

il manifesto

APERTURA | di Georges Didi-Huberman

SARZANA FESTIVAL DELLA MENTE RIGOROSI ESEMPLARI DI CAOS

Capricci FILOSOFICI

Sotto il segno di Kant, i «mostri» di Goya sono l'opera di un artista che vede nell'immaginazione lo strumento di una vera conoscenza critica dell'uomo. Anticipiamo un intervento domani al festival di Sarzana

I Capricci di Goya - l'intera serie, insieme a tutte le altre opere dipinte o disegnate ad essa simili - possono certamente essere considerati come un atlante di mostri generati dal sogno, o dal sonno, della ragione. Nello stesso anno in cui fu composto il Sueño de la razón - il 1797 - , Immanuel Kant scriveva che «la veracità è un dovere che deve essere considerato il fondamento di tutti i doveri... pertanto è un precetto sano che comanda incondizionatamente, precetto che non può essere limitato da nessuna considerazione di convenienza». Goya non ha forse dovuto trasgredire a tutta una serie di convenienze per incidere i suoi Capricci? Nel 1799, quando la serie era pronta per essere messa in vendita, l'artista dovette ritirarla dopo soli due giorni, per timore di una censura dell'Inquisizione.

Disumanità e stranezze

La verità fa male, recita l'adagio popolare. Non c'è alcun dubbio sul fatto che i Capricci, nonostante le loro innumerevoli «invenzioni», siano un'opera di «veracità» nel senso kantiano del termine. Tutte le grandi serie incise da Goya - i Capricci, i Disparates e i Disastri, senza dimenticare la stessa Tauromachia, potrebbero quindi essere considerate come altrettanti saggi per una «antropologia dal punto di vista dell'immagine» paragonabile all'Antropologia dal punto di vista pragmatico che Immanuel Kant pubblicò proprio nel 1798: libro straordinario - tradotto in francese da Michel Foucault - nel quale alcune grandi costruzioni concettuali enunciate nella Critica della ragion pura sono letteralmente messe alla prova, osservate a occhio nudo, disturbate, qualche volta sentite e, in ogni caso, sperimentate nei corpi, nei gesti, nelle immagini di ognuno. L'Antropologia kantiana inizia con un elogio della rappresentazione di sé in quanto «potere che eleva l'uomo infinitamente al di sopra di tutti gli altri esseri viventi sulla terra.» A questo concetto, ancora molto generale, Goya aveva già risposto nel Sueño de la razón sostenendo che era impossibile realizzare un autentico ritratto di se stessi, senza farci entrare tutto il branco di animali, animalità, disumanità o stranezze, che ci costituiscono facendo consistere le nostre ossessioni.

Lo stesso Kant non era indifferente a questo tipo di problema dato che, nella riflessione sull'«osservazione di sé», introduce quasi subito la questione delle «rappresentazioni che abbiamo senza esserne coscienti»: «rappresentazioni oscure», dice, rappresentazioni il cui campo è, in realtà, «ben più esteso» di quello di tutte le «rappresentazioni chiare» messe a nostra disposizione: «il più delle volte, siamo preda delle rappresentazioni oscure», egli ammetterà alla fine, soprattutto quando il desiderio - e dovremmo aggiungere l'angoscia o la memoria stessa - ci si immischia.

Esperimenti con l'animo

Kant si interroga quindi, logicamente, nell'Antropologia dal punto di vista pragmatico sulle «diverse forme della facoltà dell'invenzione sensibile» così come sulle potenze dell'immaginazione. In un paragrafo intitolato «Della facoltà di rendere presente il passato e

il futuro attraverso l'immaginazione», riflette su di esse secondo i termini simmetrici della memoria e della predizione. Si preoccupa di ciò di cui Goya si assume il rischio, ossia del fatto che «è pericoloso fare esperimenti con l'animo, inducendolo a un certo grado di patologia allo scopo di osservarlo e indagarne la natura attraverso i fenomeni che così possono presentarsi»; il filosofo analizza i principali pericoli nelle categorie dell'«alterazione dell'umore» e delle «fantasticherie melanconiche», prima della «confusione mentale» e della «stravaganza».

Ma, colui che ammetteva che la veracità è talmente «imperativa» da non poter essere «limitata da nessun tipo di convenienza», non poteva ridurre l'irragionevolezza a una pura e semplice mancanza di ragione: «L'irragionevolezza (che è qualcosa di positivo, non una semplice carenza di ragione), appunto come la ragione, è una mera forma, alla quale gli oggetti si possono adattare, ed entrambe si pongono dunque sul piano dell'universale». L'immaginazione sarebbe in qualche modo il *pharmakon* di Goya: si tratta proprio di quella «lingua universale» che serve a tutto, al peggio come al meglio, al peggiore dei monstra come al migliore degli astra. L'immaginazione abbandonata a se stessa invece è il peggio: in quel caso essa «produce mostri impossibili» e lascia proliferare le «stravaganze e gli errori» di una «società civile» abbandonata all'«ignoranza o all'interesse». Cosa si può fare per controllarne la critica? Censurarla, è proprio quello che tenta di fare l'inquisizione: è ingiusto e inefficace, si tratta di un oscurantismo come un altro. In ogni modo, da un punto di vista antropologico, nessuno può «sopprimere» le immagini o l'immaginazione di cui l'uomo è interamente plasmato. Di conseguenza bisognerà avventurarsi su questo terreno pericoloso e convocare l'immaginazione insieme alla ragione, sua falsa nemica. L'arte sarebbe allora il luogo in cui questa doppia convocazione diventerebbe possibile: «Unita alla ragione, (la fantasia) è madre delle arti».

Ecco come - elemento capitale del ragionamento di Goya - la pittura stessa può avere come oggetto la «critica degli errori» umani. Una critica nel senso di Kant, se vogliamo, e che fa della pittura, agli occhi di Goya, un'attività filosofica rivolta all'«universale» (è da sottolineare l'abilità politica di Goya quando utilizza, per giustificarsi sul Diario de Madrid, la parola che teme più di ogni altra, ossia la censura dell'Inquisizione). In sintesi, non si può revocare l'immaginazione: abbiamo il dovere di portarla - come Atlante porta il cielo per diventarne lo studioso per eccellenza - e di riportarla su un tavolo da lavoro o su una lastra da incidere. Per fare questo è necessario compiere una scelta ragionata, una «combinazione» che designa già l'«artificio» figurativo più importante come un assemblaggio di cose diverse e confuse che, «disposte in modo ingegnoso» permettono a un'immagine dipinta o incisa di arrivare all'universale.

I «mostri» di Goya non hanno proprio nulla di uno sfogo personale, sentimentale o frivolo come potrebbe suggerire una cattiva lettura della parola *fantasía*: sono l'opera di un artista che considerava il suo lavoro come un'«antropologia dal punto di vista dell'immagine» e quindi come una riflessione fondamentale sulle potenze dell'immaginazione nell'uomo, riflessione che desume il metodo dal suo oggetto, l'immaginazione considerata come lo strumento - preparato, tecnicamente elaborato, filosoficamente costruito - di una vera conoscenza critica del corpo e dello spirito umano.

Curvi sotto un fardello

Ecco quindi l'arte considerata da Goya come una vera critica filosofica del mondo e, in particolare, di quella «società civile» citata sul Diario de Madrid. Per accettare una tale sfida, deve agire in modo dialettico, su due fronti allo stesso tempo: per la sua attività critica, l'artista deve realizzare le giuste inquadrature della realtà che osserva partendo da quella *verdad* che vuole dimostrare; per la sua attività estetica si concede la libertà, la *fantasía*, di effettuare degli assemblaggi con gli elementi più disparati. Notiamo, per esempio, che Goya realizza spesso inquadrature patetiche di ciò che osserva per meglio criticare: per citare degli esempi legati al modello del corpo - o alla «formula di *pathos*» - che qui ci interessa,

possiamo notare in Goya un'abbondanza di scene in cui appare un personaggio curvo sotto un fardello.

Per far questo è sufficiente «inquadrare», isolare sulla strada - e su un foglio da disegno - un facchino al lavoro. Ma è necessario anche utilizzare la propria fantasia critica inventando «montaggi» allegorici dove vediamo, tra le altre cose, un contadino che lavora la terra con un prete sulle spalle oppure una donna china sotto il peso del marito come un asino sotto il peso del padrone.

Un pittore «eccentrico»

Questi montaggi allegorici sono spesso altrettanto brutali delle figure satiriche create in un'ottica di propaganda politica (tema fondamentale, ricordiamolo, dell'opera di Warburg all'epoca in cui concepiva il suo atlante di immagini). Da questo punto di vista, sono più vicini alle immagini dissonanti di William Hogarth e, in generale, alle caricature allegoriche che proliferano, dappertutto in Europa, a partire dalla metà del XVIII secolo. Ma in Goya troviamo, anche, tutto quello che di solito non esiste in queste immagini, ossia un'intensità psichica che non sorprende veder riconosciuta e ammirata dai Romantici francesi, primo fra tutti Théophile Gautier che, sin dal 1838, recensiva i Capricci e vedeva in Goya un «artista di prim'ordine» nonostante un «modo di dipingere... eccentrico», al di là di qualsiasi «foga». Era inevitabile che anche Charles Baudelaire incontrasse i Capricci di Goya. Dopo il Salon caricatural del 1846, chiaramente orientato verso la critica sociale - come si può leggere già nel sottotitolo della raccolta: Critica verso e contro tutti -, Baudelaire pubblica nell'ottobre del 1857 un lungo articolo intitolato «Alcuni caricaturisti stranieri» nel quale, dopo Hogarth e Cruikshank, appare la figura di Goya, «uomo singolare (che) ha aperto nuovi orizzonti nella comicità»: orizzonte della «comicità feroce e ... soprattutto fantastica». Si tratta di una comicità paradossale nella quale la risata si raggela nel terrore, «qualcosa che assomiglia a quei sogni ricorrenti o cronici che assediano con regolarità il nostro sonno» - allusione possibile, si potrebbe pensare, al Sueño de la razón.

Punti di sutura

In queste righe, Baudelaire insiste sul paradosso costante delle composizioni di Goya, sempre in preda alla fantasia dei contrasti : ciò che è «comico» in lui è «spaventoso», ciò che è «satira» è «spavento», ciò che è «lato bestiale» è «umanità» per eccellenza... Ma tali paradossi non sarebbero niente senza la necessità fondamentale che li sostiene, e che secondo Baudelaire può essere capita solo attraverso un'autentica conoscenza delle leggi della storia naturale, quando Goya si rivela capace di farci vedere mostri «vitali» o «verosimili». Cosa vuol dire tutto questo se non che il grande artista si distingue per la sua capacità di unire il «trascendente» e il «naturale», il «fantastico» e il «reale»? E non ritroviamo forse qui l'esatta formulazione della definizione di immaginazione di Baudelaire che, al di là di qualsiasi fantasia gratuita o personale, diventa capace di rivelare i «punti di sutura» o i «punti di giunzione» tra le cose che sembrano opposte in tutto - il riso e l'angoscia, l'umanità e l'animalità, il viso esterno e lo spettro interno -, questa percezione dei «rapporti intimi e segreti delle cose» che lo stesso letterato, e non solo il poeta, non riesce a evitare? Baudelaire riassume magnificamente tutto questo nel caso di Goya, quando ci propone di vedere, nel brulichio delle sue figure, dei rigorosi «esemplari di caos».

(traduzione di Anna Lugas)