

**meltemi.edu**

**49**

**arte/estetica/semiotica**

Copyright © 2006 Meltemi editore, Roma

Il volume ha avuto origine dal convegno "Immagine e Scrittura"  
tenutosi alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma  
nel febbraio 2003.

È vietata la riproduzione, anche parziale,  
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,  
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore  
via Merulana, 38 – 00185 Roma  
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407  
info@meltemieditore.it  
www.meltemieditore.it

a cura di  
Maria Giuseppina Di Monte

# Immagine e scrittura



MELTEMI

### *Ringraziamenti*

Si ringraziano Michele Di Monte per i preziosi consigli e l'aiuto nella revisione dei testi, Flavia Giusti per la trascrizione di alcuni saggi, Elisabetta Pastore per la collaborazione alla traduzione del testo di Gottfried Boehm e Federica Gherarducci per la trascrizione del testo di Claudia Cieri Via.

## Indice

- p. 7 Introduzione  
*Maria Giuseppina Di Monte*
- 26 Parlare e scrivere: due modi diversi di significare  
*Grazia Basile*
- 43 La questione delle immagini  
*Gottfried Boehm*
- 59 Scrittura, memoria, irreversibilità dello scambio  
*Massimo Prampolini*
- 84 Fiducia poetica. Statuto ontologico della finzione  
e ruolo cognitivo delle emozioni nella *mimesis* aristotelica  
*Maurizio Di Monte*
- 121 L'immagine e il suo momento. Note sulla temporalità  
dell'immagine  
*Elena Tavani*
- 156 Elementi di retorica nella pittura religiosa veneziana del  
secondo Cinquecento  
*Augusto Gentili*
- 187 Urgenza del vero. Scritture e immagini del neorealismo  
*Giorgio Nisini*
- 205 Fare cose con le immagini. Istruzioni per l'uso  
*Lucia Casellato*

- 223 *Vom Wort zur Bild!*  
Riflessioni dall'archivio di Aby Warburg  
*Claudia Cieri Via*
- 244 Stare nel seminato. Ispirazione naturalistica e messa in immagine della parabola nella pittura pastorale di Jacopo Bassano (o del riconoscere il soggetto nell'arte figurativa)  
*Luca Bortolotti*
- 270 Se un leone potesse disegnare.  
Osservazioni sul *Pictorial Turn*  
*Michele Di Monte*
- 304 Il visibile (in)dicibile  
*Massimo Carboni*
- 316 Bibliografia

## Il visibile (in)dicibile Massimo Carboni

### 1. Antefatto proustiano

“Sentiamo in un modo, nominiamo in un altro”, diceva Proust. Di questa inaderenza, di questa dislocazione si può anche *morire*. Accade a uno dei personaggi della *Recherche* in un episodio rimasto giustamente celebre. Ne *La Prigioniera*, l'emorragia cerebrale che stronca lo scrittore Bergotte davanti alla *Veduta di Delft* non è altro che il sintomo tragico, definitivo nella sua ultima verità, di una lucida consapevolezza (la lucidità dell'istante estremo), finalmente quanto fatalmente acquisita, e cioè che tutti i suoi libri non avrebbero mai potuto eguagliare né restituire i colori e la preziosa materia del “più bel quadro del mondo”. Fatto ancor più significativo se si rammenta che, come noto, l'episodio è la trascrizione letteraria di una visita realmente compiuta da Proust nel maggio del 1921 a una mostra di arte olandese allestita al Jeu de Paume. Ma procediamo con ordine. Prima di tutto, bisogna ricordare e sottolineare una circostanza importante. Bergotte torna a vedere i quadri dell'amato Vermeer spinto dalla lettura di un articolo di un critico d'arte che, recensendo la mostra, aveva parlato di un *petit pan de mur jaune*, un “piccolo lembo di muro giallo” nella *Veduta di Delft*, dipinto con così grande maestria “da far pensare, se lo si guardava isolatamente, a una preziosa opera d'arte cinese”<sup>1</sup>. Bergotte credeva di conoscere alla perfezione quel quadro, ma evidentemente non era così: quel particolare gli era sfuggito. E non soltanto quello. È grazie all'articolo del critico che egli nota per la prima volta “dei piccoli personaggi in blu e

che la sabbia era rosa”. All’inizio, qui è la parola, qui è il linguaggio; è una descrizione verbale del dipinto che ridesta l’interesse dello scrittore, che ne *guida* la visione. Quantomeno all’interno della significatività simbolica della finzione letteraria; è quindi come se non potesse darsi percezione se non articolata nel linguaggio. Bergotte è finalmente davanti alla *Veduta di Delft*. Improvvisamente, aumentano le vertigini che lo avevano già colto salendo i primi gradini dell’edificio. Lui, “come un bambino”, non stacca lo sguardo dal prezioso *petit pan*. Il circolo immagine linguaggio che già aveva preso vita con la circostanza appena ricordata della lettura dell’articolo, comincia a stringersi fino a soffocarlo. “È così che avrei dovuto scrivere, pensava. I miei ultimi libri sono troppo secchi, avrei dovuto stendere più strati di colore, rendere la mia frase preziosa in sé, come quel piccolo lembo di muro giallo”. La sua scrittura avrebbe dovuto apparire preziosa in sé, nel suo singolo e indelegabile valore qualitativo, senza alcun altro apporto esterno, così come prezioso appare il particolare del dipinto allorché lo si isola dal contesto figurativo che lo circonda. È davanti a un’immagine, davanti all’immagine che Bergotte prende coscienza del suo sostanziale fallimento di scrittore tanto che, in una visione provocata dalle incipienti vertigini, gli appare una “celesti bilancia”: su uno dei due piatti, sta tutt’intera la sua vita; sull’altro, il *petit pan* così ben dipinto in giallo. E lo squilibrio lo stronca. “Mentre si ripeteva: piccolo lembo di muro giallo con tettoia, piccolo lembo di muro giallo, crollò su un divano circolare (...). Un nuovo colpo l’abbatté, dal divano rotolò per terra facendo accorrere tutti i visitatori e i guardiani. Era morto”. Come se l’intrasponibilità del visibile nel dicibile provocasse non soltanto un’apocope, un collasso interno e strutturale del linguaggio, ma anche un reale cedimento fisico del corpo di chi, improvvisamente e con effetto retroattivo, viene messo di fronte a quella fatale, drammatica, inaggirabile intrasponibilità come a un compito ineseguibile. Nel balbettio dell’agonizzante si riconosce solo una locuzione semplicemente descrittiva, un sintagma nominale puramente designativo ripetuto meccanicamente nella perdita dei sensi. Non soltanto



Bergotte muore per non aver saputo scrivere come Vermeer ha dipinto, ma muore confinato nella semplice denotazione, non più che un'indicazione verbale del veduto. Come se immagine e parola, pittura e scrittura, potessero così felicemente abitare nella stessa dimora, ma questa dimora fosse altrove, nell'altrove radicale di quell'immortalità che si può conquistare soltanto morendo: qui, in questo mondo, mai esse potranno perfettamente aderire e rispecchiarsi a vicenda.

Eppure la morte stessa di Bergotte è la traduzione impossibile del *petit pan* pagata con la vita. Nell'episodio proustiano assistiamo alla perfetta, cristallina configurazione del circolo immagine linguaggio; ma assistiamo anche e soprattutto al rinvio al di là, allo sporgersi oltre da questo circolo non come sua "soluzione", bensì come sua reinscrizione nel labirinto drammatico del mondo in quanto irreparabilità dell'accadere contingente, nella complessità irriducibile dell'esperienza, fos-s'anche l'ultima, come succede allo scrittore proustiano.

Nell'episodio di Bergotte – in cui pittura e scrittura si affrontano, dunque qui per noi quanto altri mai paradigmatico – questo terzo elemento è l'esperienza limite, l'esperienza che è al limite di ogni esperire se è vero che, se non la morte, certamente il morire è ancora nell'esperienza. Bergotte muore per l'inadeguatezza della sua scrittura nei confronti del visibile, anzi si potrebbe dire che muore di questa inadeguatezza che per lui si rivela letteralmente fatale. Ma questa inadeguatezza si riformula inscrivendosi direttamente nel suo corpo morente: entra nell'esistenza, nella vita sia pure giunta all'attimo estremo. Nella narrazione proustiana, la morte apparirebbe allora come la paradossale conciliazione tra visibile e dicibile, tra pittura e scrittura, quasi solo alla fine fosse per esse lecito riconquistare l'arcaica, originaria *sym patheia*, la loro essenziale coappartenenza. L'ultima frase, quella su cui si chiude l'episodio de *La Prigioniera*, potrebbe recarsi a riprova e testimonianza del fatto che l'incapacità, l'impossibilità di eguagliare con la pagina la superficie dipinta, questa inadeguatezza è anche, nello stesso tempo, un'agnizione a suo modo salvatrice, rappresenta anche di per se stessa, paradossalmente,

una sorta di riscatto. “Lo seppellirono”, scrive Proust, “ma per tutta la notte prima dei funerali, nelle vetrine illuminate, i suoi libri, disposti a tre a tre, vegliarono come angeli dalle ali spiegate sembrando, per colui che non era più, un simbolo di resurrezione”. Nella complementarità irriducibilità tra immagine e linguaggio siamo confitti ma non sconfitti: è al suo interno che bisogna continuare a operare, a *inventare*, e precisamente questo persistere *produttivo* è “simbolo di resurrezione”. Il circolo si sviluppa, si complica, non ha fine, ed è proprio in questo suo non aver fine che va oltre se stesso. Così come non è mai dipinta l’ultima immagine, non è mai scritta l’ultima parola.

## 2. L’impasse

Dobbiamo ora prendere le misure (limitiamoci a questo compito già abbastanza gravoso), dobbiamo verificare l’ampiezza della questione evocata dalle celebri pagine proustiane.

A conferma del fatto che nella modernità batte a pulsazioni più o meno avvertibili un cuore antico, gli attuali assetti ipertecnologici possono indurre a tornare su un vecchio problema, quello dei rapporti tra parola e immagine. Si potrebbero fare molti esempi, ma pensiamo solo ai modelli epistemici e operativi che presiedono alla *computer graphics*, in cui la costruzione sintetica dell’immagine si basa su procedimenti di tipo logico matematico: è nel più piccolo punto colorato discernibile sullo schermo, nel *pixel* non ulteriormente scomponibile, che si verifica il passaggio dal numerico all’iconico. Come dire che nell’infografica, e più in generale nella testualità informatica, si assiste alla tendenziale ricomposizione di razionale e visivo, discorso e figura, astrazione formalizzante e analogia empatica: due modelli, due sfere della cui reciproca irriducibilità la riflessione teorica non è mai riuscita a venire interamente a capo.

Due sfere, il visibile e il dicibile, che, nel confronto tra le arti visuali e il loro commento storico-critico (necessariamente verbale), trovano un punto di massima incandescenza.

Ma quale può essere la nuova posta in gioco di una tale questione? A quali livelli essa si va riarticolaro in calzata dalle ipertecnologie? E quali sono i nessi con la storia dell'arte? Il discorso sulle arti visuali, in realtà, ricorda e gestisce l'esperienza originaria dell'intreccio e dell'irreciprocità tra sguardo e parola. Eppure la critica e la storia dell'arte non sono, come dovrebbero essere, coscienti di questa loro posizione paradossalmente fruttuosa. Poche volte, in modo fuggitivo e scarsamente problematico, l'inaderenza del visibile all'enunciabile emerge davvero alla consapevolezza. Se ne è occupata, semmai, la semiologia e certi segmenti della riflessione estetico-filosofica.

Nel suo *Forme dell'intenzione*, ad esempio, lo storico dell'arte Michael Baxandall si è posto il problema della spiegazione verbale dell'opera (l'antico tema dell'*ekphrasis*), ma lo ha fatto in maniera erraticamente introduttiva, teoreticamente debole e soprattutto innocua: il suo stesso discorso, vi sono quattro "letture", non se ne lascia mai criticamente interrogare né attraversare. Se nessuna descrizione restituisce, in quanto tale, ciò che la visione presenta (e in parte proprio per questo, d'altronde, può funzionare), allora nell'opera c'è uno spessore, un elemento terrestre non da leggere, ma semplicemente da vedere. Eppure fare storia o critica d'arte significa in prima istanza saper nominare ciò che si vede: vedere è sapere, anche se le arti moderno-contemporanee non cessano di porre ostacoli a questa "ben rotonda" identità.

"Un Nome, presto, affinché mi rassicuri, affinché la scienza prevalga", dice lo storico dell'arte di fronte all'ostinata mutetezza del visibile. Certo, egli utilizza le immagini riprodotte delle opere di cui parla, come supporti del proprio discorso. Ma cambia poi molto la faccenda? Si affida, in quel luogo, giustappunto alla capacità visiva e non solo al cieco intelletto di chi lo segue. Siamo d'accordo, non si può parlare la lingua in cui è dipinto un Giorgione. Si ammetterà che ben diverso è il caso del critico letterario in grado di proporre citazioni omogenee al linguaggio in cui le analizza. Questo non vuol dire affatto che interpretare *L'infinito* sia più facile che interpretare *La tempesta*. Vuol dire che il simbolo fi-

gurale resta caparbiamente sensibile, dotato di un'esteriorità concreta che il linguaggio di parola non potrà mai volatilizzare-interiorizzare in significazione. I significati della *Tempesta* sono vincolati alla singolarità della sua occorrenza materiale; non quelli dell'*Infinito*.

Certo: il linguaggio funziona prima di tutto riferendosi a ciò che linguaggio non è. Certo: la pittura già brulica di parole così come le parole brulicano di "immagini", perché sono entrambi delle *pratiche* e le pratiche sono sempre spurie, meticce, contaminate. Eppure la descrizione è sempre in ritardo rispetto alla percezione, e l'aspetto specifico dell'esperienza visiva che ho dell'opera d'arte risiede proprio in ciò che *non* acquisisco in base alla sua descrizione verbale.

"Parla colui che parla", diceva Gorgia, "non il colore o la cosa". Esperienza d'irrelazione, di dissimmetria: la critica è una battuta *in levare*, non parla in virtù dell'opera, ne parla *nonostante*. È come se funzionasse *de facto* ma non *de jure*. Ma questo limite è anche la sua paradossale risorsa: essa deve lavorare a partire dalla differenza che la solca. Proprio per questo si devono risalire addirittura le *condizioni di enunciazione* di ogni discorso afferente alle arti visuali. E vengano in mente, pur nella loro diversità, certi vecchi e preziosi lavori di Cesare Brandi o di Filiberto Menna, in cui la critica cercava di riflettere su se stessa, sulla propria impalcatu-  
ra concettuale, sui propri stili.

"Infinite cose farà il pittore, che le parole non potranno nominare", dichiarava Leonardo. In effetti, l'intrasponibilità verbale dell'opera plastica è sempre stato un motivo d'orgoglio, quando non di rivalsa, da parte dell'artista. "Il pittore non dice nulla", scriveva van Gogh, "tace, e io preferisco così". Il suo ostinato silenzio può risultare insopportabile, scandaloso per la *ratio* logofonica e per i suoi protocolli intellettuali. L'irriproducibilità del *percorso* dell'opera nel *discorso* della critica è l'esponente più significativo dell'autonomia del lavoro artistico, della sua rivendicata capacità di produrre un senso indipendentemente dal linguaggio di parola, che si rivela così solo *una* tra le molteplici forme del pensiero. L'insostenibilità di questo

silenzio (la pittura, “un’arte che fa professione di cose mute”, Poussin) ha provocato il diluvio di parole che si è sempre rovesciato sulle arti plastiche. E il risentimento o la rivolta (talora organizzati) degli artisti contro i critici, che pretendono di svelare la verità ideale della materialità del loro lavoro, è un classico dei rapporti tra arti e cultura istituzionale.

“Volete dipingere?”, diceva Matisse ai suoi allievi. “Prima di tutto dovete tagliarvi la lingua, perché la vostra decisione vi toglie il diritto di esprimervi altrimenti che con i pennelli”. Nel punto in cui la lingua recisa cade, germina la pittura nella propria afona, letteralmente infantile (non parlante, al di qua del linguaggio) autosufficienza, sottratta all’impero del voler dire: gesto, corpo, tratto grafico cromatico plastico che nella sua muta loquacità sfugge alla presa della parola che vorrebbe ridurlo a un fantasma verbale. *Gesto*, soprattutto.

Non è forse il gesto dell’arte la rivelazione che il silenzio ad essa costitutivo si incammina verso il senso, lo produce via via che procede? Prima dell’occhio, prima dello sguardo, c’è il gesto, c’è la motilità: il resto, è il caso di dirlo, è letteratura.

### 3. *Le soglie tra immagine e parola*

Si può uscire da questa *impasse*? No, in linea di diritto non si può. Ma essa deve considerarsi uno stimolo, non un freno inibitore. Non ci saranno soluzioni; ma certo si disegnano linee di sviluppo del problema. Chiamiamole soglie. E diciamo che sono tre.

Prima soglia. L’arte è sempre stata anche una forma di autocritica non verbale. Lo stesso sgranarsi storico degli stili l’uno dall’altro, il presente che decostruisce i precedenti, implica un tasso di intrinseca criticità. Pensiamo inoltre all’arte di citazione e all’arte concettuale, in cui la fonte è il passato storico dell’immagine e la sua stessa natura ontologica, e che possono considerarsi commenti autoreferenziali. Ma proprio qui si addensano i dubbi (peraltro antichissimi): può l’arte “autofondarsi”? Il medium verbale e il valore cognitivo della parola non sono forse una *conditio sine qua non*

dell'interpretazione? Si può davvero ragionare-criticare dipingendo?

Seconda soglia. Cessare di scrivere, ma continuando il lavoro dell'interpretazione, potrebbe essere un modo per affrontare il problema senza cederli le armi. Per far senso del *Tractatus* – lo raccomandava il suo stesso autore, Wittgenstein – bisogna gettarlo via e uscire nel mondo. Un'immagine si può commentare non solo attraverso un concetto, ma anche attraverso un'esperienza concreta. La critica contemporanea, nel suo complesso, non solo scrive ma organizza mostre, allestisce le condizioni per la ricezione delle opere la cui riformulazione si affida qui, non all'infedele apparato verbale, ma alle leggi della percezione stavolta omogenee all'oggetto cui si applicano, alla dimensione architettonico-antropometrica dello spazio, alla pragmatica del lavoro culturale che risponde alla componente operativa dell'arte – renitente alla riesponibilità discorsiva – eleggendo a terreno ermeneutico non il linguaggio ma il mondo. Risorsa preziosa ma teoricamente debolissima, che aggira più che centrare la questione.

Terza soglia. È sulla letteratura, sul lavoro stilistico che si è spesso contato per superare lo iato tra immagine e parola. Il caso dell'iperscrittura di Roberto Longhi – in cui è soprattutto l'aggettivazione propria delle celebri equivalenze verbali a sostenere il peso del compito interpretativo – è ormai un classico novecentesco del genere. “Le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élégie”, affermava Baudelaire in un *Salon* del 1846. D'altra parte, che il giudizio estetico dovesse essere esso stesso un'opera d'arte era già un elemento chiave del Romanticismo tedesco. Longhi sottoscrive, rilancia e pratica in proprio una sorta di *scrittura iconica* la quale – precisamente perché non è un belletto, un valore aggiunto al mandato razionale e conoscitivo – dovrebbe porsi per così dire alla stessa altezza dell'oggetto d'indagine (l'opera appunto, e stimolare effetti empatici anch'essi d'ordine estetico-espressivo).

“La facoltà mimica e quella critica non si possono qui separare”, scrive Benjamin dei *Pastiches* di Proust, un autore guarda caso caro a Longhi. Che in *Officina ferrarese* spara

un'agghiacciante sequenza di gutturali per evocare in sortilegio fonosimbolico, l'asperità cristallina e stalagmitica dei paesaggi del Tura. Suggestioni di *correspondances* sinestesi- che che, prendendo preliminarmente atto dell'irriducibilità del visivo al verbale, recuperano un elemento comune ai due registri che possa garantire il passaggio analogico espressivo (ma anche, intrinsecamente critico conoscitivo) da un dominio all'altro. Non è forse questa la meta da raggiungere, benché non sia sempre chiaro in quali forme e in quali modalità essa potrà mostrarsi? Gilles Deleuze (1996, p. 112) dichiarava che la sua "aspirazione più alta" nello scrivere è stata "quella che tutti sognano: avvicinare qualcosa che sia un fondo comune delle parole, delle linee e dei colori, e anche dei sogni. Scrivere sulla pittura, scrivere sulla musica, implica sempre questa aspirazione". E Yves Bonnefoy (2000, p. 12), poeta e grande scrittore d'arte, sostiene che la critica esprime il desiderio "di riuscire a far sì che parlare e vedere siano un giorno un atto solo".

#### 4. *L'apporto ipertecnologico*

Ed eccoci tornati al tema iniziale. Gli attuali sviluppi tecnologici che ridisegnano così profondamente condizioni e apparati del sapere, riescono a modificare le relazioni tra ordine del visibile e ordine del dicibile? Abbiamo parlato di iperscrittura longhiana; oggi siamo all'ipertesto. È come se il tessuto verbale metaforico, in Longhi, contestasse il proprio carattere lineare e facesse volume, acquistando tratti e valori latamente iconico visivi. Non sembri azzardato allora – e se lo è, pazienza – accostarvi quella che Derrida chiama l'odierna scrittura tele- tecnologica, che va liquidando il modello lineare, fonetico alfabetico, a favore di una dimensione pittografica, geroglifica, in cui lettera e icona costruiscono insieme l'effetto di senso. Se è vero che le immagini si integrano sempre di più nella presentazione del sapere e che la critica e la storia dell'arte andrebbero ripensate fin dai loro supporti, allora va ricordato l'esempio antesignano dei *critofilm* di Carlo Ludovico Ragghianti, in cui l'in-

terpretazione delle opere veniva affidata ai movimenti di macchina, alle luci, al montaggio. Una pratica *sapiente* dell'immagine a fini epistemici deve comunicarne il senso generalizzabile senza cancellarne la singolarità, sperimentando, ove possibile, altre modalità di iscrizione dei significati nell'ambito della razionalità conoscitiva che, ovviamente, non penalizzino l'esigenza di rigore, necessario appannaggio dell'indagine scientifica. Proprio le tecnologie digitali, che indicano un riafflusso del figurabile nel dicibile, dell'immagine irrazionale intuitiva nel pensiero logico numerico, possono aiutare la scrittura dello storico e del critico a trasformarsi, assumendo su di sé una funzione di spazializzazione che fa appello non solo a una tecnica ma anche a una concettualità di natura visiva.

Se ad esempio l'infografica computerizzata è oggi l'ambito in grado di ricomporre *a certi livelli* la frattura tra analogico e numerico, tra immagine e parola, la pratica della simulazione da essa introdotta mostra non tanto la prospettiva di un'ecumenica riappacificazione tra i linguaggi in cui ogni codice diventa trasparente all'altro, quanto la *possibilità* di costruire, inventare una sorta di discorso per immagini che può concorrere, forse, a mutare le condizioni – non solo tecniche, non solo mediali – della conoscibilità dell'opera d'arte da parte dell'indagine riflessiva e storico critica.

Le nuove tecnologie potrebbero far deporre al discorso sulle arti visuali la pretesa di prestar loro una parola come se la parola fosse ciò di cui difettano, la pretesa di "farle parlare", di "fare il verbale" come fa la polizia. Potrebbero trovare per loro un tipo di linguaggio e di scrittura specifici, multidimensionali.

### 5. *Figure dell'Impossibile*

Se è "impossibile" trasporre l'immagine nella parola, si daranno tuttavia declinazioni, figure di questa "impossibilità"? Se non ci si avvicina all'immagine *a partire* dalla sua radicale inaderenza alla parola, l'approdo indentitario logocentrico è tanto scontato da rivelarsi in realtà un presupposto ermeneutico. Ciò che visibile e dicibile hanno in comune è propriamente il



loro divergere, il loro stesso differire: nel detto si produce l'*asparizione*, direbbe Caproni, del visto. La parola si mantiene in relazione con l'immagine, ritirandosene cioè, nella forma della *sospensione* della relazione. Essere irrelati non significa affatto che due elementi siano prosaicamente indifferenti. Parola e immagine si irrelano a vicenda e non cessano mai di farlo, ma questa non è semplicemente una relazione negativa, semmai è la *forma originaria* della loro relazione che si ripropone incessantemente. È precisamente per questo – ed è a questa altezza – che si deve comprendere come l'“indicibilità” dell'immagine non è affatto una sua caratteristica difettiva, non è qualcosa che occorre “superare” o “bonificare”. Gli strati di senso non articolabili linguisticamente vanno assunti in modo perfettamente e definitivamente alieni da ogni nostalgia “ricompositiva”. Ciò significa trattare il visibile nella sua semplice, irriducibile alterità: la sola condizione che possa metterci in grado di riconoscere fino in fondo (traendone tutte le conseguenze), la sua autonoma produzione di senso; autonoma perché non bisognosa di alcun supplemento ortopedico. Così il visibile si lascia “dire” ma esigendo un *disdire*, viene “nominato” ma al contempo *denominato*: e occorre seguire fino al loro estremo, flebile risuonare tutti gli armonici emessi dall'azione contro-fattuale esercitata dal prefisso nei confronti del verbo che lo segue. Solo in tal modo l'irriducibilità al linguistico può venirci operativamente, costruttivamente mostrata in maniera del tutto aliena da ogni desiderio di riduzione logofonocentrica.

L'intraducibile è a suo modo presente nel tradotto, l'immagine è presente nella parola come qualcosa che le sfugge. Il senso prodotto dall'immagine emerge, può venire in chiaro e co(i)mplicarsi attraverso la designazione linguistica, attraverso il linguaggio come sistema interpretante. Ma *insieme* a questa effabilità si profila anche il suo fondo opaco e irriducibile come l'ombra si profila dalla luce.

Come dobbiamo comprendere e “gestire” questo fondo opaco e resistente? Dobbiamo comprenderlo nel seguente modo: l'indicibilità dell'immagine è *un ancora e sempre da dire*, ed è un ancora e sempre da dire proprio perché – un po' come accade con la nozione di idea estetica in Kant – si dà

quel fondo indicibile, insignificabile. Questo fondo, dunque, è o deve venire assunto come un *compito*, nella consapevole accettazione della finitezza dell'esperienza linguistica e dell'autolimitazione di ogni nostra teoresi. *Tra* immagine e parola vi è uno spazio i cui mutevoli, mobili confini sono incessantemente ridisegnati dalle continue contrattazioni e negoziazioni tra visibile e dicibile.

Così come il balcone *dà* sulla strada e il fianco di un edificio *dà* sulla valle, la parola *dà* sull'immagine, il dicibile sul visibile. Ogni elemento lascia essere l'altro. Con l'aiuto della parola arriviamo fino a un certo punto; poi, il limite che incontriamo non è un ostacolo, ma la strada, la valle, l'immagine che si mostrano in un silenzio che è tutto meno che assenza o difetto di parola, ma semplice e intrascendibile *esposizione* di sé. Balcone e strada, edificio e valle, parola e immagine sono in relazione a distanza, essenzialmente e liberamente *aperti* gli uni sugli altri. Ed è questa distanza donativa il motore e la riserva di senso di quella relazione in cui la parola consente di rimettere l'immagine a se stessa.

Tradurre l'immagine in parola è impossibile. Ma si danno forme, declinazioni, figure dell'Impossibile: un *operari* infaticabile che inventi strategie di approccio all'opera, ipotesi cognitive, tattiche testuali, economie multiple della scrittura che non rimuovano ma anzi facciano propria la differenza fondante, la fonte nascosta in virtù della quale la parola critica può venire pronunciata. Ecco perché la storia dell'arte e ogni discorso sulle arti plastiche devono sapere in sé far spazio alla lingua dell'Angelo, al potere del silenzio che le lavora e custodirlo nel cuore stesso del proprio (im)possibile dire. Che lo mostra distogliendosene in una sovrana disattenzione, serbandolo per quel che è, cioè un nulla: quella piccola differenza tra un'immagine e una parola.

<sup>1</sup> Questa e tutte le seguenti citazioni da Proust 1913-27, pp. 586-588. Per un approfondimento sistematico di tutti i temi sollevati in questo contributo, cfr. il ns. *L'occhio e la pagina* (2002).