Identità’ e dissoluzione, per un approccio erotico all’opera d’arte

Dalla filosofia dell’identità alla dissoluzione nel “puro esistente” [1]

Col nome di “filosofia dell’identità”[2] viene chiamato il sistema filosofico di Schelling, il quale concepisce l’assoluto come fondamento dell’intera realtà. Un “assoluto” che e’ identità di reale e razionale, soggetto e oggetto, spirito e natura: più esattamente, è la radice comune che precede la successive separazione delle suddette coppie di opposti.

Il concetto dell’identità originaria di reale e razionale, soggetto e oggetto, permea in un certo senso l’intera filosofia idealista e apre la strada ad una interpretazione razionale della realtà che, fino agli albori del novecento, troverà nella ragione il più potente strumento non solo di conoscenza ma di auto-costruzione della realtà attraverso sistemi filosofici assoluti e collaudati. Non a caso proprio Schelling chiama l’assoluto stesso “ragione”.

In questa filosofia l’arte ha un posto di rilievo. E’ oggetto teorico privilegiato e assolutamente necessario, essendo lo strumento più adeguato per cogliere l’assoluto come sintesi di spirito e natura, sapere e produzione, infinito e finito. Come tale è la configurazione privilegiata del principio che in essa si dispiega, il principio dell’assoluto.

Infatti, l’arte e la filosofia secondo Schelling non differiscono rispetto a ciò che rappresentano, ma soltanto per il modo in cui lo fanno. L’arte, tramite la bellezza, coglie

l’assoluto nella sua realtà (come suono, colore, forma e linguaggio), mentre la filosofia lo coglie nella sua identità: l’arte come la filosofia non può non continuare a rappresentare, nella sua eterna evoluzione, lo “spirito”-o “l’assoluto”- colto in immagine. È “l’unica rivelazione” perché, nelle speculazioni idealiste e metafisiche, veicola la concezione dell’assoluto come identità originaria di reale e razionale.

Ma una “filosofia dell’identità” così autosufficiente e assoluta vacilla quando si presenta la questione fondamentale del “puro esistente”. Come si può, partendo da un’identità che è indifferenza assoluta di finito e infinito, reale e razionale, affrontare il problema della costituzione del finito in sé stesso, il problema del “puro esistente”? Al punto in cui la “filosofia dell’identità” si è spinta, tale problema sembra impenetrabile.

Arrivato a questo punto Schelling propone una soluzione che comporta la revisione dell’intera problematica dell’assoluto come identità originaria. A tale proposito è opportuno ricordare la sua distinzione tra una “filosofia negativa” ed una “filosofia positiva”. Egli intende per “filosofia negativa” quella da lui professata fino allora, ossia la speculazione intorno al “che cosa universale”, vale a dire intorno all’essenza delle cose: per “filosofia positiva”, invece, la filosofia che concerne l’esistenza effettiva delle cose. La prima si occupa della possibilità logica delle cose, dell’idea di esse, la seconda della loro esistenza reale, concreta. Il passaggio dall’una all’altra implica per forza di cose “un salto e un rovesciamento”: un salto, perché si passa dall’ordine dei concetti all’ordine della realtà: un rovesciamento perché la ragione della filosofia positiva, avendo a che fare con la realtà, è capovolta rispetto alla ragione della filosofia negativa, chiusa in se stessa nella propria concettualità. Tra le due filosofie vi è una svolta decisiva che provoca una vera e propria crisi.Le immagini che

si connettono strettamente col passaggio da una speculazione filosofica che vede nell'identità il principio assoluto di reale e razionale ad un'indagine sullo statuto autonomo della realtà sono quelle di "stupore della ragione" e di "estasi razionale".

La ragione della filosofia negativa si rende conto che malgrado ogni suo sforzo non riesce da sé a raggiungere la realtà, poiché i suoi movimenti sono puramente concettuali: provando a pensare l'esistente riesce a coglierne solamente l'idea, che in sostanza la separa definitivamente dalla realtà. È dunque la ragione che, accertatasi che l'esistenza è realmente tale solo fuori del pensiero, appunto per trovarla esce da se stessa. Essa si pone "uori da sé", nel "puro esistente", e diventa estatica.

Il termine "estasi" va dunque preso nel suo significato etimologico, come"ek-stasis", "uscita da sé". E lo stupore è il trauma della ragione di fronte all'esistenza, ma insieme anche l'unico accesso all'esistenza di cui può disporre.

Impotenza, mutismo, sottomissione, sono i tre aspetti dell'estasi, o della ragione colta da stupore, di fronte a qualcosa di così inconsueto da essere inconcepibile. "L'uomo comprende solo ciò a cui può giungere con un movimento di pensiero", che altro non è che la mediazione concettuale della ragione. Il puro esistente, quindi, come qualcosa di insolito, eccezionale, rimane opaco, chiuso.

Così al mito romantico e idealistico di una coincidenza di finito e infinito, di soggetto e oggetto, di realtà e razionalità, viene ora a sostituirsi una concezione tragica del reale. Della realtà vengono colti gli aspetti meno rassicuranti, tratti di ombre vengono ad annidarsi in tutto ciò che prima aveva un aspetto familiare, o quantomeno inquadrabile e definibile. Ciò è dovuto ad un mutamento di prospettiva, ad una riconversione dello sguardo: se il finito non è solo un momento parziale dell'assoluto, ma ha una

costituzione autonoma che va considerate di per sé, di esso verranno in luce quei tratti mortiferi, irrazionali e caotici che in una concezione solare e contemplativa come quella metafisica andavano persi. La pretesa idealistica di rendere conto anche degli aspetti irrazionali del reale in una totalità che comprendesse tutto si è rivelata fallimentare. Essa ha operato una deformazione concettuale di aspetti dell'esistenza che non sono propriamente concettualizzabili, che anzi si sottraggono alla pretesa del concetto.

La tarda critica schellinghiana al sistema hegeliano, e insieme l'autocritica riguardante la sua prima fase di pensiero culminante nella "filosofia dell'identità", giunge ad una sconfessione della pretesa della ragione, che ha incontrato ogni cosa come familiare proprio in quanto essa non si volgeva propriamente all'alterità, al puro esistente, ma si auto-svolgeva nel proprio percorso concettuale. Ora, l'altro, l'esistente, si erge in tutta la sua opacità e irriducibilità e la ragione deve denudarsi, ammutolire di fronte a questo dato primario.

Questo momento dell'annichilimento della ragione non è però solo un momento negativo: la defraudazione dell'onnipotenza del concetto viene ad accompagnarsi ad un risorgere della vita colta nella sua sovrabbondanza e ricchezza, oltre che nella sua estraneità, e delle tonalità emotive che accompagnano, rispecchiandola in sé stessa, l'ambivalenza di un passaggio che è un dissolvimento e al tempo stesso un emergere. L'uomo, non più sussumibile in un sistema, è ora un singolo. Egli è già da sempre gettato in un mondo, ignaro della sua provenienza e del suo destino ultimo, e immerse nelle relazioni concrete con gli altri e con le cose. Le traslazioni concettuali non sono più l'unica forma di conoscenza: esse sono statiche e non colgono un flusso cangiante dell'esperienza, che è invece sempre dinamica, e che si offre in questi suoi caratteri alla percezione immediata.

Si riconosce l'essenziale storicità dell'uomo, la libertà che

la contraddistingue, libertà che si afferma in senso positivo ma che può annullarsi, sempre esercitando se stessa, e divenire radicalmente distruttiva e auto-distruttiva.

L'angoscia è la particolare tonalità emotive spesso ricorrente in autori fondamentali (Schelling, Kiekegaard, Heidegger, Freud). Essa implica una nullificazione del mondo e di sé, ed una successive, se non contemporanea, riconquista, riappropriazione. Consiste dunque in uno smarrimento esistenziale, in cui tutto si fa "estraneo", e ogni cosa familiare diventa "insolita", spogliandosi dei suoi caratteri di quotidianità: qualcosa si strappa, il tessuto relazionale s'interrompe, e l'uomo, solo dinnanzi al nulla, assiste meravigliato a questo collasso del mondo e di sé.

Questa paralisi, che è una vera e propria dissoluzione, conduce però al tempo stesso ad un momento di riappropriazione, un ridare senso consapevole del naufragio.

«Chi ha imparato in verità ad essere in angoscia, può andar per una sua strada quasi danzando»[3] . La nullificazione del mondo e di sé, l'angoscia in cui versa l'uomo gettato nel mondo diventano parti stesse del suo corpo, una sua ferita radicata e pulsante.

L'erotismo come un nuovo sguardo sul reale

« (…) Io penso in effetti, che il fatto di introdurre l'erotismo nella vita fosse l'unica scusa per fare qualsiasi cosa.L'erotismo é vicino alla vita, più vicino della filosofia o di altre cose del genere; è una cosa animale che ha molte sfaccettature e che è piacevole usare, come si può usare un tubo di colore, iniettarlo in quello che si produce. » [4]

L'erotismo, nel pensiero contemporaneo, diviene un modo di reagire dell'uomo verso la propria condizione esistenziale, disperata e sola. Ciò che viene messo in gioco in esso è sempre una dissoluzione delle forme costituite. Comincia

appunto laddove il soggetto perde l'appiglio di quella ragione che l?aveva fino ad ora condotto e rasserenato. Esso è «l'approvazione della vita fin dentro la morte»[5] dove il respiro del passaggio all'assoluto sconfina nell'epilogo. In esso la fusione fra vita e morte anticipa il sapore dell'oltre, ma le misure terrene dell'uomo non lasciano tregua al sogno della libertà e allontanano le pulsioni dell'essenza nella gabbia della convenzione. I termini "eros"e "thanatos" si disgiungono in versanti opposti: talora l'istinto vitale, eterosessuale e benevolo s'offusca nella rabbia gridata dell'impluso naturale, profanato dal turbine del disagio.

L'azione decisiva con cui l'erotismo si esplica è quella del denudamento. L'atto del denudarsi sancisce nell'uomo l'amara consapevolezza e resa davanti alla sua misera finitezza. Nello stesso tempo ne ammette una disperata possibilità di salvezza poiché solo dalla nudità egli si diparte per una riappropriazione di sé, una ricostruzione interiore.

«La nudità si oppone allo stato di chiusura, allo stato dell'esistenza discontinua. È uno stato di comunicazione, che rivela la ricerca di una possible totalità dell'essere al di là del ripiegamento su se stesso». L'erotismo, oltre ad avere la funzione di liberare l'uomo dai tirannici divieti della vita sociale e comunitaria, lo riunisce alla sua vera dimensione consentendogli di vivere i propri desideri, di ritrovare l'identità in una forma fluida e dinamica. L'atto della riappropriazione del proprio corpo, il rientro in quel luogo ferito e lacerato dalla condizione di ammutolimento e disincanto dati dalla resa della ragione dinanzi alle proprie certezze è un atto violento, di rottura.

Secondo Bataille i termini intorno ai quail orbita l'attuarsi della dimensione erotica sono il divieto e la tragressione. Il divieto è ciò che regola l'uomo fin nell'intimo, è la gabbia di norme etiche che lo rendono uomo e non animale. È l'oggettivazione morale del timore nei confronti dell'assoluto

e nei confronti di Dio.

La tragressione al contrario è ciò che lo rende libero e animale, è l'atto di rovesciare ciò che lui stesso ha creato, di sospendere il divieto senza eliminarlo. Eliminandolo, infatti, egli ritornerebbe allo stato puro di natura e tutti i suoi vacillamenti verso lo sconfinamento dei propri limiti, nell'eccessivo piacere o dolore, e nella rappresentazione drammatica di questi eccessi, vale a dire nella letteratura e nelle immagini dotate del potere di sconvolgere, l'essere nella sua concretezza diviene accessibile.

L'opera d'arte incarna le due anime dell'erotismo in modo quasi perpetuo. Essa è l'unione di "terra" e "mondo"[6] di materia nuda, pulsante, e anelito all'universale scavalcando i propri limiti.

Storicamente, l'elemento erotico, pur comparendo in tutti gli ambiti artistici dall'antichità ad oggi, approda alla sua piena autocoscienza a partire dale avanguardie. La rappresentazione dell'erotico serve anche ad urtare contro i confini del benpensare dissolvendo ipocrisie e volgarità celate. Allo stesso tempo, serve ad offrire la via ad una continua speculazione teorica intorno al ruolo dell'arte, alla sua funzione, alla sua mercificazione, al suo essere oggetto di osservazione. Si realizza come elemento di disturbo e rottura.

Per gli espressionisti è un grido di disperazione che libera le torbide pulsioni. Il dadaismo ne usa il linguaggio per provocare schock e per dare importanza al gioco, alla combinazione casuale di parole e oggetti, al non senso.

M.Duchamp ha evidenziato attraversandola in tutta la sua opera, l'apertura semantica prodotta dall'erotismo, elevando l'anormalità, intesa come rifiuto di qualsiasi norma (e nell'erotismo ogni norma si dissolve) a pratica sia di arte sia di vita. Si pensi a Etant donne's: 1. la chute d'eau, 2.

le gaz d’eclairage, opera che consiste in una porta di legno consunta, dalle cui fessure, sbirciando oltre, si coglie una visione parziale di una ragazza distesa nuda con una lampada di gas in mano.

È la prima grande opera che raffigura consapevolmente il sesso femminile come ferita erotica, come metafora di un nuovo dolente sguardo sul reale. Presagendo quel definitivo crollo tra dentro e fuori, interno ed esterno, che tra la fine degli anni settanta e l’inizio degli anni ottanta incarnerà il concetto di abiezione. Secondo il quale la fuoriuscita di contenuti interni (come urina, sangue, sperma, escrementi) diventa il solo oggetto d’interesse sessuale, perché straripa dalla sua identità soggettiva, dal suo “foro interiore”[7]. Marcel Duchamp, nel corso della sua opera, ha così scelto la linea erotica come rappresentazione. Perché il rapporto originario con il mondo si costruisce attraverso il corpo, la cui dimensione fondamentale è data dall’esperienza vissuta della percezione. Il mondo è ciò che si percepisce.

click to enlarge



Marcel Duchamp
Etant donnés: 1º la chute d’eau / 2º le gas d’éclairage,

1946-66

Dissoluzione del tempo lineare e pulsione erotica in Anèmic Cinéma

Nell’ Immagine-movimento e nell’Immagine-tempo[8] scritti entrambi negli anni ottanta, Deleuze riallaccia le sue riflessioni sul cinema alle concezioni di Henry Bergson sulla natura del movimento e del tempo. Il tempo proposto dalle scienze deterministiche è un susseguirsi ordinato e meccanico di eventi, cioé il tempo è rigidamente determinato nei suoi passaggi temporali dal passato, al presente, al futuro. Per la fisica, esso è un susseguirsi di fotogrammi, analogamente alla pellicola cinematografica.Sosteneva Zenone, constatando che la traiettoria di una freccia era come un insieme di istantanee ferme messe in fila una dopo l’altra, che non esisteva movimento alcuno, poiché il movimento non può generarsi dall’immobile. In effetti, sottolinea Bergson, la suddivisione dell’azione in istantanee è un processo che la mente umana attua a posteriori cercando di mettere in ordine una realtà che altrimenti sembrerebbe incomprensibile. La nozione attorno alla quale ruota la rivoluzione bergsoniana è quella quindi di durée, di durata. Il tempo percepito dallo spirito non coincide con quello misurato dai fisici. La coscienza percepisce il tempo come durata, vivendo nel presente le tracce del passato e del futuro: prolungando se stessa in parte nell’uno, in parte nell’altro. Impossibilitata a definire in un unico istante il presente, la durata della coscienza è dunque “il moto ondoso del presente che, tendendo sempre e comunque verso il futuro, trascina con sé qualche traccia del passato”. Deleuze esplora i due tipi di immagini connesse all’arte cinematografica, spiegando come sebbene il cinema proceda per fotogrammi, che sono porzioni immobili di tempo, esso ci restituisce un’immagine media sulla quale il movimento è perfettamente modellato (imagine-movimento). Rispetto al tempo, Deleuze lo concepisce quale direttamente

rappresentabile poiché l'immagine-tempo ha la facoltà di esprimere la natura del tempo, il fuggevole, in una forma compiuta: ma la forma di ciò che cambia non cambia, non passa. «E' il tempo, il tempo in persona (…) Un'immagine tempo diretta che da a ciò che cambia la forma immutabile nella quale si produce il cambiamento (…)»[9] .L'immagine filmica, come l'immagine poetica o artistica, non significa ma mostra. È quello che Wittgenstein ha definito come il cogliere di colpo. «Non si tratta di una scomposizione, un'analisi che arriva a cogliere l'essenza, qualcosa che sta 'sotto' o 'dentro', e che è comune a tutti i linguaggi, tutte le proposizioni nel senso che ne costituisce la verità nascosta e fondamentale. Si tratta invece di fare completa chiarezza di ciò che abbiamo sotto i nostri occhi, ciò che ci sta davanti, ciò che parliamo, il linguaggio che abbiamo e che siamo. Non c'è un nascosto che va portato alla luce, ma una chiarezza di ciò che effettivamente diciamo e di ciò che effettivamente è il fenomeno […]»[10] . Il cinema è il miglior trampolino dal quale il mondo moderno può tuffarsi nell acque magnetiche e brillantemente nere dell'inconscio[11]. «Già i dadaisti e i surrealisti avevano concepito un'arte fondata sul frammento, lo choc, la sorpresa: il cinema porta a compimento le loro intuizioni. Se le inquadrature colpiscono lo spettatore con la stessa rapidità di uno schoc, ciò ha conseguenze rilevanti sulla struttura psicihica[…]»[12].Realizzato in collaborazione con Man Ray e Marc Allégret, Anèmic Cinéma esprime i concetti appena discussi. Nel film, Duchamp sperimenta gli effetti ottici derivati dalla ripresa di alcuni dischi rotanti di sua ideazione, battezzati rotoreliefs. I rotoreliefs esplicano il loro senso nel movimento. Durante la rotazione la loro superficie perde la bidimensionalità costitutiva e diviene una sorta di motore pulsante che ingurgita l'occhio di chi guarda. Nel film, la regia si limita ad un piano fisso in cui si avvicendano diciannove diversi rotoreliefs, di cui dieci ottici, recanti stampe di pattern spiraloidi o illusionistici,

e nove verbali, recanti alcune boutade “dada”:

Bains de gros thé pour grains de beauté sans trop de Bengué

L’enfant qui tête souffleur de chair chaude et n’aime pas le chou-fleur de serre chaude

Si je te donne un sou, me donneras tu un pairs de ciseaux?

On demande des moustiques domestiques (demi-stock) pour la cure d’azote sur la Cote d’Azur

Inceste ou passion del famille, à coups trop tires

Esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis

Avez vous déjà mis la moëlle de l’épée dans la poêle de l’aimée?

Parmi nos articles de quincaillerie paresseuse nous recommandons le robinet qui

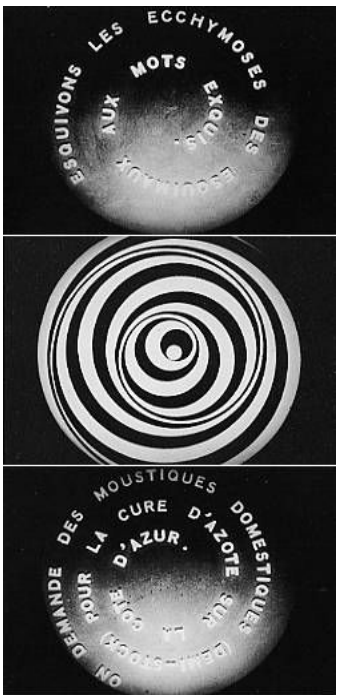
s’arrête de couler quand on ne l’ecoute pas

L’apirant habite javel et moi j’avais l’habite en spirale

Il tipo di movimento che caratterizza ciascun disco cambia da fotogramma a fotogramma in modo da non consentire alcuna connessione logica tra l’uno e l’altro. Ma,anzi, a tratti interrompendo il vortice in cui l’occhio è di volta in volta rapito per gettarlo in una nuova nonsense interiore. L’ambiguità prodotta dall’illusione dell’oscillazione dei dischi, che invece non sono che superfici piane, riflette la doppiezza dei messaggi dei puns inscritti in essi: «Something else happens when we begin to allow the puns to have their play. The figurative meaning of “la moelle de l’epée”and “la poele de l’aimeé” over powers the literal (non) sense. The reference to sexual intercourse could hardly be more evident. Furthermore, once we recongnize its figurative character, our reading of the other disks begins to reveal sexual allusions […] »[13]. Il riferimento alla sfera sessuale si produce dunque

dall’alternanza di testo e oscillazione a differenti velocità, convergenti nella nostra percezione come atto sessuale immaginario.L’oscillazione dei dischi mette in atto una forma di perturbante ovvero quella «sorta di spaventoso che risale a quanto ci è noto da lungo tempo, a ciò che ci è familiare»[14]. Perturbante è tutto quello che sarebbe dovuto rimanere segreto e invece è affiorato improvvisamente.Esso si coglie di colpo, senza realizzarne i processi attraverso i quali avviene la percezione di esso, perché noi siamo turbati nello stesso momento in cui siamo intenti ad osservare. L’osservazione dei dischi in rotazione mette in moto le nostre pulsionoi più remote e perverse. L’esperienza del vedere nasconde l’ambiguità del linguaggio. Una volta letti ad alta voce i giochi di parole perdono il loro significato, o almeno lo mutuano in un’altra sfera semantica lontana da quella percepita dall’occhio durante la visione. Dissolvendosi in infinite possibilità, nessuna delle quali definibile con certezza, essa diventa un campo aperto dove l’occhio inciampa e cade. Duchamp si serve del moto rotatorio per scandire un nuovo tipo di temporalità disegnata sulle pulsioni erotiche dell’essere umano. Rivalutando il sogno, l’irrazionalità, la follia, gli stati di allucinazione in una chiave già non più surrealista ma concettuale e ironica egli ricerca l’essenza intima della realtà oltre la realtà stessa, per succhiare il midollo della vita con sconvolgente sensibilità celebrando della vita stessa la tangibilità sottesa ad oggetti banali e quotidiani. L’automatismo psichico, connesso al movimento dei dischi, che mira ad esprimere il funzionamento del pensiero al di là di ogni controllo cosciente ammette la sfera dell’erotismo come sfera in cui si muove la piú intima tendenza dell’essere umano.

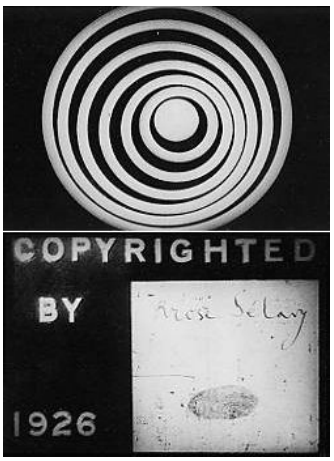
click images to enlarge



M.Duchamp, *Anèmic Cinéma, Dischi inscritti con giochi di parole e disco ottico n.4*



M.Duchamp, *Rotoreliefs n.1,2,3,4,5,6, 1935.*



M.Duchamp*. Anèmic Cinema,* titolo di coda

click images to enlarge

- 

  Disco ottico n.6
- 

  Disco con pun
- 

  Rotorelief n. 3

Notes

Footnote Return 1. Cfr. Luigi Pareyson, Ontologia della libertà, Torino, Einaudi 2000.

Footnote Return 2. Cfr. Friedrich W. J. Schelling, Sistema dell’idealismo trascendentale, Bari, Laterza 1965.

Footnote Return 3. Cfr.S. Kierkegaard, Il concetto dell’angoscia, Milano, Fratello Bocca, 1950.

Footnote Return 4. Cfr.Marcel Duchamp in Arturo Schwarz, The complete works of Marcel Duchamp, New York-London 1969.

Footnote Return 5. Cfr. G. Bataille, L’erotismo, ES Edizioni, 2000 p.10.

Footnote Return 6. cfr. Martin Heidegger, L’origine dell’opera d’arte in Sentieri Interrotti, Firenze, La Nuova Italia 2002.

Footnote Return 7. cfr J. KRISTEVA, Poteri dell’orrore: Saggio sull’abiezione , Milano, Spirali 1981.

Footnote Return 8. cfr G.Deleuze, L’immagine-movimento/cinema 1, Milano, Ubulibri 1997; L’immagine-tempo/cinema 2, Milano, Ubulibri 1989.

Footnote Return 9. cfr G.Deleuze, in op.cit.,p. 154.

Footnote Return 10 cfr Leonardo V. Distaso NON PENSARE, GUARDA!”WITTGENSTEIN SULL’IMMAGINE, www.kainos.it

Footnote Return 11. A.Breton, 1896-1966.

Footnote Return 12. cfr R.Principe, L’immagine surrealista e il cinema, in www3.unibo.it..

Footnote Return 13. cfr Michael Betancourt, Precision Optics/ Optical Illusions, in Tout-fait, The Marcel Duchamp Studies Online Journal, 2003,www.toutfait.com

Footnote Return 14. cfr S.Freud, Saggio sul perturbante, s cura di C.Musatti, Theoria, 1984.