

La sparizione della storia

Attraverso l'analisi di un'opera di Courbet le relazioni possibili tra il tessuto della storia e il ricamo dell'arte.

Parte prima (Alcuni aforismi introduttivi)

... trop vite pour être imprimé.'

(alla maniera di *Léautaud*)

Il dramma del tempo nella storia è il dramma del suo divenire. La storia avviene vivendo la perdita dell'equilibrio come compensazione del desiderio che si estingue.

Chi teme il divenire manifesta la sua sottomissione all'inevitabile. Chi predica l'inevitabile teme il divenire. L'utopia quando muore, muore per soffocamento.

Perdita del divenire. Nella società cibernetica questa 'semplificazione' è necessaria alla produzione di ideologia del senso.

Dal punto di vista storico che cos'è un sintomo? Quando la storia cambia la sua cadenza emergono i segni che mostrano la direzione del divenire.

Il rapporto dell'uomo con la storia è di segno contrario a quello della storia con l'uomo. Egli soccombe nel 'farla' (delirla), e ciò che è fatto lo schiaccia perché ancora la storia ha — come i mezzi di produzione — una proprietà che la orienta contro se stessa e le classi che soccombono.

La fatalità della storia è ciò che permette di affermare la sua logica senza essere ridicoli.

Dobbiamo renderci conto che il divenire nel perdere la sua natura dialettica è più simile ad un gigantesco scacco che ad un progresso. La velocità di decomposizione del reale eccita alla frenesia della fine. La sparizione della storia comporta la sparizione della previsione. La scienza sociale dell'amministrazione, la cibernettizzazione del pianeta cancella l'ipotesi pulsionale del caso storico per sostituirla con i fini della programmazione preventiva. Così, la sparizione della storia aggrava la fisionomia del reale e le sue versioni pre-storiche in senso marxiano.

La pretesa obiettività della storia tradisce la sua pulsione a sbagliarsi deliberatamente. Solo in questo modo essa è capace di darsi un contenuto borghese di sofferenza e di falsa virtù. Questo 'masochismo' della storia, che Hume attribuisce alla barbarie originale, in realtà è la prova di un giuramento di cecità da cui non è stata capace di tirarsi fuori.

di Gianni Emilio Simonetti

Così. La malattia della vista è lo stato di salute della storia. Ammalare la malattia è il progetto della critica in faccia a tutti i sedicenti riformismi rivoluzionari. In questo senso la catastrofe è la soluzione di tutti i regimi storici e di tutte le ideologie della storia.

Il mondo come realtà non è il mondo storico. Il primo è un artificio della parola il secondo è il risultato di un punto di vista. In questo labirinto le opposizioni rozze che il comunismo ha definito nel politico sono state la forza che si è opposta alla sparizione della storia. La forza del comunismo di consumare la storia. A questi banchetti la storia non è più un lusso del divenire temporale.

Parte seconda L'atelier du peintre, un'altra volta ancora!

In questa allegoria reale, che determina una fase di sette anni della sua vita, di concreto non c'è che l'artificio del paesaggio davanti al quale si è posato l'artista. Negligenza ottomana che nessuna infanzia riscatta. Anzi, l'anno sabatico aggrava di ricordi falsi. Di interpretazioni vere. Si tenga a mente l'opera nelle sue proporzioni veriste, 361 x 598 centimetri, una mesata di personaggi, un gatto e due cani. Ad essere cospiratori delle stagioni si potrebbe dire che queste quattro settimane aspettano un luglio comandante e, in fondo all'anno, un agente cospiratore. Ma cosa indica Gustave Courbet con questo paesaggio? Il quadro-non-finito nel quadro (che nessuno guarda) è l'esterno/natura (per adesso) che tutti riconoscono per un 'quadro'. Il 1848 è lontano. Lontano da questo freddo 1855, anno della caduta di Sebastopoli, ma anche l'anno in cui Florence Nightingale tenta di ricomporre nel quadro dell'assistenza sociale quelle due scene che si fronteggiano dentro l'opera e che Courbet divide in 'azionisti' e 'povera gente'. Quadro non-finito, o storia non scritta. La modella si appoggia alla sedia dell'artista, il capo leggermente reclinato, ella sa che la natura come la politica tentano di risolvere ogni differenza nell'identità. Ma che cosa dipinge esattamente Courbet? Un enigma. La metafora

della politica — qui la pittura inesistente di un paesaggio artificiale — indica il livello al quale l'allegoria opera: la metafora deve trasformare in *enigma* il senso della storia sottraendosi alla critica. Come il carnevale parla della festa immaginaria, di lussi e di sprechi, tacendo della scena reale di lacrime, di fame e di sangue, così la politica parla del terrore rivoluzionario addossandole la scena immaginaria dei suoi desideri mancati. Tutto il male del mondo. Ha freddo la modella, oppure è solo intimidita? Ha paura la modella del paesaggio 'ideale' che essa scorge dietro il pennello e che l'artista finge di dipingere? Nella politica il soggetto grammaticale della storia diventa un 'sospetto'. Adesso, essa tradisce la sua antica volontà poliziesca: la vittima è il ladro. Ma perché Courbet simula nella pittura quello che tenta di ricordare? Perché non ha il coraggio di dipingere l'evidente. Egli sa che la storia è piagata dai segni che indicano il lavoro della censura. Poi, c'è sempre la politica. Mettendosi in mostra al centro della composizione acquieta i sussulti della cronaca e sana le sue piaghe. Nel Bernini, vedemmo, il tempo strofinava i suoi panni con



Un'immagine di Courbet al lavoro. L'artista nell'aprile 1871 fu nominato dalla Comune di Parigi 'presidente dei pittori' con l'incarico di sovrintendere e promuovere il funzionamento e l'attività di musei e gallerie.

tro la Verità (*). Qui, più modestamente nessun alito di vento solleva il lenzuolo della ragazza che divide con il bambino i rischi di ciò che *dovrà apparire*. Ma che cosa deve prima o poi apparire dentro il quadro nel quadro? Quali sono i contenuti della scena storica che mettono in pericolo la legittimità delle sue forme? L'estinzione dello Stato su quale scena dovrà essere recitata affinché il contenuto della storia diventi nella sua metafora realmente evidente? Lasciamo cadere queste domande in altre domande ancora. Come risposta.

Cosa è contenuto nella storia di conosciuto (di noto) e che non si può dire se non nel travestimento delle metafore? L'ordine del discorso (e le sue regole) sono la conseguenza di ciò? In altri termini. Perché la verità è sempre stata *espulsa* dalla storia in quanto possibile e *trattenuta* in quanto utopia?

È sempre necessario definire il luogo da dove si parla. Ma parlando della storia da quale luogo si parla? Rispetto all'ordine del discorso dove si colloca l'effettiva autonomia della storia? Dove la perde? Parafrasando Heidegger diamo un senso al braccio levato dell'artista nel mezzo di una macchia d'alberi: la storia è la fondazione del divenire attraverso la 'Parola'.

La circonlocuzione heideggeriana cade sulla testa del piccolo Emile. La punta del pennello nel bosco fa sorridere Rousseau: la storia è il tempo dello smarrimento.

Abbiamo visto come nessuno presti attenzione a Courbet o meglio alla sua mano nell'atto di dipingere. Alla *lettera* egli è alle prese con la 'natura'. Un sonno di classe sociale lo avvolge. Qui, vizio e disperazione collaborano alla stessa aurea. Dal punto di vista della storia è chiaro che la natura è la patria dell'individuo, che si può scrivere con le maiuscole e che regola il suo stare a dimora. La scena madre del senso. Il tentativo di dipingere la natura, di spiegarla, alla fine, come una tovaglia, una tela dipinta, copre il bisogno di cogliere le radici di una impressione, quella dell'artificio della rappresentazione politica del reale. Come dire? L'ossessione del 'di/segno' storico denuncia l'inquietudine del suo oggetto. L'unico modo per indugiare nell'utopia, fa intendere il Courbet, è di farlo dentro la questione sociale. Peccato che i *Paysans* siano afflitti da un sonno secolare.

La scrittura della storia è volontà di potenza. Cos'è, allora, l'iconografia della natura che questo specchio nel quadro riflette? La scrittura pone il divenire storico dentro una prospettiva di cui crea e gestisce le linee di fuga dei significati. Questo divenire è la struttura della sto-

ria, la sua 'vita' apparente. La pittura, invece, muovendosi dentro la storia incontra e feconda l'ideologia della forma, la monumentalistica naturale, lo stesso labirinto, come figura privilegiata, che è metamorfosi del senso della natura e metafora della storia. Il quadro nel quadro si staglia minaccioso dentro l'opera di Courbet a ricordare alla scena sociale come la forza del rimosso (espressa dal dominio reale del capitale sulla storia) nuota minacciosa e impunita nel sangue delle ideologie.

Il quadro nel quadro assolve anche ad un'altra funzione, di rendere verosimile per eccesso il *quadro sociale*. Infatti, la natura di merce del quadro dipinto favorisce la lettura della funzione della merce sociale, della denuncia e della propaganda. Esso è lì a ricordarci la *lettera* della pittura, la sua vocazione politica. Questa tela simbolica è il supporto di senso di



Giovanni Lorenzo Bernini, *Tempo che ti scopre la verità*, 1645 circa, Museo di Villa Borghese, Roma. L'allegoria reale di Courbet è lo spirito dell'altra allegoria che attraversa come 'lettera' l'opera del Bernini.

un'osservazione capitale. Il dominio formale esiste in virtù degli apparati politici che lo evidenziano nella storicità. Banalizzarli vuol dire far emergere il 'fatto' della dominazione. Per quale altro motivo nessuno dei presenti sulla scena sociale guarda l'artista all'opera? Baudelaire, addirittura, si fa sorprendere a leggere un libro e Proudhon è troppo indietro per vedere qualcosa di più di uno scorcio.

Nessuno guarda. La politica deforma la reale natura dei rapporti fra sovrastruttu-

ra e struttura, esattamente come la prospettiva che acceca i personaggi di sinistra e di destra. Le allegorie e le utopie. Gli affamati e i proprietari. Osservando questo studio di pittore si comprende immediatamente la semplice verità che la politica è dappertutto, ma anche, come ribatte la critica, che non si può concludere semplicisticamente che tutto è necessariamente politico.

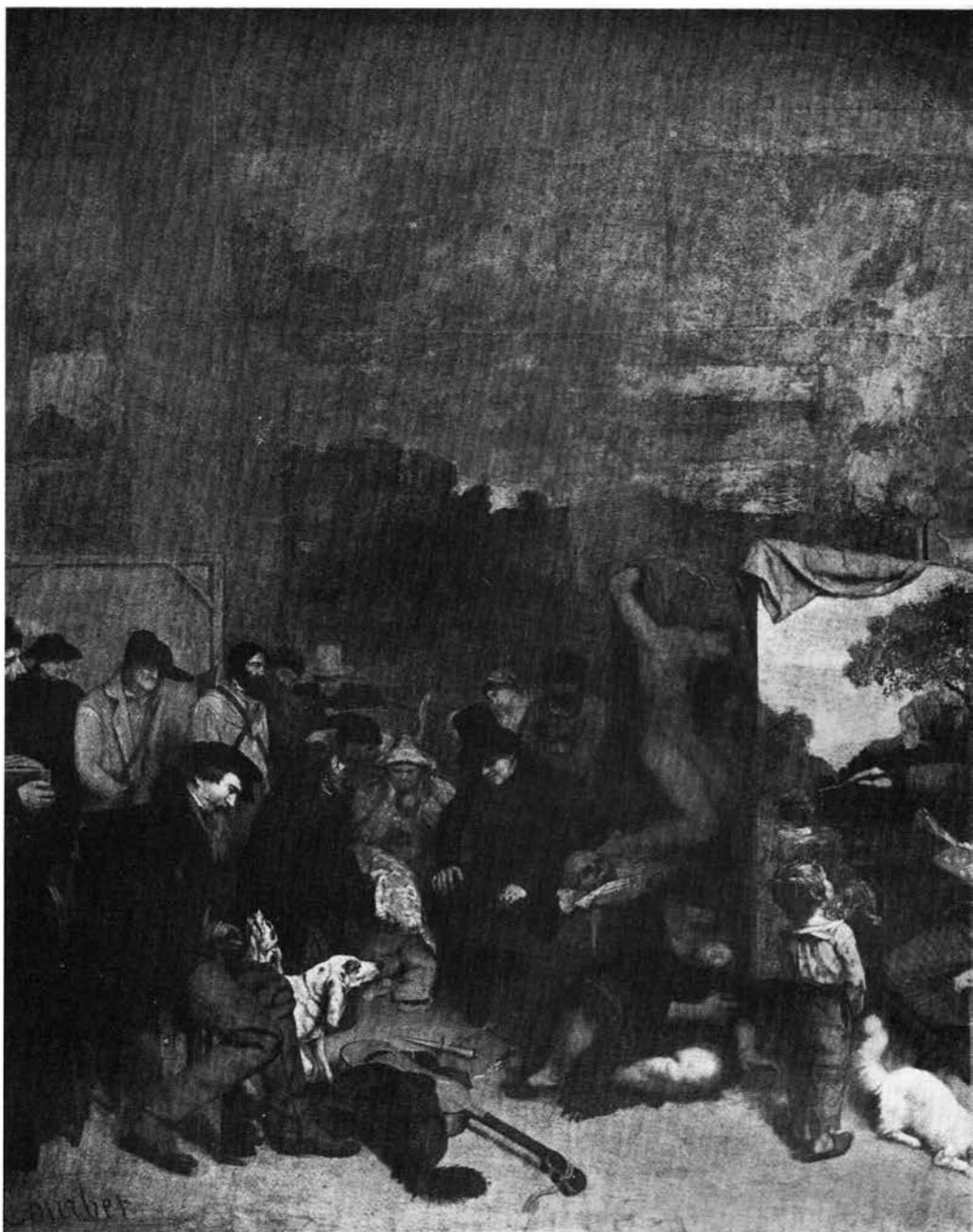
Così, ritornando al Bernini possiamo ora succintamente riepilogare una tesi di fondo che ci accosta maggiormente alla dimensione iconografica dell'opera: la storia gratifica la verità di una esistenza per affermare la sua falsità e, per concludere, l'*interpretazione* non procede attraverso il consumo di storia, ma attraverso la produzione di storia. Questo è il *senso* della produzione di produzione che stacca l'uomo dall'avvenimento inteso nell'ordine della natura.

Nel 1854 Courbet scrive ad Alfred Bruyas, 'mandatemi il mio *Ritratto di profilo* e il vostro *Ritratto*, i due che ho fatto a Montpellier e la fotografia di donna nuda di cui vi ho parlato. La dipingerò dietro la mia seggiola nel centro del quadro. Poi viene il vostro ritratto e i ritratti degli artisti che hanno idee socialiste'. Ecco, un fantasma dietro le spalle con gli abiti appena calati domina la mano dell'artista. La modella nuda non c'entra con la composizione fino a quando non si scopre che anch'essa è una rappresentazione della rappresentazione. Non attira l'attenzione di nessuno, non scandalizza il piccolo Emile, questa modella è la testimone per eccellenza. Come l'altra donna, l'irlandese accucciata a fianco del cavalletto. Dirà Courbet, in quest'opera c'è la storia morale e fisica del mio *atelier*. Morale e fisica. La donna irlandese di cui parla all'amico Champfleury è un incontro londinese, ma Courbet *non è mai stato a Londra*. Tutt'al più può averla incontrata proprio dove si trova: nello studio. Contrapposizione ideale alla modella che l'osserva dipingere. Una foto pornografica da pochi franchi scattata da un fotografo dilettante in vena di guadagni facili. *Queen e Queen*: 'spero di far passare nel mio studio l'intera umanità ed esprimere le mie inclinazioni e le mie repulsioni'. Ritorniamo ancora una volta al tema dell'allegoria: si nota come la dominante scenica è la sospensione temporale del divenire. La sparizione della storia mostra su questa tela che l'apparenza non è più in grado di riflettere l'evidenza, come sua prova negativa, sua espressione. Si tenga anche conto che è vero che Courbet definiva Proudhon la sua bussola, ma più realisticamente il suo lavoro rappresenta il culmine antropologico di Feuerbach. Suo malgrado, giacché i personaggi dell'*atelier* nel sonno sociale che li avvolge sono molto simili ai viaggiatori oziosi sul bronzo di una medaglia.

Inciso. Non si dimentichi che il tema dominante di Courbet è il *sonno*. Nel sonno egli scorge le cose che gli piacciono. Le cose 'che sono quelle che sono'. Dice di lui l'amico poeta Max Buchon, Courbet dormiva 'abbondantemente' come i suoi personaggi.

Si dirà, ma la modella è ben sveglia! Certo, perché ora ella 'ri/posa' e, guardando furtivamente le sue vesti, quelle che Courbet le ha attribuito togliendole dal guardaroba della sua memoria, conviene con ciò che dell'artista diceva il Thoré: 'L'amico di Proudhon dipinge delle idee!' Questa giovane donna non sa che Hegel, un paio di decenni prima, aveva già astutamente affermato: 'Il pensiero, ecco quello che non possiamo in nessun caso omettere'. La parola contro l'occhio? Lo spirito è altrove e la lettera dello sguardo continua a ritornare verso il centro, verso il quadro nel quadro, verso un Emile bamboccio, verso una donna più vera di quella falsa fotografata e che nessuno conosce. Un lembo di tela le copre il pube. 'Senza la rivoluzione di febbraio, scrive Courbet in una lettera a Castagnary, forse non si sarebbe mai vista la mia pittura'. 1848! I numeri pari in greco sono femminili perché si possono spaccare a metà. Come la fica, d'accordo, ma soprattutto come la storia.

Con questo, però, siamo di fronte ad un altro asse della tela. Che l'attraversa violando l'illusione della superficie. Se in principio la direzione dello sguardo era da sinistra a destra e poi di nuovo a sinistra, infine al centro, adesso, la traiettoria è nel senso dello spessore dell'opera. Del supporto. Dal quadro nel quadro alla donna-fotografica. Spariscono la scena, il dintorno, l'artista, il bambino, il gatto, restano soltanto queste due produzioni simboliche. 'Ecco, io radunerò tutti i tuoi amanti ai quali ti sei resa gradita, e tutti quelli che hai amati insieme a tutti quelli che hai odiati; li radunerò da tutte le parti contro di te, e scoprirò davanti a loro la tua nudità, ed essi vedranno tutta la tua nudità' (Ezech., 16, 37). Dalla natura falsa alla rappresentazione della storia. Tutti gli amanti. Nella tela c'è perfino un proletario che secondo Théophile Silvestre rappresenta 'un operaio della città in sciopero'. Radunerò tutti i tuoi amanti ed essi attenderanno le rane della sera e i fuochi della *Comune*. Aspetteranno di svegliarsi dal sonno sociale in cui li costringono i domenicanti della politica. Usciranno fuori dal quadro, scenderanno nelle strade, giacché la pittura come la letteratura sono un ostacolo al manifestarsi del vero nella storia. Per questo fioriscono nei periodi di decadenza... Ma noi sappiamo anche che non faranno nulla di tutto questo. Qualcuno dei più arrabbiati incendierà una piazza, spartachisti, blanquisti ed autonomi saccheggeranno gli empori imperiali di vaniglia e di tè. Alla fine, una lezione sarà



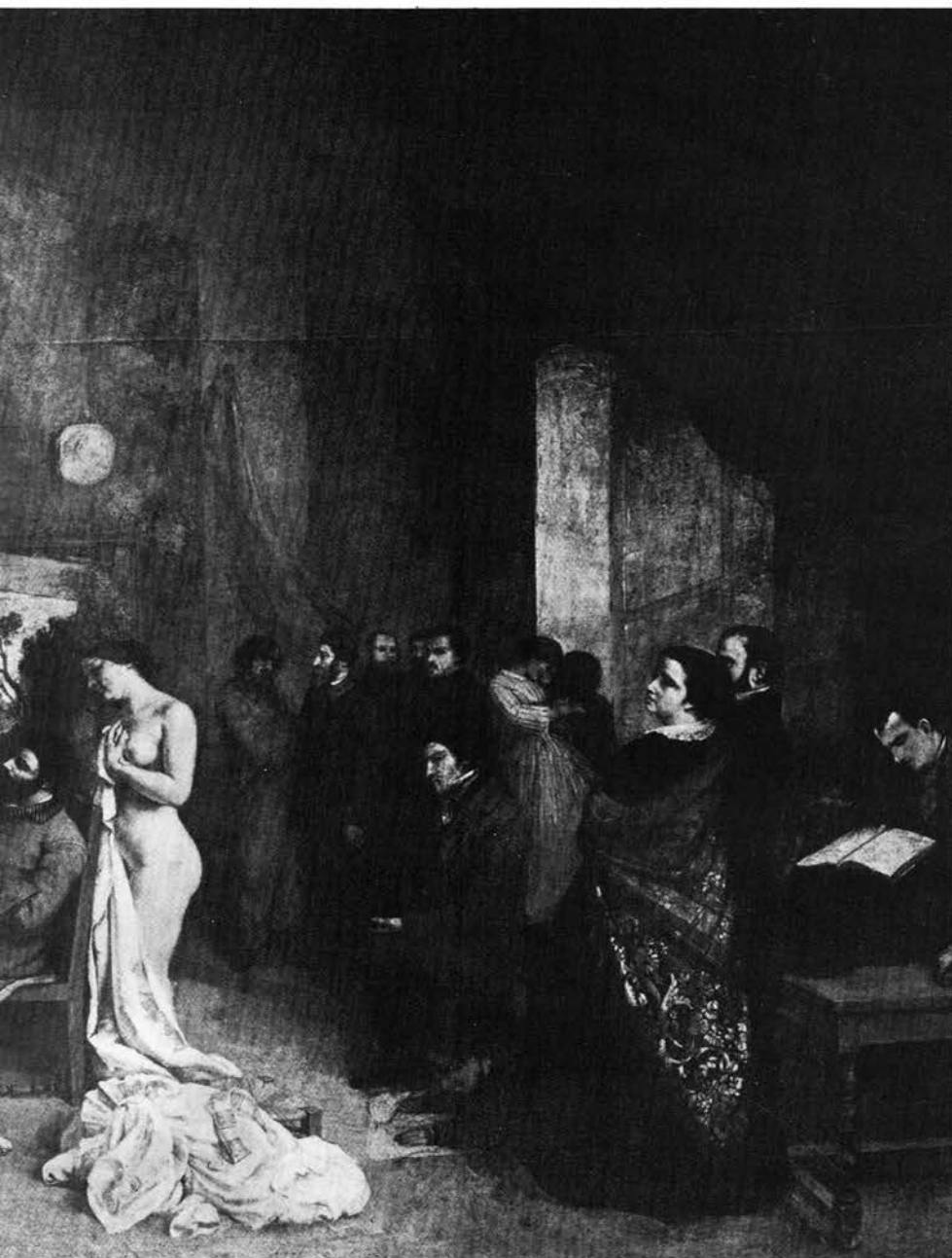
Gustave Courbet, *Lo studio del pittore*, allegoria reale che circonda una fase di sette anni della mia vita artistica, olio su tela, cm. 361x598, Parigi, Museo del Louvre. L'opera fu eseguita nell'inverno 1854/1855 e descritta, mentre era ancora in esecuzione, in una lettera dell'artista all'amico Bruyas. Fu rifiutata all'Esposizione Universale del 1855. Il grande merito dell'opera di Courbet è — secondo Simonetti — quello dell'evidenza.

chiara: come i mesi (e contro le nostalgie della *società delle stagioni*) una ideologia dona, l'altra saccheggia. Ma il tempo storico è veramente inaccessibile al calcolo? (maggio 1976)

(*) *Pausa*. Il tempo che strofina i suoi panni contro la Verità e che il Bernini coglie nell'attimo fatale in cui la *ragione/pulsione* del desiderio potrà soddisfare i suoi bisogni, consenziente — questa Verità — a farsi copulare (coprire) dalla *pulsione/ragione* dei proletarizzati è la conciliazione che riconosce radicale l'eccentricità della storia che pulsa — anonima. Vento che alza le vesti, e che solleva con esse, infine, tutte le miserie in cui il tragico *menage* ha abituato l'orgoglio della vita corrente e la pietra su cui scorre,

e ancora, perché di pietra sono i drappaggi e di pietra è la raggiera dell'ubiquità che la donna innalza, di carne e di ossa, di muco e di sperma, di vomito e di rabbia è la menzogna inattuale che garantisce alla Verità di sussistere. I *drappaggi* danzano la loro durata, così come — scrive Canetti — gli uomini danzano altre cose alla luce di quei fuochi che indicano e trasmettono le determinazioni a grande distanza. Da secolo a secolo, da vita a vita. Queste determinazioni sono il contenuto manifesto della filosofia della storia.

La cultura borghese (compresa la sua ideologia della storia) che non è mai stata *niente di vivo*, adesso non vuole più neppure essere *qualcosa di morto*.



Courbet nella sua pittura rende evidenti da una parte il bisogno e l'attesa rivoluzionari dell'epoca, dall'altra l'acuirsi delle divisioni di classe all'interno della vita quotidiana. Il quadro-non-finito nel quadro è l'eterno-natura che tutti riconoscono per un 'quadro' che ha anche la funzione di rendere verosimile per eccesso il quadro sociale, i personaggi di sinistra e di destra, le allegorie e le utopie, gli affamati e i proprietari.

Nella 's/parizione' della storia si esaurisce come una merce qualunque, monumento delle ideologie e all'ordine costituito, ma restano le sue risonanze, come una eco che attiva ancora la voce mentre la bocca è già chiusa per sempre, se il grido è quello di chi cade colpito a morte, risonanze che, *in fact*, davanti al denaro si convertono immediatamente in privilegi e potere, risonanze, dunque, che la tensione dei panni della Verità distrae dalla 'nuda e cruda' verità di fatto: la cecità della femmina berniniana. Essa non vede le determinazioni del 'corso del mondo', il suo linguaggio è quello delle caserme di cui divide gli imperativi materiali comuni alla maggioranza degli uomini, quanto allo spirito, che alza al cielo con la mano destra è uno specchietto

per le allodole, o tutt'al più, per l'uccello santo che i preti cattolici invocano continuamente.

Un aforisma della *Società dello spettacolo* invita a salvare il pensiero della storia facendolo diventare pensiero pratico, riformismo radicale che affonda sulla fede indiscussa della coscienza di classe. Ma quale coscienza, oggi, la vita quotidiana consegna, dalla sponda degli imperativi economici, alla geografia di classe? La frangia rivoluzionaria del movimento operaio sparava sugli orologi delle torri durante la 'grande sospensione del tempo' del '71 a Parigi. Tuttavia, un colpo di fucile non abolirà giammai un orologio! Altri telai tessavano la trama della storia, altre Penelopi scioglie-

vano i nodi di capitone del rovescio della medaglia, altri calendari, altri demoni sulle pagine delle divisioni costanti del tempo, dove ciò che è temuto è costretto ad assumere le caratteristiche di forma di ciò che scompare: la storia abbreviata a tempo passato. Contenuto di una memorialistica di classe di cui resta la significazione, ma è sparito l'effetto.

Questa storia festiva, che si è convenuto chiamare rivoluzione attende ancora i suoi eredi? Penelope si sottrae ai nodi del dover essere coniugale (della militanza) disfando di notte i punti domestici delle attività socializzate dal giorno, desiderio e fabbrica, ma anche terrorismo — ai nostri giorni Mr Hyde ha la tuta blu dell'operaio e vive di sette giurate, di brigate e di nuclei — limiti dell'equazione che cancella il tempo e matura la storia. La classe, intanto, si contraddice in teoria per non dover vedere la negazione della *praxis*, perché le masse hanno realmente torto. Rimozione, questa, che struttura la dinamica del sintomo: la quotidianità — attraversata da una minaccia, la sopravvivenza imposta a forza. Differimento della falsa morte e quieto invivere nell'artificio dello spettacolo. Ma la storia, fa capire la storiografia, si riferisce per sua presunzione a ciò che è accaduto, occorre, per 'parteciparvi', far accadere qualcosa. La storia civile, qui, viene a chiarirsi nella sua funzione: la sua natura fantasmata non produce che effetti immaginari. Per questo — ironizza Hegel — chi non ha esperienza di filosofia e vuol occuparsi di storia cerchi almeno di avere un po' di fede nella ragione.

La 'partecipazione' che non fa accadere nulla suppone effetti immaginari che si danno a carico del vissuto. Le ideologie del vissuto, infatti, raddoppiano l'esperienza storica a tal punto da proiettarla al di fuori, come spettro autonomo, estraneo, dotato di una realtà assoluta. Queste ideologie, che partecipano il partito, la classe, la condizione operaia, si riservano l'illusione di realizzare il bisogno di storia del soggetto e, con un freudismo, il bisogno più follemente soggettivo: l'immortalità. Questo bisogno reificato è appunto la spina dorsale del partito che ha mille occhi e non muore mai. Per questo, la critica chiama ombre sulla vita corrente i contorni della storia devitalizzati di colore e privati di senso, e avverte dei pericoli delle accelerazioni storiche che, per rubare un'espressione di Blaise Cendrars, fanno diventare i capitoli della vita corrente simili ai fiori che sbocciano nell'accelerazione cinematografica: shakespeariani. Nella fretta di essere, immediatamente, quello che si potrebbe 'diventare' dopo, si finisce con il sopporre la vita corrente dalla parte sbagliata: dalla prospettiva che nulla cambierà perché non lo si desidera affatto.

.....