio dell'alleanza greek-jew, e forse come il suo operatore complesso, la figura romana, una fiducia nelle immagini, la cui duplice polarità - barocca e/o romantica o ancora cattolica e/o fascista (anche a prezzo di scorciatoie rischiose...) - è reperibile lungo tutto il corso della nostra storia, cioè essenzialmente lungo tutto il corso della storia dell'arte occidentale e moderna.

<sup>19</sup> Blanchot ha creato questa parola, soprattutto o comunque ne L'attente L'oubli.

<sup>20</sup> Bisognerebbe ricordare qui la storia filosofica del termine e del concetto - questa storia per la quale Bergson scrisse una nota speciale in occasione della redazione del Dictionnaire philosophique di Lalande e alla quale sono stati dedicati tanti lavori negli ultimi vent'anni. Fra questi non si possono non citare quelli di Derrida e di Lacoue-Labarthe intorno alla mimesi; già soltanto questo termine, con tutta la gamma dei suoi valori, getta una luce su tutta la questione della rappresentazione.

<sup>21</sup> "Le due de Beauvilliers représentait avec force la misere despeuples. (Il duca di Beauvilliers sottolineava con forza la miseria dei popoli)" (Voltaire). Cfr. Littré, voci: représentation e représenter.

<sup>22</sup> Suggestisco così un'opposizione fra sacer, che indica una realtà "sacra." fin dall'inizio, e sanctus, che indica ciò che proviene da un'azione che santifica.

<sup>23</sup> Platone, Simposio, 211 a-b. (In greco questa opposizione passa, benché in maniera meno chiara, fra hieros e hagios. L'ebraico ha invece un solo termine: qodesh).

<sup>24</sup> Abbiamo tradotto con perplessa il francese interloquée e con impietrata il termine médusée [N.d.T.].

<sup>25</sup> Non è un caso che con l'immagine della Medusa si tocchi uno dei grandi miti che hanno organizzato il pensiero dell'immagine. Quanto a l'interloqué conviene ricordare l'uso che ne ha fatto Jean-Luc Marion che ha tradotto con questo

termine der Angesprochene di Heidegger (più letteralmente l'interpellato o il chiamato), colui cui si rivolge una chiamata che si potrebbe chiamare la chiamata dell'absenso o come absenso. (Cfr. J.-L. Marion, *Réduction et donation*, PUF, Paris 1989, p. 300, come pure *Etant donne*, PUF, Paris 1997, in cui si ritrova una forte teoria dell'idolo e dell'icona cui Marion lavora da molto tempo).

<sup>26</sup> Questo motivo si lega evidentemente a quello del nazionalestetismo, così come l'ha chiamato Philippe Lacoue-Labarthe nei suoi lavori decisivi (innanzitutto ne *La fiction du politique*, Bourgois, Paris 1987; trad. it. *il Melangolo*, Genova 1991). Ma esso si lega anche a tutta la tematica del mito nel nazismo che abbiamo analizzato insieme nel *Mythe nazi*, Éditions de l'Aube, La Tour d'Aigues, trad. it. *il Melangolo*, Genova 1992).

<sup>27</sup> Cfr. A. Hitler, *Mein Kampf*, Zentralverlag der NSDAP, München 1936, soprattutto i capitoli 10 e 11 del primo libro (trad. it. *Caos*, Milano 2002).

<sup>28</sup> Per cogliere la svolta che ebbe l'antisemitismo alla fine del XIX secolo, bisognerebbe, in effetti, ritornare su un mondo che conobbe una crisi della rappresentazione del mondo (e dell'oltremondano) sia nell'ambito del pensiero che in quello della religione, dell'arte, dell'umano e della natura.

<sup>29</sup> Cfr. *Mein Kampf*, cit., libro I, cap. 11, "Popolo e razza".

<sup>30</sup> Ivi, p. 318 (trad. it. p. 269).

<sup>31</sup> Non senza un'allusione, impossibile da sviluppare, al "superuomo", ma anche a un'espansione del superlativo in quest'epoca (surrealismo, suprematismo). Bisognerebbe menzionare, ovviamente, il testo di Bataille su questo...

<sup>32</sup> Cfr. *Mein Kampf*, cit., p. 332 (trad. it. p. 276).

<sup>33</sup> È in questo senso che ho inteso altrove l'espressione di Michel Tournier che nel suo romanzo *Le Roi des Aulnes* caratterizza il nazismo come "l'eccesso dei simboli". (Cfr. M. Tournier, *Il re degli ontani*, trad. it. Garzanti, Milano 1987).

<sup>34</sup> Citato in R. Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, trad. it. Einaudi, Torino 1985, p. 1091. (Poco prima, si può leggere come Himmler fosse orgoglioso del disinteresse di quei capi: tranne qualche eccezione, egli dice, agli ebrei non è stato tolto niente. Sappiamo quanto sia falso, perfino nel caso delle

gerarchie più alte dell'ordine nazista; ma ciò che conta è sempre l'immagine di sé).

<sup>35</sup> Ivi, p. 1101.

<sup>36</sup> Cfr. W. Sofsky, *L'ordine del terrore*, trad. it. Laterza, Roma-Bari 1995, p. 143 sgg. (Fra tanti libri possibili ho scelto di limitare i miei riferimenti).

<sup>37</sup> E' estremamente significativo che già nel 1938, dopo un discorso di Heydrich alle SS in cui gli ebrei venivano definiti come "subumani" e si sosteneva che deportarli da un paese all'altro non avrebbe risolto il problema, Himmler stesso avesse fatto questa annotazione nel suo diario: "intimo spirito marziale". Cfr. S. Friedländer, *La Germania nazista e gli ebrei*, trad. it. Garzanti, Milano 1998, p. 318. Questo "spirito" è già quello che ha in sé la forza di affrontare la sfida di una necessità cui deve conformare la sua coscienza e la sua immagine.

<sup>38</sup> Termine utilizzato varie volte da W. Sofsky.

<sup>39</sup> Cfr. W. Sofsky, *L'ordine del terrore*, cit., p. 412 sgg.

<sup>40</sup> Ivi, p. 442. Progetto provvisorio per il regolamento di guardia del campo di concentramento di Lublino del 15/ 8/1943.

<sup>41</sup> R. Hilberg, *La distruzione degli Ebrei d'Europa*, cit., p. 1037.

<sup>42</sup> Bisogna ricordare il faccia a faccia dei due soli "popoli eletti", di cui parla Hitler in un discorso riferito da H. Rauschning, *Gespräche mit Hitler*, Europa Verlag, Zürich 1940, p. 227. Cfr. anche la citazione di questo discorso, insieme ad altri ugualmente significativi, in R. Major, *Au commencement*, Galilée, Paris 1999, p. 150 sgg. La sua interpretazione mi pare tuttavia ricondurre al "potere" ciò che è di dominio della "pura potenza": il potere non si rappresenta in atto; è possibile, però, che non ci sia potere esente dal vettore di questa potenza.

<sup>43</sup> Cfr. il saggio di L. Marin, *Le Récit, réflexion sur un testament*, in *L'écriture de soi*, volume postumo, PUF, Paris 1999.

<sup>44</sup> J. Améry, *Intellettuale a Auschwitz*, trad. it. Bollati Boringhieri, Torino 1987, pp. 49-51. [Ricordiamo che il titolo originale del libro di Améry è *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (Al di là della



colpa e dell'espiazione. Tentativo di superamento da parte di un sopraffatto)].

<sup>45</sup> Ivi, p. 53.

<sup>46</sup> Ivi, p. 55.

<sup>47</sup> Ivi, p. 76. Nella pagina precedente gli viene in mente Sade, e in effetti sarebbe necessario tornare sull'importanza dello spettacolo e della messa in scena in Sade, e sul posto che egli occupa nella storia della rappresentazione.

<sup>48</sup> Così Primo Levi in *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1989, p. 82. Egli scrive sottolineando il passaggio al limite della rappresentazione: "... loro, la massa anonima, continuamente rinnovata e sempre identica, dei non-uomini che marciano e faticano in silenzio, spenta in loro la scintilla divina, già troppo vuoti per soffrire veramente. Si esita a chiamarli vivi: si esita a chiamar morte la loro morte, davanti a cui essi non temono perché sono troppo stanchi per comprenderla".

<sup>49</sup> Cfr. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 64. All'impossibile testimonianza del mussulmano, G. Agamben ha dedicato un'analisi un po' diversa, che meriterebbe un'ulteriore discussione, nel suo libro *Quel che resta di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

<sup>50</sup> H. Langbein, *Uomini ad Auschwitz*, trad. it. Milano, Mursia 1984, p. 207.

<sup>51</sup> Citato da M. Kramer, Joseph Beuys "Auschwitz Demonstration" 1956-1964, in *La Mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, Actes du Colloque international, Bruxelles, 11-13 décembre 1997, Éditions du Centre d'études et de documentation Fondation Auschwitz, 1998, p. 103. (Questa citazione interviene nel commento di un'opera-performance di Beuys).

<sup>52</sup> Anche se ci sarebbe comunque molto da dire sull'abisso di fondamento che scava anche il diritto.

<sup>53</sup> Mi rendo conto di quanto tutto questo faccia pensare a Nietzsche, tranne che proprio in quest'ultima espressione: il "caso Nietzsche" è qui di una straordinaria complessità, ma non mi ci posso soffermare.

<sup>54</sup> Si potrebbe anche dire la "rappresentazione intercettata", nel senso in cui

Mehdi Belhaj Kacem intende l'"intercetto": né concetto né percolato, esso ciò che afferra, per farsi portare, il movimento di una forza. (M. Belhaj Kacem, *L'Esthétique du chaos*, Tristram, Auch 2000).

<sup>55</sup> Cfr. *La mémoire d'Auschwitz dans l'art contemporain*, cit., pp. 203-207, 225 sgg.

<sup>56</sup> In questa direzione va, probabilmente il senso della riflessione di Blanchot sul racconto dopo Auschwitz in *Après coup* (trad. it. Cronopio, Napoli 1996), riflessione la cui complessità è l'oggetto di un altro mio lavoro in corso.

<sup>57</sup> S. Quasimodo, *Il mio paese è l'Italia*, in *La vita non è sogno* (1949).