

Georges Bataille e *Documents*.  
L'immagine come *théâtre de la cruauté*

**Giuseppe Crivella**

**Abstract**, The purpose of this paper is to analyze the status of the image in the thinking of Bataille during the experience of *Documents*. Starting from the thesis of Georges Didi-Huberman, we will try to highlight the figural dimension present in the writing of the authors of *La part maudite*.

**Keywords**, *Georges Bataille, Georges Didi-Huberman, Documents, Informitas, Theory of image*

*Aggiungerò anche il più vile di tutti i paragoni e che sembra essere il più sconvolgente: infatti tutti i dotti nelle cose divine ci hanno tramandato che Dio si è attribuito la forma di un verme.*

(Pseudo Dionigi l'Areopagita, *Gerarchia celeste*, p. 72)

**1. L'eccesso della visione come accesso alla visione**

Quelle di Artaud e Bataille sono due vite parallele: nati a distanza di un solo anno l'uno dall'altro – il primo nel 1896, il secondo nel 1897 –, le loro biografie convergono senza mai incontrarsi frontalmente, sfiorandosi appena attraverso il contatto quasi simultaneo e per entrambi diretto e polemico con la sfrangiata pattuglia di scrittori e pittori coagulatesi verso la metà degli anni '20 intorno alla figura duramente sacerdotale di Breton. Un altro incontro mancato può essere situato inoltre più o meno negli stessi anni presso l'accademia teatrale di Charles Dullin, ove militava Sylvia Maklès, a fianco di Artaud, prima di incontrare proprio Bataille, destinato a diventare suo futuro marito. A questo punto le due vite si allontanano nuovamente del tutto, pur lasciandosi dietro le tracce di una gemellarità di intenti che forse aspettano ancora di essere attentamente decifrate (N. Barberger, *Le réel de traviole. Artaud, Bataille, Leiris et alii*).

In questo scritto naturalmente non ci proponiamo un compito così vasto, ma ci limiteremo a segnalare alcuni punti di contatto che alla fine degli anni '20 sembrano avvicinare i due autori; partendo da qui svilupperemo una serie di riflessioni su quella che potremmo designare come la fase di gestazione del

pensiero di Bataille. Le seguenti considerazioni pertanto, formulate principalmente sulla base della monografia che nel 1995 Didi-Huberman ha dedicato a Bataille, coprono un arco di tempo alquanto limitato, corrispondente più o meno alla durata dell'esperienza di *Documents*. Ciò naturalmente non va vista come una restrizione arbitraria, ma piuttosto indica una tendenza di ricerca nel corso della quale Bataille mette in campo per la prima volta delle analisi le quali già lasciano intravedere la solida imbastitura di un pensiero a venire, il quale probabilmente proprio in quei primi scritti trova il proprio mobile radicamento.

Ma perché scegliere proprio Bataille e Artaud come punto di partenza? Perché con essi da una parte abbiamo la crudeltà come atto di violenza esibita, come esibizione della violenza stessa, come esibizione che, in quanto tale, diventa crudeltà e violenza perpetrata contro lo sguardo, sull'occhio, nel campo aperto della visione; dall'altro troviamo il teatro come luogo ove tale esibizione può essere messa in scena, resa possibile, concreta, presente, effettiva in una doppia effrazione, quella cioè di una spettacolarità speculare basata su una inversione costante: ora l'immagine colta in tutta la sua nuda crudezza è puntata contro l'occhio quasi a squarciarne le pratiche percettive o semplicemente osservative, ora è lo sguardo a violare la carne marcescente delle cose, sottoposte ad una certovina opera di eviscerazione, in una sorta di spettacolarità aperta, scissa, divisa in uno sdoppiamento inesausto ed estenuato.

Attraverso l'accostamento di Bataille e Artaud è possibile collocare su di una serrata linea di continuità l'immagine e la crudeltà, l'immagine della crudeltà come crudeltà dell'immagine impiegata quale campo di furiose anarchie che non s'organizzano in sapere o in potere, ma disorganizzano la visione, ne devastano minutamente lo spazio d'esposizione, ne deformano e smembrano gli oggetti, l'oggetto, forse, per antonomasia, l'uomo e il suo mondo, l'uomo in quello che egli crede essere il "suo" mondo.

Ma su quella medesima linea è possibile collocare anche immagine e teatro, il teatro come *dimensione*

*scopica elettiva*, luogo del θεωμαί, del vedere, del penetrare tramite le spire inquiete di una visione probabilmente impudente nei recessi di una scena allestita nel momento stesso del suo suppurante disfarsi, colta nel suo goffo alterarsi fino a diventare non più lo spazio di una esibizione volontaria e predeterminata, ma il contesto di una intromissione indiscreta ed indebita in presenza di uno spettacolo forse inizialmente destinato a rimanere assolutamente precluso alla vista.

Tramite Artaud e Bataille siamo di fronte ad un'immagine come teatro della crudeltà, ad un'immagine intesa quale espressione di realtà congelate nella loro fredda crudezza, ad un'immagine vista come luogo del *cruor*, del sangue, ma anche della saliva, delle linfe vitali, degli umori corporei che fuoriescono da corpi sottoposti a lesioni, lacerazioni, tagli, strappi. Si tratta di immagini di sangue e di sangue di immagini che continuamente sgorgano davanti ai nostri occhi, negli interstizi dello sguardo, sotto la pelle del mondo visibile, emorragie della visione spinta là dove l'oscurità del corpo si apre sotto un'aspra luce di supplizio:

ricercheremo nel campo isolabile dei sensi tutte le allucinazioni suscettibili di essere oggettivate. Tutti i mezzi scientifici utilizzabili sulla scena saranno adoperati per dare l'equivalente delle vertigini del pensiero e dei sensi: echi, apparizioni, manichini, slittamenti, tagli netti, dolori, sorprese, ecc...Con tali mezzi contiamo di ritrovare la *paura* e i suoi complici. [In essi si dovrà sentire] stridere lo spirito, la materia cerebrale [...]. In gesti insieme roventi e pietrificati questo lavoro traduce la disgregazione del pensiero moderno e la sua sostituzione con...che cosa? (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, pp. 18-33).

Viscerale e sorgivo, puro nella sua esibizione di incontaminata ferocia e incorrotto nella spinta ad andare oltre ogni immagine contraffatta, il teatro di Artaud è molto affine a ciò che per Bataille doveva essere l'immagine (E. Grossman, *La défiguration. Artaud, Beckett, Michaux*): dispositivo nudo di un eccesso mostrato in tutta la sua estatica efferatezza, rappresentazione di un evento assolutamente unico, irripetibile, assoluto nel senso di sciolto, assolto nel suo prodursi da ogni possibilità di reiterazione

perché strettamente vincolato ad una vita specifica, legato al verificarsi di vicende afferenti alla singolarità irripetibile di un'esistenza umana: teatro che non ammette repliche, che non conosce ripetizioni, immagine prodotta nello stesso frangente in cui l'evento ritratto si verifica, consumandosi inesorabilmente senza alcuna possibilità di ripresentarsi così come si è consumato quell'unica volta.

Immagine irripetibile e folgorante, immagine senza appello, senza durata, immagine che ci condanna ad osservarla, ad essere spettatori involontari ma consapevoli di un supplizio innanzi al quale è forse la nostra coscienza ad essere sottoposta a martirio, come ad esempio quella del torturato cinese che tanto dovette colpire Bataille nel 1925:



Immagine batailleana e teatro della crudeltà stringono ora, in questa strana dimensione di allucinata sospensione materialmente estatica e di travolgente aggressione visiva la loro torbida complicità sulla base di alcuni caratteri comuni ben identificati da Jacques Derrida in illuminate pagine scritte nel '66 e dedicate proprio al teatro della crudeltà artaudiano:

la théâtralité doit traverser et restaurer de part en part l'existence et la chair. On dira donc du théâtre ce qu'on dit du corps [...]. Elle annonce la limite de la représentation. Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable. La vie est l'origine non représentable de la représentation (Derrida, *L'écriture et la différence*, pp. 339 e 341).

Ma Derrida va ben oltre: intesi in questo senso,

immagine e teatro contestano addirittura l'idea di presenza: di fronte ad essi noi siamo come aggrediti dalla violenza della vicenda mostrata nell'attimo stesso in cui essa si rivela a noi:

elle ne nous offrira même pas la présentation d'un présent, si présent signifie ce qui se tient *devant* moi. La représentation cruelle doit m'investir. Et la non-représentation est donc représentation originaire, si représentation signifie aussi déploiement d'un volume, d'un milieu à plusieurs dimensions, expérience productrice de son propre espace [...]. Clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force, ou de la vie. Espace clos, c'est-à-dire espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible (p. 348.).

Ciò a cui assistiamo qui è quindi la fine della rappresentazione classica (ammesso che sia mai esistita), il tramonto dell'immagine "addomesticata", edulcorata, manipolata dai procedimenti di ancoraggio verbo-visivo che più o meno negli stessi anni in cui Derrida scriveva queste pagine Roland Barthes individuava come il "letto di contenzione" della polisemica esplosività propria dell'immagine:

fin de la représentation mais représentation originaire. Fin de l'interprétation mais interprétation originaire qu'aucune parole maîtresse, qu'aucun projet de maîtrise n'aura investie et aplatie par avance. Représentation visible, certes, contre la parole qui dérobe à la vue – et Artaud tient aux images productrices sans lesquelles il n'y aurait pas de théâtre (*theaomai*) – mais dont la visibilité n'est pas un spectacle monté par la parole du maître. Représentation comme auto-présentation du visible et même du sensible purs (p. 349).

Torniamo per un attimo alla fotografia del suppliziato cinese: si tratta di una fotografia-squarcio, una fotografia che fende il visibile esponendo l'occhio a ciò che giace senza nome al di sotto di quanto solitamente si è soliti vedere; è un'immagine che mostra tessuti lacerati, ossa esposte e intraviste nell'orribile spasmo del dolore, della tensione di un corpo sottoposto alle più tremende sevizie e tuttavia ancor vivente, palpitante, dotato d'uno sguardo acceso e penetrante.

Ed è proprio nel nodo vibrante di questi sguardi che l'immagine arde con tutta la sua esacerbata forza

d'angoscia incontenibile, nonché di selvaggia e sinistra fascinazione: dalla foto qualcosa osserva noi, spalanca i suoi occhi divampando d'un bagliore tenebroso e innominabile dal profondo di un corpo che si dischiude a noi nella fremente ostentazione di carni e organi colti in una convulsione paralizzante e mostruosa.

Lo sguardo del suppliziato si lega così al nostro, viene ad abitare il nostro sguardo quasi dall'interno di noi stessi, come una parassitaria presenza d'aberrazioni e intrusioni dal quale è impossibile liberarsi; tale sguardo, a fronte della bocca serrata in uno sforzo disumano, diventa *un cri de peur qui voit* (G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir selon Georges Bataille*, p. 11), che arriva a toccare, scuotere, sfibrare il visibile nel suo *verso*. Quello sguardo si amplia, si dilata, si espande su tutta la superficie del corpo martoriato, così che anche le ferite del suppliziato diventano fessure ove ora si intrufola il nostro occhio, e da cui improvvisamente un visibile perversamente difforme da come lo pensavamo filtra, scivola, si libera senza possibilità d'arresto o contenimento.

L'immagine sembra sanguinare un invisibile ignoto, informe, privo di identità, alieno alle nostre abitudini percettive, quasi divenendo in tal modo la scabra narrazione di uno scacco subito dal nostro sguardo di fronte a uno spettacolo che non ammette obiettivazione – ovvero non ammette di farsi *objectum* – ma tende invece ad imporsi quale portato della più drastica abiezione – da *labicere*, gettare, rifiutare – simile cioè a qualcosa di puntualmente rimosso o cassato che torna al centro della scena, obbligandoci ad osservarlo, a guardarlo in tutta la sua presenza oscena, anche solo per un attimo d'allucinata voracità scopica.

La fotografia dunque, questa strana scrittura di luce aperta attraverso un nero lampo d'oscurità, ci rivela il volto d'ombra di quanto solitamente si mostra: il corpo ha perduto le sue fattezze, le sue proporzioni, la misura dei suoi gesti e dei suoi atti per tramutarsi in piaga, lesione, spasmo, sangue, da cui inesorabilmente, forse inspiegabilmente, evapora la notte dello sguardo, quella stessa notte tanto cara a Blanchot:

bientôt, la nuit [...] parut plus sombre, plus terrible que n'importe quelle nuit, comme si elle était *réellement sortie d'une blessure de la pensée qui ne se pensait plus* [...]. C'était la nuit même. Des images qui faisaient son obscurité l'inondaient. Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. Son œil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaire, se développait d'une manière démesurée et, s'étendant sur l'horizon, laissait la nuit pénétrer en son centre pour en recevoir le jour. Par ce vide, c'était donc le regard et l'objet du regard qui se mêlaient. Non seulement cet œil qui ne voyait rien appréhendait quelque chose, mais il appréhendait la cause de sa vision. Il voyait comme objet ce qui faisait qu'il ne voyait pas. En lui, son propre regard entrait sous la forme d'une image, au moment où ce regard était considéré la mort de toute image (M. Blanchot, *Thomas l'Obscur*, pp. 17-18).

È un paradosso spettrale e avvolgente quello dell'immagine del suppliziato, capace di rappresentare più di quanto siamo abituati a vedere, che rivela forse troppo costringendo lo sguardo a soffermarsi su quanto era destinato a rimanere celato, precluso alla vista; è il paradosso spettrale della somiglianza che raggiunge l'informe proprio per un tragico eccesso di mimesi, in un'aderenza violenta alla manifestazione brutta delle viscere: l'immagine aderisce ad un visibile sprofondante nelle proprie impervie lacerazioni e, proprio in questo sprofondare, essa è in grado di registrare un sottosuolo osceno, informe, forse inammissibile, un sottosuolo tumultuosamente ricco di accidenti e dettagli inaspettati e indistinti, inclassificabili, tanto insopportabili quanto insopprimibili.

Il difforme, *l'informitas*, questa volta non sono il veicolo di uno smarrimento figurale che trasforma il corpo, il sangue, la piaga in valori semantici trasfigurati verso verità altre; qui il difforme è esattamente ciò che si vede dalle piaghe, nelle piaghe, è cioè il rivolo di sangue che si riversa abbondante dagli squarci irregolari, è l'apparizione repentina e insistente delle ossa dello sterno che somigliano esattamente a quelle delle fredde tavole anatomiche ed è soprattutto l'occhio fissamente puntato su di noi che lo guardiamo, calamitati da quello sguardo istantaneo e sconosciuto, anonimo e amorfo nel quale non possiamo non leggere l'eclissi di ogni visione.

Pare sia stato il dottor Adrian Borel a regalare la fotografia del suppliziato cinese a Bataille nel 1925; ignoriamo la reazione dell'autore de *Le bleu di ciel*; non sappiamo se ne rimase impressionato e colpito o piuttosto preferì passarvi sopra con una certa indifferenza. Certo sappiamo che quell'immagine sconvolgente era destinata a fecondare l'immaginazione del futuro autore dell'*Histoire de l'œil*, e prova ne è, a nostro giudizio, il taglio stilistico che, quattro anni dopo quello strano regalo, Bataille darà a *Documents*, esperienza di ricerca assolutamente singolare e irripetibile nell'ambito del variegatissimo fenomeno dei fervori avanguardistici dei primi decenni del XX secolo.

## **2. Un osservatorio sullo sguardo: *Documents***

Un gaio sapere, un *gai savoir visuel* aveva fecondato l'attenzione, l'interesse, la fantasia – vorremmo dire l'immaginativa o, ancora meglio, la *Einbildungskraft* – di Bataille nel cui pensiero quella visione aveva aperto una ferita insanabile, spingendolo ad una ricerca spasmodica, a fianco di altri autori, scrittori, storici dell'arte, a fianco cioè di altri testimoni di quell'informe improvviso e ribollente che a volte si squaderna dinanzi all'occhio, lasciandolo sprofondare in un baratro di debilitate esperienze visive.

Certo, stabilire con precisione che cosa fu o che cosa dovesse essere *Documents* nelle intenzioni degli autori non è facile, ma se le analisi che svilupperemo, sulla scorta di alcune considerazioni di Didi-Huberman, hanno un minimo di validità possiamo forse avanzare una primissima ipotesi sostenendo che, nonostante la siderale lontananza di Bataille dal filosofo della dottrina delle idee, sia stato proprio quest'ultimo a stilare inconsapevolmente in un passo della *Repubblica* il programma che poi l'autore della *Summa athéologique* attuerà in *Documents*:

gli oggetti che non invitano all'indagine [...] sono quelli che non generano contemporaneamente sensazioni opposte; quelli che invece le producono li considero stimolanti alla riflessione, ogni qual volta la sensazione, che provenga da vicino o da lontano, non indica affatto un oggetto più che il suo contrario (Platone, *Repubblica*, 145d).



L'immagine per Bataille fa parte di questa categoria di oggetti in quanto essa risponde pienamente ad un doppio registro: *déchirée et déchirante* – come appena visto per il suppliziato cinese – essa lavora oscuramente ma proficuamente per offrire una mimesi condotta perversamente all'exasperazione, integrale e intensiva, disintegrante e ossessiva, ossidionale sia per l'occhio che per il mondo il quale non può non rivelare i propri recessi, non può desistere dallo schiudersi in un goffo e mostruoso sbadiglio materiale da cui tutto può improvvisamente affacciarsi.

Diremo pertanto che il primo aspetto saliente di questo doppio registro sta nel fatto che esso de-sostanzializza gli oggetti del mondo posti davanti allo sguardo: essi non hanno più limiti fisici inviolabili, contorni corporei da tutelare e rispettare; la *déchirure* che li attraversa contesta in primis la loro pigra fissità formale per focalizzarsi su ciò che è interno e sepolto, celato e riposto, occultato o rimosso, forcluso dalla nostra quotidiana pratica scopica onde pervenire a una idea – qui intesa, naturalmente, sia come concetto sia come immagine – anche solo presuntivamente chiara dell'oggetto:

[*Documents*] déjoue la reproduction du semblable, l'engendrement du même par le même, c'est-à-dire une certaine façon de comprendre la ressemblance. Voilà pourquoi, dans *Documents*, les images surgissent comme des objets rencontrés au hasard, des dissemblances sans liens – apparents – de continuité [...]. Paraphrasant son expression célèbre relative à la notion, ou plutôt à l'usage du dictionnaire, nous pourrions dire ici que, pour lui, [*Documents*] devait commencer – ou commencer d'exploser – à partir du moment où il ne donnerait plus le sens, mais les *besognes d'images*. Quelles *besognes*? Celle, entre autres, de mettre en jeu (pratiquement) et de mettre en question (théoriquement), dans un même mouvement, la notion de ressemblance, c'est-à-dire la notion du *rapport visuel* le plus évident, le plus dérouté aussi, que nous puissions connaître dans la vie quotidienne (G. Didi-Huberman, *Op cit*, pp. 14-15).

Ma che significa qui *déjouer* la riproduzione del simile? Bataille propone una risposta biforcata: in primis vuol dire pervenire ad *un usage critique* dell'immagine previo *démontage théorique* di tutto ciò che la determina secondo i dettami della buona

formazione e lavorare tramite *montages figuratifs* a delineare ciò che potremmo definire un *musée de l'écart, une contre-histoire de l'art* dove hanno luogo e trovano il loro terreno fertile «un stupéfiant réseau de mises en rapport, contacts implicites ou explosifs, vraies et fausses ressemblances, fausses et vraies dissemblances» (p. 13).

Siamo in presenza di ciò che Didi-Huberman chiama *le moment suppliciant de l'image* (p. 23), momento dunque supplicante la *ressemblance*, i limiti di quest'ultima, e quindi la forma, il concetto stesso di forma sotto cui essa diventava attuabile, concreta e effettivamente operante, diventava cioè un movimento positivo del pensiero, innervando quella affermativa disposizione gnoseologica con la quale solitamente ci si apre al mondo.

Ma Bataille preferisce muoversi secondo un altro versante, quello della *ressemblance transgressive*, una somiglianza che va sempre oltre il proprio confine di pertinenza e pregnanza formale; tale margine viene allora puntualmente forzato, violato, condotto sul punto di rottura come un argine che non regge più la carica viscerale e travolgente di sconosciute forze endogene non più gestibili all'interno dell'angusto perimetro della forma.

Trasgredire la forma, suppliziare l'immagine, scuotere le gerarchie che presiedono alla generazione della somiglianza, lasciar fermentare l'informe come un'ignobile schiuma divorante gli oggetti della quotidianità, sabotare la nozione stessa di riconoscibilità esponendo l'occhio allo spettacolo di una pura materialità inorganica che ha fagocitato la propria figura: questo è in sostanza il programma di *Documents*, all'interno del quale svetta la centralità accordata all'informe, inteso come una sorta di feroce insubordinazione messa in atto da un crudo accidente materiale che d'improvviso riesce a lacerare la propria fisionomia esteriore quasi invadendola e soffocandola dall'interno, sottoponendola ad una dilatazione forzosa e spasmodica avente come effetto quello di alterarla, sfigurarla mostruosamente "innescando" nell'oggetto interessato da questo processo una scarica di metamorfosi sottili e perfusive che lo trasformano in uno spazio muto e deforme ove prende posto

l'irricoscibile, l'innominabile, l'ignoto aggressivo e ossessionante (J-F Louette, *Informitas de l'univers et figures humaines. Bataille entre Queneau et Leiris*, pp. 127-133).

Ciò dinanzi al quale ci mette Bataille è una controffensiva dell'informe: esso, inesorabile e sinistro, felpato e tortuoso, avanza verso di noi mettendo in crisi innanzitutto i nostri più radicati e assestati quadri concettuali; l'universo assume le contorte fattezze di un polverizzato spasmo di energie illogiche, sublogiche o prelogiche, la cui malata e sbilenca condensazione lo rende più simile ad uno sputo o ad un ragno che ad una ben calibrata macchina di leggi fisiche in equilibrio.

Ma è soprattutto la figura umana ad essere sopraffatta da questo astratto magma di *informitas* aberrante e proliferante: essa è aggredita da più parti, scomposta e fratturata, ma anche portata come in ebollizione in modo da farla schiudere in una molle ostentazione di organi e funzioni i quali debordano, cancellano, distruggono l'involucro destinato a contenerli, nasconderli, proteggerli.

Trasgredire la forma non significa negarla quindi, ma significa prima di tutto rovesciarla, far affiorare da se stessa il suo *verso*, ove si cela un concetto oscuro e segreto di *ressemblance*, quello appunto di *ressemblance informe*; si tratta cioè di ferire la pelle delle cose, di penetrarne l'inerte tegumento proprio come fa Lyotard in apertura della sua *Économie libidinale*:

en ouvrant le prétendu corps [cartésien] et déployant toutes ses surfaces: la peau avec chacun de ses plis, rides, cicatrice, avec ses grands plans veloutés, et contigus à elle le cuir, et sa toison de cheveux, la tendre fourrure pubienne, les mamelons, les ongles, les cornes transparentes sous les talons, la légère friperie, entée de cils de paupières, [en allant] tout de suite jusqu'au bout de la cruauté, [en faisant] l'anatomie de la perversion polymorphe, [nous obtiendrons] l'immense membrane du "corps" libidinal [post-cartésien donc], tout à l'inverse d'une membrure. Elle est faite des textures les plus hétérogènes [...] aboutées en une bande sans verso, bande de Möbius, non pas intéressante parce que fermée, mais parce que uniface, peau möbienne non pas lisse, mais (est-ce possible topologiquement?) au contraire toute couverte d'aspérité, recoins, replis, cavernes qui, lorsque ça passera au premier tour seront cavernes mais peut-être au deuxième bosses. [Cette] bande interminable à géométrie variable (car rien n'oblige à ce

qu'une excavation reste concavité outre qu'elle est forcément convexité au deuxième tour, si du moins elle persiste), [qui] n'a pas deux faces, mais une seule face, et donc pas d'extérieur ni d'intérieur, [cette] bande labyrinthique [est] une chambre représentative [dans laquelle] *être au dedans* signifie l'oublier (J-F Lyotard, *Économie libidinale*, pp. 9-10).

La rassomiglianza ora non deve più andare alla ricerca monomaniaca di aspetti affini e omologhi allo scopo di raccordarli, ma deve lavorare essa stessa per produrli prima e scomporli poi, affiancando realtà e dimensioni di realtà solitamente distanti e incomunicabili. Entra in scena qui quella nozione operativa tanto cara a Bataille, la *disparate* – ereditata forse da José Bergamin – usata non tanto per pervenire a stilare un catalogo, un corpus unitario e coerente delle epifanie dell'informe, quanto piuttosto per raccogliere le membra sparse di un corpo ormai restio ad ogni ricomposizione, votato al disordine e al delirio organico, straziato in innumerevoli *lambeaux obstinés*, dilapidato in un gioco di concordanze deformi e deformanti il cui fine precipuo è quello di irritare – ma anche "irrigare" paradossalmente – il pensiero.

La *disparate* quindi, col relativo atto di trasgressione perpetrato, non è affatto un non-rapporto, la semplice sospensione delle abituali relazioni di somiglianza e non è neppure soltanto l'oltrepassamento dei limiti; essa è lo sforzo intellettuale per rendere mobili questi limiti, per spostarli, farli transitare obliquamente verso la eterogeneità stessa della somiglianza nella quale le differenze devono arrivare a toccarsi, ad incollarsi l'una sull'altra in una messa in disordine concertata e dialettizzata fino a ciò che con Didi-Huberman potremmo definire la *mise en excès de la ressemblance* (G. Didi-Huberman, *Op cit*, p. 41) da cui non può non sortire come risultato il deleuziano *devenir fou* (G. Deleuze, *Logique du sens*, p. 11) dell'immagine, molto simile, ad esempio, a ciò che accade in una tela di Antoni Tapiès, ove labirinticamente lo spazio obliquo e reattivo della materia si converte in traccia vibrante e ferita felice, impronta deforme e segno nudo, trama corrotta e memoria agonizzante.  
Antoni Tapiès infatti mette in atto un *modus*

*operandi* mirato a sollecitare la tela non come una superficie al di sopra della quale intervenire, ma come uno spazio fisico all'interno del quale penetrare tramite l'utilizzo di un tratto capace di incidere la consistenza del supporto grafico, in modo da trasformare quest'ultimo nel nucleo vasto e pulsante di una lenticolare *trasfigurabilità*, in forza della quale la pittura tende a ricollocarsi polemicamente rispetto al passato, tramutandosi nell'incandescente grembo di reiterate estenuazioni formali che si producono – o, con Heidegger, si *eventuano* – negli sfocati plessi interstiziali di una processualità metamorfica, aperta, proliferante, solitamente coagulata sulla tela in modo da scomparire, diventando inavvertita al di sotto dell'ordine figurativo finale.

L'artista interroga quindi lo spessore invisibile che s'agita dietro la superficie rendendolo eloquente – di una eloquenza tragica – attraverso una serie di operazioni tese a scardinarne la vibratile ragnatela di sedimentazioni al fine di lasciar affiorare da esse nuove energie de/rappresentative, secondo una infiammata cartografia dell'imprevisto che implode sulla tela da un punto d'origine infinitamente remoto, seppur collocato dentro di essa.

Tàpies però non sceglie di fendere la tela con un taglio secco e preciso alla Fontana, ma piuttosto cerca di farla erompere provocando in essa, nella sua inviolata compattezza, screpolature e rigonfiamenti, solchi e increspature, rugosità visceralmente scabre e striature sanguinanti, abrasioni e cedimenti che “trans-lavorano” il supporto su cui si producono, tramutandolo da sfondo materiale della scena rappresentata a teatro organico di un'azione eruttiva culminante in configurazioni che coincidono col tessuto stesso dell'opera.

La dischiusura interstiziale e vorace, sporadica ma insanabile, aleatoria seppur scientemente perseguita, ottenuta sollecitando la tela ad esporsi in forza della propria forclusa profondità, permette di risalire le linee del visibile pervenendo a ciò che potremmo definire, parafrasando Courbet, “l'origine dell'immondo”, ove in parallelo la combustione mentale dell'idea si trova perfettamente riflessa nell'opera tramite l'ulcerazione materiale delle cose

registrate nella loro spasmodica preformazione. Lo sguardo sprofonda dunque nella spalancata visceralità del proprio decomporsi, accedendo all'organica ciclicità di un divenire tutto biologico scandito dal processo ferreo e inesorabile di consumazione-disgregazione-dispersione-ricombinazione, in cui le configurazioni che la materia è in grado di assumere durante gli stati incoativi e in corrispondenza delle fasi finali risultano ironicamente e tragicamente identificabili. Il *ductus* di Tàpies non si presenta più sotto le sembianze di una traccia grafica stesa sulla tela, ma piuttosto si deposita in essa quale solco, ferita, incisione, scavo i quali mettono in tensione dinamica e caotica tutte le altre componenti della rappresentazione, così che forma e colore debordano l'una sull'altra, l'uno dall'altra, l'uno nell'altra, filtrando dal volume materiale del supporto per dispiegare scenari di microfisiche apocalissi, tenui geologie di naufragi, flagranti deterritorializzazioni del segno in grado di trasformare il portato semantico dell'immagine nel balbettio inudibile delle cose colte negli stati anteriori al loro pieno manifestarsi.

Tàpies riesce dunque a elaborare una destrutturante anamnesi dell'immemorabile attraverso la quale sorprendere gli oggetti negli istanti sfumati in cui essi si trovano ancora calati in una amniotica ebollizione formale, durante la quale cioè alcuna fisionomia definita o definitiva si è ancora assestata e tutte le virtualità si trovano ancora nel medesimo stato di intenso galleggiamento generativo.

Sondando così la *Prägnanz* figurale dell'immagine, sezionandone il rizomatico nucleo germinativo e portandolo ad emersione, Tàpies mette a punto la più precisa e ravvicinata diagnosi dell'informe che sia mai stata tentata, quasi proseguendo in tal modo le linee di una ricerca e di un'avventura intellettuale le cui robuste radici affondano probabilmente nel pensiero di Plotino, per il quale *la realtà di ciò che è più alto e più desiderabile consiste in ciò che non ha nessuna forma* (Plotino, *Enneadi*, VI, 7, 33-10, p. 1271).

[Fine prima parte]

\* **Crivella Giuseppe**, prossimo a conseguire il PhD in fenomenologia presso l'Università degli Studi di Perugia, è stato nominato cultore della materia in Storia della Filosofia Contemporanea e Fenomenologia. Da novembre 2015 è membro della Société Philosophique de Bourgogne.

**Filosofia e nuovi sentieri/ISSN 2282-5711**

[https://filosofiaenuovisentieri.it/2016/05/15/bataille\\_1/](https://filosofiaenuovisentieri.it/2016/05/15/bataille_1/)

© **Filosofia e nuovi sentieri 2016. Tutti i diritti riservati**