

## L'incanto dell'oggetto fortuito in Ponge, Caillois, Breton e Sebald<sup>1</sup>

Nathalie Roelens

Nella tripartizione preconizzata da Henri Meschonnic tra sacro, divino e religioso, *il sacro* occupa la prima posizione: lo si trova in particolare nella *Genesi* dove concerne il fusionale<sup>2</sup>. *Il divino* sarebbe piuttosto legato alla creazione della vita<sup>3</sup> e si situa laddove Dio prende la parola. *Il religioso* opera infine la conversione del sacro e del divino nella ritualizzazione e nell'istaurazione dell'etica<sup>4</sup>. Notiamo dunque che il sacro viene visto come anteriore al religioso e all'etica, come un rapporto primigenio, fusionale.

Manca però in Meschonnic l'idea d'*epifania*, o meglio d'*ierofania* che contraddistingue i nostri casi analizzati, e su cui insiste invece Mircea Eliade: “Manifestando il sacro, un oggetto qualsiasi può diventare altra cosa, senza cessare di essere se stesso, perché continua a partecipare all'ambiente cosmico che lo circonda. Una pietra sacra rimane una pietra; apparentemente (più esattamente: da un punto di vista profano) nulla la distingue da tutte le altre pietre. Per quelli a cui una pietra si rivela sacra, la sua realtà immediata si trasmuta al contrario in realtà sovrannaturale”<sup>5</sup>. Idea già suggerita da Roger Caillois “[Il sacro] è una qualità che le cose non possiedono da sole: una grazia misteriosa viene ad aggiungergliela”<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Comunicazione presentata al XXXV Congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, *Destini del Sacro*, Reggio Emilia, 23-25 Novembre 2007.

<sup>2</sup> “[...] le fusionnel entre l'humain et le cosmique, avec la médiation des animaux.” (Henri Meschonnic, “Le sacré, le divin, le religieux”, propos recueillis par P.- M. de Biasi, *Le magazine littéraire (La Bible des écrivains)*, 448, décembre 2005, p. 47).

<sup>3</sup> “[...] la création de la vie: la grouillante, la fourmillante, la puissance d'une énergie à exister qui s'incarne dans les créatures vivantes” (*Ivi.*)

<sup>4</sup> “[...] la conversion du sacré et du divin en un espace social de ritualisation. Alors le religieux devient l'émetteur de l'éthique.” (*Ivi.*)

<sup>5</sup> “En manifestant le sacré, un objet quelconque devient autre chose, sans cesser d'être lui-même, car il continue de participer à son milieu cosmique environnant. Une pierre sacrée reste une pierre; apparemment (plus exactement: d'une point de vue profane) rien ne la distingue de toutes les autres pierres. Pour ceux auxquels une pierre se révèle sacrée, sa réalité immédiate se transmue au contraire en réalité surnaturelle.” (Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Payot, 1957, p. 17).

<sup>6</sup> “C'est une qualité que les choses ne possèdent pas par elles-mêmes : une grâce mystérieuse vient la leur ajouter.” (Roger Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1950, p. 25).



Il nostro scopo è di declinare questa definizione “debole” del sacro (qualsiasi cosa può diventare sacro) arricchendola di immagini testuali che, pur aggirando il sacro, evitando per esempio il termine, pur attingendo a campi per niente religiosi, talvolta triviali, ci trasportano al cuore dell’esperienza sacra. La pietra rimane pietra, ma riceve una *plus-value* per il fatto di trasmutarsi in qualcos’altro. Vogliamo proporre quattro approssimazioni laiche al sacro con i rispettivi valori aggiunti:

- Estetico in Francis Ponge
- Magico in Roger Caillois
- Patemico in André Breton
- Memoriale in Georg Sebald

Il comune denominatore di queste quattro esperienze del “sacro” è che la cosa “*das Ding*”, come direbbe Heidegger, viene svestita dal suo carattere d’utilità “*das Zeug*”, si emancipa dal suo valore d’uso, ridiventa gratuita. Anche se impone una certa prassi sensomotoria rinnovata, fuori dell’uso comune, l’oggetto sacro non va considerato una protesì. Piuttosto che entrare in opposizione col profano – come spesso viene affermato – il sacro risulta nei nostri casi il grado non marcato dell’utile. È la *coseità della cosa*, per dirla ancora con Heidegger, la quale emerge nella “singolarità”, nell’“individualità”, nel “questo”, a sorprendere, spaesare, sollecitare, coinvolgere. L’assunzione della cosa avrà un carattere d’avvenimento singolare: “Nella misura in cui le cose c’incontrano, accedono al carattere del ‘questo’”<sup>7</sup>.

Questa spogliazione dell’utilitario permette la sacralizzazione del quotidiano, quello che Herman Parret chiamava il “sublime del quotidiano”<sup>8</sup>, vicino al *kairos* (l’occasione) degli antichi. Che poi l’oggetto sacro venga reinvestito di una certa utilità<sup>9</sup>, di un uso come merce, strumento o perfino come arma in certi casi, non toglie la gratuità originaria.<sup>10</sup> In altre parole, anche ristrumentalizzato (l’immagine votiva che mira a convertire o il talismano, l’amuleto, il totem e il grigri che mirano a proteggere) o adoperato ad uso guerresco (pensiamo ad una statua vudù che trasforma il destinatario in preda o nemico), queste derive non devono nascondere l’essenza graziosa dell’oggetto sacro.

Un bell’esempio di questo slittamento dall’oggetto qualsiasi all’oggetto sacro e finalmente all’idolo ci viene dato da uno dei *Lai* di Marie de France chiamato il *Lai dell’usignolo* (del 1170). Una dama prende come pretesto la bellezza del canto dell’usignolo per spiegare le notti passate alla finestra a contemplare il suo amante. Il marito esasperato uccide l’usignolo e lo scaglia su di lei. La dama, ormai senza scusa per vedere l’amante, gli regala il piccolo cadavere in un pezzo di seta. Quest’ultimo “fa forgiare un cofanetto d’oro, ornato da belle pietre, infinitamente preziose, di un valore immenso; il coperchio ci si adattava bene.

---

<sup>7</sup> “Dans la mesure où les choses nous rencontrent, elles accèdent au caractère du ‘ceci’” (Martin Heidegger, “Diverses manières d’interroger en direction de la chose”, in *Qu’est-ce qu’une chose ?*, Paris, Gallimard, 1971, 1999 “tel” (*Die Frage nach dem Ding*, Tübingen, Max Niemeyer, 1962, p. 37)

<sup>8</sup> Herman Parret, *Le sublime du quotidien*, Hadès, 1988.

<sup>9</sup> Si veda *L’Idole dans l’imaginaire occidental* (Etudes réunies par Ralph Dekoninck et Myriam Watthée-Delmotte) 2005, Paris, L’Harmattan.

<sup>10</sup> “[...] l’outil se trouve devant des résistances à vaincre ou à utiliser tandis que l’arme se trouve devant des ripostes à éviter ou à inventer” (Gilles Deleuze et Félix Guattari, “Traité de nomadologie: la machine de guerre”, in *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 492) “Comme si l’arme était mouvante, auto-mouvante, tandis que l’outil est mû” (*Ibid.*, p. 495)

Ci posò l'usignolo, poi fece sigillare il reliquario; sempre lo porta con sé<sup>11</sup>. L'oggetto qualsiasi (l'uccellino) viene materializzato in un scrigno di un "valore immenso" (nella fattispecie il valore mercantile e il valore affettivo coincidono e fin lì il sacro è ancora salvaguardato), per poi diventare idolo, reliquario ("sempre lo porta con sé"). Maria Giulia Dondero ha ben mostrato questa funzione assiologizzante e teleologizzante del sacro, ma non ne ha indicato la deriva idolatra: "Lungo l'uniformità dell'esistenza quotidiana, dove regnano assenza di orientamento e direzione, sono i valori sacri a costruire il senso, a dare un senso al senso. [...] Il sacro realizza una vera e propria fondazione del mondo, una fondazione dei valori, del loro orientamento, del loro valere [...]"<sup>12</sup>. Lasciamo però in sospeso la questione dell'idolatria come deriva possibile o necessaria del sacro.

## 1. Francis Ponge

Il "sapone" di Francis Ponge può essere assunto come pietra sacra nel senso di Eliade. Nel famoso poema in prosa eponimo di Ponge il sapone viene tolto dal contesto d'uso quotidiano e eletto ad avvenimento singolare, incontro privilegiato con l'utente che riesce a slegarlo dal suo mutismo. Non è escluso che la penuria di sapone durante la guerra abbia generato il poema<sup>13</sup>, suscitando nell'autore quello che Michel de Certeau chiama il "bracconaggio" ("*braconnage*"), un modo d'impiegare in un modo diverso prodotti imposti dall'ordine economico dominante<sup>14</sup>. Ponge *inventa* in effetti il sapone, nel doppio senso di "creare" dal nulla e di "scoprire" quello che non conosciamo ancora in un oggetto d'uso quotidiano; Ponge prende il "partito delle cose", par parafrasare la sua famosa raccolta. È a condizione di *sor-prenderlo*, letteralmente con le mani, che il "mediocre ciottolo" che ci era indifferente ci sorprenderà con le sue qualità, che questa "pietra taciturna" diventerà loquace:

A peine l'a-t-on sollicité, quelle éloquence! Avec quel enthousiasme, quelle chatoyante volubilité n'entoure-t-il pas les mains qui le délièrent de son mutisme, puis tout le corps de son libérateur<sup>15</sup>.

L'implicazione ontologica è considerevole: l'ebollizione del sapone, il suo modo di secretare le sue parole-bolle, fa scoppiare i contorni dell'oggetto, rovina l'ideale descrittivo e gestaltico, l'essere si dissolve in *maniera d'essere* in "ébullescence".

Se inoltre occorre "sciogliere la lingua secca del sapone"<sup>16</sup> affinché si confidi con noi, significa che esso ha bisogno della nostra sollecitazione, della nostra manipolazione per poter ostentare tutte le sue risorse. Ponge non ha voluto sorprendere la natura senza gli

---

<sup>11</sup> " [...] il fait forger un coffret, non pas de fer ni d'acier, mais tout d'or fin, orné de belles pierres infiniment précieuses, d'une immense valeur; le couvercle en était fort bien ajusté. Il y plaça le laotico, puis il a fait sceller la châsse: toujours il la fait porter avec lui. " (Marie de France, *Lais*, éd. Hoepffner, adaptation Tuffrau, Paris, Bordas, p. 47)

<sup>12</sup> Maria Giulia Dondero, 2007, *Fotografare il sacro. Indagini semiotiche*, Roma, Meltemi, "Segnature", p. 222.

<sup>13</sup> "Nous n'avions que de mauvais 'erzätze' – qui ne moussaient pas du tout" (Francis Ponge, *Le Savon*, Paris, Gallimard, 1967, p.15).

<sup>14</sup> "[...] bricoler avec et dans l'économie culturelle dominante les innombrables et infinitésimales métamorphoses de sa loi en celle de leurs intérêts et de leurs règles propres." (Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, t.1, Paris, Gallimard, 1980, 1990 "folio", p. XXXVII.)

<sup>15</sup> Francis Ponge, *op.cit.*, p. 33.

<sup>16</sup> "déliier la langue sèche du savon" (*ibid.*, p. 36)



uomini, come Sartre pretendeva paragonando Ponge ad una bambina “che lasciava rumorosamente il suo giardino e poi ritornava a passi felpati per ‘vedere com’era quando lei non c’era”<sup>17</sup>. L’opposizione spesso invocata tra il magico come *bottom-top* (manipolazione dell’aldilà) e il sacro come *top-bottom* (visitazione dell’aldilà) non è valida qui<sup>18</sup>. L’insegnamento che possiamo desumere dal *sapone* è che solo il dono reciproco secondo la “*morale de l’objoie*”<sup>19</sup> può far scattare l’avvenimento sacro e *in casu* estetico, che Ponge situa nell’eccesso di senso, nella sovradeterminazione, nel valore aggiunto che riqualifica tanto l’oggetto risuscitato che il soggetto (moralmente purificato, felice) in un *divenire* reciproco: l’oggetto insignificante offre un dono di significato a chi lo sa cogliere; il soggetto (che sia poeta o semplice lettore) a sua volta contribuisce alla trasfigurazione dell’oggetto.

## 2. Roger Caillois

Nel caso delle pietre preziose descritte in *L’écriture des pierres* da Roger Caillois, quantunque afferrate fuori da ogni economia, fuori da ogni valore di scambio o valore d’uso, il rischio che esse diventino talismano è più marcato. Di primo acchito niente predispone questi “leggiadri incidenti”<sup>20</sup> ad essere mercantilizati. Risultano piuttosto un miracolo e anche un miracolo semiotico: il segno plastico – la configurazione aleatoria leggibile nel minerale – diventa segno iconico – figura vegetale, animale, umana, o perfino sequenza narrativa –. Ed è proprio la “povertà ed incertezza” (p. 91) di questa semiosi congetturale, la sua “difettuosità” (p. 44) o “ambiguità” (p. 71), “l’affabulazione”, “il miraggio” (p. 104) ad intrattenere il fascino, a rendere sacre queste “pietre immaginifiche”<sup>21</sup>.

Nondimeno i tratti gratuiti, il fascino, la singolarità, la rarità ma anche il miracolo *acheiropoietos* (“Non dovevano essere e pure sono; al contempo impossibili ed evidenti”<sup>22</sup>), vengono convertiti in tratti utilitari, idolatri. Il sacro diventa qui un insieme di tratti fragili, instabili che oscillano dall’inutile all’utile, fino al mercantile. Le pietre preziose, proprio perché preziose, ridiventano merce, ma sul mercato dei collezionisti, dove i valori sono finalmente arbitrari:

Più l’immagine è inabituale, precisa ed incontestabile, più la pietra è stimata. [...] Ciascuna, unica, insostituibile come l’opera creata dal genio, costituisce una ricchezza allo stesso tempo vana e iperbolica, che non riguarda le leggi dell’economia<sup>23</sup>.

<sup>17</sup> “[...] qui quittait son jardin bruyamment puis s’en revenait à pas de loup pour ‘voir comment il était quand elle n’était pas là’” (Jean-Paul Sartre, “L’homme et les choses”, in *Situations 1*, Paris, Gallimard, 1947, p. 257).

<sup>18</sup> “La visione sacra funziona diversamente da quella magica. Non è tanto il tuo sguardo che perfora la realtà e coglie l’aldilà, quanto piuttosto è *l’altrove che discende su di te*; la visione del soprannaturale dipende dal soprannaturale stesso. Nella visione sacra, la visitaione dell’aldilà parte dall’aldilà, e si dà solo a te : *è il distale che ti destina.*” (Maria Giulia Dondero, *op.cit.*, p. 221)

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.126.

<sup>20</sup> “*jolis accidents*” (Roger Caillois, *L’écriture des pierres*, Genève, Albert Skira, 1970, Paris, Flammarion “Champ”, p. 31).

<sup>21</sup> “*pierres imagées*” (*Ibid.*, p. 32.).

<sup>22</sup> “Elles ne devaient pas être et elles sont; à la fois impossibles et évidentes.” (*Ibid.* p. 16).

<sup>23</sup> *Ibid.*, pp.16-17.



Di nuovo, l'avvenimento sacro, una volta reificato, ontologizzato, può rovesciarsi nel suo contrario e dare vita all'idolatria. Ragione per cui le pietre preziose fungono spesso da talismani o amuleti, "pegno di salute o di successo", o perfino come "supporto di estasi, mezzo di comunicazione col Vero Mondo"<sup>24</sup>. Ma al contempo se questa deriva idolatra non minacciasse il sacro non avremmo più a che fare col sacro ma col puro azzardo. L'oggettivazione dell'azzardo, il fatto che sembri determinare il nostro destino, fa dell'avvenimento banale un evento sacro. Il sacro appare sull'orlo del triviale e del sovrannaturale. Inoltre, il ricupero non è solo idolatro ma anche artistico, essendo la bravura estetica della natura tale da rivaleggiare con gli artisti. Le reazioni furono molteplici: "Artisti le hanno completate o firmate e inquadrare senza modificarle in nulla, in modo da dare loro statuti di quadri"<sup>25</sup>. Altrove assistiamo ad una cooperazione, un'"alleanza più intima del talento del pittore e della fantasia geologica"<sup>26</sup>.

### 3. André Breton

André Breton ne *L'amour fou* insisterà sull'oggettività dell'incontro fortuito, evitando comunque la deriva idolatra. Il sacro va inteso nel contesto surrealista dell'azzardo oggettivo, della trovata fortuita, e della "bellezza convulsiva" che sarà essa stessa: "erotica-velata, esplosiva-fissa, magica-circostanziale o non sarà"<sup>27</sup>. La bellezza convulsiva, al di là di ogni logica, eccedente ad ogni attesa, sopraggiunge per effrazione nella realtà fenomenica, per via di quello che Breton chiama "*la trouvaille*": la trovata, l'occasione, la scoperta. È questo tratto ad avvicinarci maggiormente al sacro come irruzione fuori da ogni ricerca cognitiva, come alterità rispetto all'esperienza ordinaria, come oggetto che ha dismesso ogni valore utilitario o almeno senza finalità precisa.

A ciò si aggiunge che il sacro appare a chi si trova in uno stato di perfetta ricettività<sup>28</sup>, anzi, intraprende una semiosi in questa foresta d'indici<sup>29</sup> quindi, di nuovo come nei casi precedenti, a chi lo suscita. "È tutta una questione di esca"<sup>30</sup>: aprire una porta, passare una lama a caso dentro un libro, spostare oggetti, farli occupare delle posizioni insolite, interrogare le carte fuori ogni regola. La risemantizzazione attesta finalmente il sacro. Quando il narratore dell'*Amour fou* nota che la serva di un ristorante porta una catena con una piccola falce di luna proprio il giorno in cui c'è un'eclissi di luna, dice di apprezzare infinitamente come un vero momento di grazia "la coincidenza di questo gioiello con quest'eclissi"<sup>31</sup>. Breton procede poi ad una teorizzazione dell' "azzardo oggettivo" che, seppure apparentemente spontaneo, indeterminato, imprevisto o perfino inverosimile e "miracoloso"<sup>32</sup>, risulta, conformemente alla tradizione filosofica, ultra-oggettivo, un incontro tra due serie causali, una esterna, una interna, una naturale, una umana<sup>33</sup>. Può questa

<sup>24</sup> Cf. p.18.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>27</sup> "La beauté convulsive sera érotique-voilée, explosante-fixe, magique-circostancielle ou ne sera pas." (André Breton, *L'amour fou*, Paris, Gallimard, 1937 "folio", p. 15 (fino alla p.51, scritto nel 1934, il resto nel 1936), p. 26)

<sup>28</sup> "état de parfaite réceptivité" (*Ibid.*, p. 13)

<sup>29</sup> "forêt d'indices" (*Ibid.*, p. 22)

<sup>30</sup> "C'est toute la question des *appâts*" (*Ibid.*, p. 22).

<sup>31</sup> "J'appréciai, une fois de plus, infiniment, la coïncidence de cet bijou et de cette éclipse" (*Ibid.*, p. 25).

<sup>32</sup> "en apparence plus ou moins miraculeux" (*Ibid.*, p. 37).

<sup>33</sup> Cf. *ibid.*, p. 31.



oggettività togliere credito al nostro paragone tra l'incontro fortuito e il sacro? Niente affatto, purché essi partecipino al momento inaugurale, all'"inebriamento della chance"<sup>34</sup>. Quello che Breton addita è proprio il sopraggiungere incoativo del sacro, il *surreale* non ancora *surrealismo*, il *kairos*, il *guizzo* come diceva Greimas<sup>35</sup>, non ancora reificati: "Si tratta di non *lasciare*, dietro di sé, *coprirsì di rovi i cammini del desiderio*"<sup>36</sup>, il sacro prima della sua banalizzazione nella duratività del rito, l'icona prima del suo decadere nell'idolo. L'incontro fortuito viene narrativizzato con precisioni temporali: "un bel giorno di primavera 1934", spaziali "il mercato delle pulci", attanti animati "Alberto Giacometti"<sup>37</sup> o inanimati, gli oggetti esposti. Questi ultimi si presentano *indifferenziati*, fin quando uno tra di loro "esercitò su di noi l'attrazione del *mai visto*"<sup>38</sup>: una cosa tra l'elmo, la mascherina di velluto e la maschera da scherma, in ogni caso dall'uso enigmatico ma il cui "valore" è sufficiente per farlo acquistare da Giacometti. Accade la stessa cosa con Breton :

Alcune botteghe più avanti, una scelta quasi altrettanto elettiva si portò per me su un grande cucchiaio di legno, d'esecuzione contadina, ma abbastanza bello mi sembrò, assai ardito di forma, il cui manico, quando riposava sulla parte convessa, si elevava all'altezza di una piccola scarpa facendo corpo con lui. Lo portai via subito<sup>39</sup>.

La trovata quasi estatica che impone un contatto sensoriale anormalmente prolungato si convertirà in avvenimento elettivo, in coincidenza favorevole quando avrà prodigato anche certi prolungamenti insospettati. Breton chiama questo rispondere ad una necessità nascosta "il ruolo catalizzatore della trovata"<sup>40</sup>. La specie di maschera ad esempio deve levare gli scrupoli della delicata finizione del viso di una statua che Giacometti aveva lasciata incompiuta temendo sia un viso troppo riconoscibile che l'anonimità totale<sup>41</sup>. Il cucchiaio risponde a sua vece ad un'attesa intima di Breton. Una circostanza particolare, il fatto che, dopo essersi svegliato con il frammento di frase in mente "il portacenere Cenerentola"<sup>42</sup>, abbia pregato Giacometti di modellarne uno, il fatto che Giacometti non abbia tenuto la sua promessa causando una "mancanza", crea il "magico-circonstanziale" favorevole all'incanto dell'oggetto fortuito, incanto che risemantizza l'immagine, desautomatizza la figuratività più ovvia :

E tornato a casa, dopo aver posto il cucchiaio su un mobile, vidi ad un tratto impadronirsi di lei tutti i poteri associativi e interpretativi che erano rimasti nell'inazione quando la tenevo. Sotto i miei occhi era chiaro che cambiava. Di profilo, ad una certa altezza, la

<sup>34</sup> "*enivrement de la chance*" (*Ibid.*, p. 38).

<sup>35</sup> Cf. Algirdas Julien Greimas, *De l'imperfection*, Périgueux, Fanlac, 1987, p. 73.

<sup>36</sup> "Il s'agit de *ne pas*, derrière soi, *laisser s'embroussailler les chemins du désir*." (André Breton, *op.cit.*, p. 39)

<sup>37</sup> "un beau jour de printemps", le "marché aux puces", "*avec Alberto Giacometti*" (*ivi*)

<sup>38</sup> "Le premier d'entre eux qui nous attira réellement, qui exerça sur nous l'attraction du *jamais vu*, fut un demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité de nous inconnue. La première idée, toute fantaisiste, était de se trouver en présence d'un descendant très évolué du heaume, qui se fût laissé entraîner à flirter avec le loup de velours." (p. 42)

<sup>39</sup> "A quelques boutiques de là, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuiller en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait à la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle. Je l'emportai aussitôt." (p. 43)

<sup>40</sup> "rôle *catalyseur* de la trouvaille" (p. 45)

<sup>41</sup> Cf. pp. 44-45.

<sup>42</sup> "le cendrier Cendrillon" (p. 46)

piccola scarpa di legno uscita dal suo manico – aiutata dalla curvatura di quest’ultimo – prendeva figura di tacco e il tutto presentava la sagoma della pantofola dalla punta rialzata come quella delle ballerine. Cenerentola tornava veramente dal ballo!<sup>43</sup>

Assistiamo qui ad una doppia deterritorializzazione: una prima cornice consiste nel ritaglio frammentario nel mondo degli oggetti indifferenziati del mercato delle pulci, la seconda inquadratura consiste nella rilettura affettiva in *close up* che presiede all’incanto, che lo gratifica di un supplemento di senso molto al di là di quello che avrebbe potuto immaginare. A ciò si aggiunge la simpatia tra due esseri, l’amicizia con Giacometti nel suo caso, che sembra trasformare *l’accidentale* in “azzardo favorevole”<sup>44</sup>. L’idea di *comunità d’iniziati* emerge qui come induttrice di accesso al sacro. L’esperienza prettamente intima, esclusiva e privata si scioglie in una comunità fruitiva pubblica, che condivide un *sensus communis* per insolito che sia.

Altri effetti di senso possono emergere a posteriori: da una parte, “l’istinto sessuale”, il desiderio dell’incontro con una donna unica sconosciuta simboleggiata dall’erotismo della scarpa e del piede; d’altra parte “l’istinto di morte” nella maschera di cui il ruolo malefico è stato formulato da un altro loro compagno, il poeta Joë Bousquet, che utilizzò questo tipo di maschera in una battaglia molto mortifera della prima guerra mondiale<sup>45</sup>. Il sacro può, in effetti, tendere al feticcio, o come nella definizione di Caillois, al malefico: “Come il fuoco produce allo stesso tempo il male e il bene, il sacro sviluppa un’azione *fasta* o *nefasta* [...]”<sup>46</sup>. Del sacro, che non viene mai nominato come tale, Breton descrive la reazione timica: “un sentimento di felicità e d’inquietudine straordinarie, una mescolanza di felicità e di gioia *panica*”<sup>47</sup>. L’euforico e il disfórico sono poco distanti, forse perché l’imprevedibile della fortuna e della buona sorte sfiora di un pelo la fatalità, la sfortuna, il destino contrario, l’avvenimento dannoso.

A questo punto Breton si lancia in un’“osservazione medica” dell’oggetto insolito: “La messa in evidenza dell’irrazionalità immediata, confondente, di certi avvenimenti necessita la rigorosa autenticità del documento umano che li registra”<sup>48</sup>. Ed è qui che interviene la fotografia di cui il valore attestativo, prima delle teorie di Benjamin e di Barthes, è già intuito da Breton. Al contempo è il supplemento al valore puramente documentario che le illustrazioni dei volumi come *L’amour fou* o *Nadja*<sup>49</sup> devono trasmettere, supplemento che Maria Giulia Dondero ha individuato in tante occorrenze di fotografie recenti, considerando “la fotografia come dispositivo ‘rivelatore’ che registra forze che

---

<sup>43</sup> “C’est rentré chez moi qu’ayant posé la cuiller sur un meuble je vis tout à coup s’emparer d’elle toutes les puissances associatives et interprétatives qui étaient demeurées dans l’inaction alors que je la tenais. Sous mes yeux il était clair qu’elle changeait. De profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche – la courbure de ce dernier aidant – prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d’une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bien du bal ! ” (*Ibid.*, p. 49)

<sup>44</sup> “*hasard favorable*” (p. 50)

<sup>45</sup> Cfr. p. 59.

<sup>46</sup> “Et comme le feu produit à la fois le mal et le bien, le sacré développe une action *faste* ou *néfaste* [...]” (Caillois, *L’homme et le sacré*, *op.cit.*, p. 48.)

<sup>47</sup> “un sentiment de félicité et d’inquiétude extraordinaires, un mélange de félicité et de joie panique” (Breton, *op.cit.*, p. 60)

<sup>48</sup> “La mise en évidence de l’irrationnalité immédiate, confondante, de certains événements nécessite la stricte authenticité du document humain qui les enregistre.” (*Ibid.*, p. 59)

<sup>49</sup> André Breton, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1928, 1962.

appartengono a un *altro* ordine di manifestazione”<sup>50</sup>. Contro le tesi meramente riproduttive, documentarie della fotografia, Dondero afferma che “l’eccedenza della manifestazione figurativa rispetto al visibile ordinario ha creato [storicamente] la possibilità di uno scivolamento dal magico (accesso a un campo di presenze ‘apparentemente’ ulteriori e misteriose) al sacro (accesso all’inviolabile).”<sup>51</sup> Ed è, in effetti, una legge dell’immagine sacra che, a meno di essere icona nel senso bizantino, o sacra sindone, come impronta diretta o schermo trasparente, potrà solo suggerire e mai mostrare il sacro, essendogli incommensurabile, potrà solo indicare il trascendente per via negativa rispettando l’irrapresentabile, l’ineffabile. La sua opacità, il suo spessore enunciazionale, è essenziale alla mostrazione, ma ne segna anche il limite. Quando Breton dice “I due istinti [quello sessuale e quello di morte] non sono mai stati più esaltati che sotto il travestimento ultra-materiale delle pagine 47 e 48”<sup>52</sup>, significa che il travestimento ultra-materiale della fotografia riprodotta nel volume *nasconde* un valore supplementare nel doppio senso di celare, tener segreto e di sottrarre alla vista. La foto diventa quindi deriva stabilizzatrice dell’incoativo sacrale, coagulazione, cristallizzazione, sintesi materiale e sanzione del percorso narrativo descritto nella parte discorsiva. Allo stesso tempo Breton è ben conscio che la compulsione mostrativa ne segni il limite idolatro (tipicamente surrealista), ma risulti alla fine il rischio necessario del sacro.

Un’altra prova oggettiva dell’azzardo è la stesura nel 1923 di un poema automatico intitolato *Girasole (Tournesol)* che risulterà “profetico” della ballata notturna nel quartiere delle Halles il 29 maggio 1934 con una donna “*scandalosamente* bella”<sup>53</sup> – troppo sacra per essere svelata mediante una foto come la madre di Barthes nella *Chambre claire* –, incontrata fortuitamente in un bar a Montmartre. Sarà lei a portare finalmente dalla bellezza convulsiva all’*amore folle*. Tutte le salienze della ballata erano già iscritte nell’avventura puramente immaginaria del poema. Sicché la vita compie miracolosamente l’avventura senza viso del poema annunciatore. La sacralità dell’azzardo oggettivo o dell’incontro fortuito risiede qui nella convergenza sconvolgente<sup>54</sup> dei “due itinerari combinati del poema e della passeggiata”<sup>55</sup>.

Pian piano ci avviamo verso una definizione del sacro che lo rivela come svuotato di ogni contenuto, come corto-circuito di serie causali indipendenti (“la coincidenza continua, perfetta, di due serie di fatti tenuti, fino a nuovo ordine, pur rigorosamente indipendenti”<sup>56</sup>), di cui la foto è solo una reificazione non ontologizzante. Le foto che illustrano i volumi qui presentati aggirano la difficoltà inerente alla fotografia del sacro, descritta da Dondero, vale a dire il loro carattere troppo “premeditato”, “preconfezionato”, la teatralità e la mascherata dei loro tableaux vivants, la loro poetica kitsch<sup>57</sup>.

---

<sup>50</sup> Maria Giulia Dondero, *op.cit.*, p. 8

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>52</sup> “Les deux instincts, par cela même, n’ont jamais été plus exaltés qu’on peut les observer sous le déguisement ultra-matériel des pages 47 et 48, déguisement qui leur permet alors de m’éprouver, de mesurer sur moi leur force coup sur coup.” (*Ibid.*, p. 57)

<sup>53</sup> “Cette jeune femme qui venait d’entrer était comme entourée d’une vapeur – vêtue d’un feu ? – [...] Et je puis bien dire qu’à cette place, le 29 mai 1934, cette femme était *scandaleusement* belle.” (*Ibid.*, p. 62)

<sup>54</sup> “bouleversantes concordances” (*Ibid.*, p. 95)

<sup>55</sup> “les deux itinéraires combinés du poème et de la promenade” (*Ibid.*, p. 93)

<sup>56</sup> “la coïncidence continue, parfaite, de deux séries de faits tenues, jusqu’à nouvel ordre, pour rigoureusement indépendantes” (*Ibid.*, p. 77).

<sup>57</sup> cfr. Maria Giulia Dondero, *op.cit.*, pp. 84-85.





Le foto qui riprodotte non mirano a testimoniare di una trascendenza, ma materializzano soltanto la trovata che ha determinato l'esperienza sacra già avvenuta. Senza la parte discorsiva la parte iconica rimarrebbe puramente banale o al massimo enigmatica ma certamente priva di ogni sacralizzazione.

Il correlato dell'azzardo oggettivo al livello retorico è la connessione inedita di termini qualsiasi legati dalla preposizione *à*, il loro cozzo semantico, alla stregua di Raymond Roussel, per esempio "*arbre à pain*" o "*à beurre*". È una maniera di far sorgere un mondo nuovo conciliando principio di piacere e principio di realtà<sup>58</sup>. Quest'incontro fortuito lessicale entra in un'epistemologia della sorpresa che riguarda non solo "la trama d'incertezze sempre rinascenti" nei rapporti amorosi tra uomo e donna<sup>59</sup>, ma anche le associazioni d'immagini che determinano il progresso delle scienze fisiche<sup>60</sup>. L'artista, l'innamorato e lo scienziato condividono insomma lo stesso "stato di grazia".

Basta aspettare la sorte, la fortuna, basta saper leggere nelle nuvole o nel muro crepato "le lettere del desiderio"<sup>61</sup>.

#### 4. Georg Sebald

*Austerlitz* di Georg Sebald<sup>62</sup> è la storia destinale di un bambino ebreo che fu accolto a quattro anni e mezzo da una coppia di pastori gallesi nel 1939 e che mezzo secolo dopo, diventato professore universitario, prova a rimemorare la prima infanzia che la coscienza aveva rimosso. È lo zaino ad essere investito qui di un valore sacro, uno zaino da professore *à la* Wittgenstein, utilizzato oltre la durata del lecito, e quindi di nuovo destrumentalizzato.

Solo più tardi il narratore che scrive la biografia per intermittenza di questo strano professore e che si stupisce di vederlo vent'anni di seguito con lo stesso zaino ne capirà la ragione. Austerlitz spiega come un giorno nella sala d'attesa della Liverpool Street Station di Londra, la carica memoriale rompe la barriera della censura psichica<sup>63</sup> e egli rivide l'immagine fantasmatica del pastore con la moglie, ma anche di un ragazzino di quattro anni e mezzo che stringe uno zaino sulle ginocchia:

---

<sup>58</sup> "Je choisissais un mot puis le reliais à un autre par la préposition *à*" "La préposition en question apparaît bien, en effet, poétiquement, comme le véhicule de beaucoup le plus rapide et le plus sûr de l'image. J'ajouterai qu'il suffit de relier ainsi *n'importe quel* substantif à *n'importe quel* autre pour qu'un monde de représentations nouvelles surgisse aussitôt. L'arbre à pain ou à beurre n'en domine pas moins de toute son existence vérifiable les innombrables créatures qui peuvent être ainsi obtenues. Ce qu'il y a, lorsqu'on est très jeune, de si attachant à en entendre parler tient à ce qu'en lui semblent se concilier par excellence le principe de plaisir et le principe de réalité." (*Ibid.*, pp. 116-117)

<sup>59</sup> "L'insolite est inséparable de l'amour, il préside à sa révélation aussi bien en ce qu'elle a d'individuel que de collectif. Le sexe de l'homme et celui de la femme ne sont aimantés l'un vers l'autre que moyennant l'introduction entre eux d'une trame d'incertitudes sans cesse renaissantes [...]" (*Ibid.*, p. 118)

<sup>60</sup> "Ce n'est pas moi, c'est M.Juvet qui, dans *La Structure des nouvelles théories physiques*, écrit en 1933: 'C'est dans la surprise créée par une nouvelle image ou par une nouvelle association d'images, qu'il faut voir le plus important élément du progrès des sciences physiques, puisque c'est l'étonnement qui excite la logique, toujours assez froide, et qui l'oblige à établir de nouvelles coordinations'" (*Ibid.*, p. 122)

<sup>61</sup> Cfr. p. 127.

<sup>62</sup> W.G.Sebald, *Austerlitz*, (Carl Hanser Verlag, 2001), Actes Sud, 2002.

<sup>63</sup> "la résistance que j'entretenais depuis tant d'années contre la montée du souvenir" (*Ibid.*, p. 294)

[...] lo riconobbi a questo dettaglio, a questo piccolo zaino, e, per la prima volta da quando ero capace di memoria, mi sono ricordato di me [...] (p. 190)

Ed è soprattutto la scomparsa brusca “inesplicabile”<sup>64</sup> (la sua carenza) del piccolo zaino verde legato al lento cancellarsi della lingua materna a investirlo di un valore sacro.

A partire da quel momento Austerlitz comincia un’investigazione negli archivi per ritrovare le sue origini. È solo una volta arrivato a Praga che assiste ad un lento risveglio dei sensi per tanto tempo anestetizzati. L’incontro con la sua balia Vera che vive ancora totalmente nel mito della madre deportata, l’attrice Agáta Austerlitzová, sarà determinante perché gli ricorda il “piccolo zaino con qualche viatico”<sup>65</sup> che portava con se al momento della partenza per l’Inghilterra.

Attraverso la sedimentazione degli strati memoriali lo zaino adulto triviale, a cui Austerlitz era rimasto legato oltre la sua durata di vita normale, verrà risemantizzato dallo zaino infantile, sacralizzato, reso di degno di rispetto, di venerazione, in breve inviolabile. Assistiamo qui ad un fenomeno di contaminazione di sacralità. La prova di questo contagio, vale a dire che lo zaino adulto sia diventato e vissuto come sacro, è la frase di Marie-Thérèse durante una visita a Marienbad, luogo di villeggiatura dove Austerlitz aveva passato le sue ultime vacanze insieme ai genitori: “Perché dal nostro arrivo non hai disfatto i tuoi bagagli e non vivi per così dire che del tuo zaino ?”<sup>66</sup>.

Invece, contrariamente all’oggetto sacro, le foto della sua infanzia lo lasciano indifferente: in particolare quella che lo rappresenta travestito da paggio in un ampio giardino non riesce a riconferirgli il senso della realtà che ha perduto: “Quella sera [...] quando Vera mi ha presentato la foto del bambino cavaliere, non ho avuto la reazione che si sarebbe aspettato, non sono stato commosso né sconvolto, disse Austerlitz, ma muto e stupido, incapace del minimo pensiero. E più tardi, quando pensavo al paggio di cinque anni, solo un panico bianco s’impadroniva di me, e nient’altro”<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> “Oui, je ne vis pas seulement le pasteur et sa femme, dit Austerlitz, mais aussi le petit garçon qu’ils étaient venus chercher: il était assis tout seul dans son coin sur un banc. Ses jambes prises dans des chaussettes blanches et montantes ne touchaient pas encore le sol et n’eût été ce petit sac à dos qu’il serrait sur ses genoux, je crois, dit Austerlitz, que je ne l’aurais pas reconnu. Mais je le reconnus à ce détail, à ce petit sac à dos, et, pour la première fois depuis que j’étais capable de mémoire, je me souvins de moi, en cet instant je compris que c’était par cette salle d’attente que je devais être arrivé en Angleterre, plus d’un demi-siècle auparavant. [...] Je me rappelle qu’en voyant le garçonnet assis sur son banc je réalisai, au travers de ma sourde torpeur, à quel point l’état d’abandon dans lequel j’avais vécu durant ces nombreuses années avait été destructeur et je me rappelle aussi qu’une terrible fatigue me gagna à la pensée de n’avoir jamais été véritablement en vie, ou de ne naître que maintenant, pour ainsi dire à la veille de ma mort. [...] Je ne saurais détailler plus avant ce que je vécus dans les premiers jours passés à Bala sous le toit du couple Elias. Je me rappelle les nouveaux vêtements qui me rendirent très malheureux, la disparition inexplicable de mon petit sac à dos vert, et pour finir je m’imagine avoir encore perçu le lent effacement de ma langue natale, de mois en mois le dépérissement de sa clameur, dont je pense que je gardai au moins encore un temps la trace.” (*Ibid.*, pp. 190-192)

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>66</sup> “Pourquoi, depuis que nous sommes arrivés ici, dit-elle, es-tu comme un étang pris par les glaces? Pourquoi est-ce que je te vois ouvrir la bouche, sur le point de dire quelque chose, de le crier même, et qu’ensuite je n’entends rien? Pourquoi depuis notre arrivée n’as-tu pas défait tes bagages et ne vis-tu pour ainsi dire que de ton sac à dos?” (*Ibid.*, p. 296)

<sup>67</sup> “Ce soir-là, dans la Šporkova, lorsque Vera m’a présenté la photo de l’enfant chevalier, je n’ai pas eu la réaction que l’on aurait attendue, je n’ai pas été ému ni bouleversé, dit Austerlitz, mais muet et stupide, incapable de la moindre pensée. Et quand plus tard je songeais au page de cinq ans, c’est

Solo un fotogramma della madre in un film su Theresienstadt avrà il potere di operare il rapimento sacro, assente nella foto del paggio. Internata a Theresienstadt prima di essere deportata verso l'Est, la madre deve aver vissuto la visita della commissione della Croce Rossa nella primavera 1944, occasione per le istanze competenti del Reich di dissimulare il campo in stazione climatica piacevole grazie ad un'azione d'imbellimento. Durante le sue investigazioni Austerlitz scopre che i Tedeschi hanno fatto un film ormai perso di questa visita ufficiale. Si tratta di un documento di un quarto d'ora intitolato *Der Führer schenkt den Juden eine Stadt*. Finisce per ritrovarlo e, siccome presenta solo visi fuggitivi, ne fa confezionare una copia quattro volte rallentato.

Tutto converge allora nell'immagine sacra, intoccabile, della madre a Theresienstadt, benché soltanto presenza plausibile che si rivelerà finalmente erronea, mal referenziata. O meglio, sicuramente presente a Theresienstadt ma fuori campo, il fotogramma sacro pur sbagliando designazione, pur fallendo nel suo valore certificativo, di prova irrefutabile, tocca qui ad una presenza altrove, ma facendo parte dello spazio enunciazionale condiviso mentalmente dal fruitore che si è informato sui concerti organizzati in occasione della visita della Croce Rossa. Di nuovo, l'immagine sacra si rivela vuota di contenuto, referenzialmente instabile ma piena d'investimenti valoriali da parte del fruitore.

[...] sulla metà sinistra, leggermente in disparte verso il bordo superiore, appare il viso d'una donna piuttosto giovane, staccandosi a pena dall'ombra nera che la circonda, il che spiega che in un primo tempo non l'avevo notata. [...] sì, è esattamente a ciò che somigliava, mi dico, e non smetto di guardare questo viso che mi è tanto familiare quanto straniero, disse Austerlitz, rigiro la cassetta, una volta, dieci volte, e vedo il contatore nell'angolo superiore sinistro dello schermo, le cifre che ricoprono una parte della sua fronte, i minuti e i secondi [...] <sup>68</sup>.

La balia smentirà di primo acchito una possibile “prova di esistenza” nel fotogramma scelto e sacralizzato da Austerlitz. Un'altra foto, trovata nei registri delle annate 1938 e 1939 degli Archivi teatrali di Praga “nella quale Vera, senza l'ombra di un dubbio, come dice, riconosce Agáta tale quale era a quell'epoca” <sup>69</sup> non offre invece la *plus-value* dell'immagine sacra.

---

une panique blanche qui s'emparait de moi, et rien d'autre. Aussi loin que je puisse revenir en arrière, dit Austerlitz, j'ai toujours eu le sentiment de ne pas avoir de place dans la réalité, de ne pas avoir d'existence, et jamais ce sentiment n'a été aussi fort que ce soir-là, dans la Šporkova, lorsque j'ai été dévisagé par le regard du petit page de la reine des Roses.” (*Ibid.*, pp. 254-256)

<sup>68</sup> “Tout au long du concert, la caméra fixe en gros plan telle ou telle personne, entre autres un vieux monsieur dont la tête aux cheveux gris coupés court emplit la moitié droite de l'image, tandis que sur la moitié gauche, légèrement en retrait vers le bord supérieur, apparaît le visage d'une femme plutôt jeune, se détachant à peine de l'ombre noire qui l'entoure, ce qui explique que dans un premier temps je ne l'aie pas remarquée. Elle porte autour du cou, dit Austerlitz, un collier dont les trois rangs fins se distinguent à peine sur sa robe foncée à col montant, et une fleur blanche est piquée dans sa chevelure. Exactement comme les pâles souvenirs, et les rares autres indices qui me restent encore aujourd'hui, me permettent d'imaginer l'actrice Agáta, oui, c'est exactement à cela qu'elle ressemble, me dis-je, et je ne cesse de regarder ce visage qui m'est autant familier qu'étranger, dit Austerlitz, je rembobine la cassette, une fois, dix fois, et je vois le compteur dans le coin supérieur gauche de l'écran, les chiffres qui recouvrent une partie de son front, les minutes et les secondes, de 10:53 à 10:57, et les centièmes de seconde qui défilent, si vite qu'on ne peut ni les fixer ni les déchiffrer.” (*Ibid.*, p. 341)

<sup>69</sup> “dans lequel Vera, donc, sans l'ombre d'un doute, comme elle le dit, reconnut Agáta telle qu'elle était à cette époque.” (*Ibid.*, pp. 344-345)



Abbiamo qui la prova della vacuità referenziale dell'immagine sacra, non importa se rimandi a qualcuno di reale, non importa se la relazione indicale sia sbilenco, è l'immagine in sé ad essere prioritaria, ad avere un carattere di evidenza a dispetto della sua verificabilità. Mentre “la magia prodotta dalla fotografia del Giardino d’Inverno è significata attraverso il fatto che è l’unica foto descritta e che non può essere mostrata”<sup>70</sup>, la magia risiede qui nel mostrare il possibile, più carico affettivamente, piuttosto che il reale, il virtuale piuttosto che l’attuale.

## Conclusione

L'immagine sacra sarebbe infine un'immagine di cui l'apparenza si autoannulla, che si svuota della sua consistenza, che è lì solo per lasciarsi investire dai fantasmi estetici, amorosi, affettivi del fruitore, per evitare tanto la deriva idolatra dell'oggetto sacro o dell'immagine sacra adorato per sé e non per quello che raffigura, quanto l'ossessione referenziale della fotografia dove l'immagine scompare per lasciar posto al reale. Occorre vedere l'immagine sacra come un ricettacolo impalpabile di esperienze del fruitore, un'ombra vana che trascina solo la grazia dell'esperienza, un *avvenimento incorporeo, un'ecceità*, come dice Gilles Deleuze sulla scia degli Stoici e di Duns Scott: “Una stagione, un inverno, un'estate, un'ora, una data ('un grado di caldo, un'intensità', 'Quelle terribili cinque della sera!', 'una passeggiata', le ragazze in fiore in Proust) hanno un'individualità perfetta e che non manca di nulla, benché non si confonda con quella di una cosa o di un soggetto. Sono delle ecceità, nel senso che lì tutto è rapporto di movimento e di riposo tra molecole o particelle, capacità di affliggere o di essere afflitto (*pouvoir d'affecter ou d'être affecté*)”<sup>71</sup>. L'immagine sacra prolifera oltre il quadro, non verso uno “c'è stato” ma verso l'altrove di una temporalità e di una spazialità non circoscritte, diffuse, “come un vapore su un prato”<sup>72</sup>, del *divenire* del soggetto che si appoggia sull'immagine solo come pedana verso altre sfere. L'immagine sacra diventa fantasma, ombra, un po' come l'anima beata che Dante abbraccia nel canto due del *Purgatorio*, incontro fortuito di una grazia estrema:

Ohi ombre vane, fuor che ne l'aspetto!  
tre volte dietro a lei le mani avvinsi,  
e tante mi tornai con esse al petto.<sup>73</sup>

Se si sostanzializza invece il sacro si rischia di profanare la sua inviolabilità, la sua esclusività, il suo segreto.

pubblicato in rete il 20 marzo 2008

---

<sup>70</sup> Maria Giulia Dondero, *op.cit.*, p. 31.

<sup>71</sup> Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 318. Nei *Dialoghi* Deleuze aggiunge altri esempi di ecceità (Gilles Deleuze & Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1996, pp. 111-112)

<sup>72</sup> Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.

<sup>73</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia, Il Purgatorio*, Canto 2, 76-81.