

Il none come destino nell'opera di Tapies

Massimo Recalcati

A Francesco Trabattoni

"Wesen ist was gewesen ist."

(G.W.F. Hegel)

1. Scelta forzata

"L'essenza è ciò che è stato" affermava Hegel (1).

L'essenza del soggetto, potremmo dire con Lacan, e in rapporto alle determinazioni dell'Altro. Un soggetto dipende, nel suo essere, da ciò che avviene nell'Altro (2). Così, per Freud, l'essenza è il passato, e l'infantile come potere di determinazione, di fissazione dell'economia libidica del soggetto e delle sue identificazioni fondamentali.

Ma se il soggetto dipende nel suo essere da ciò che avviene nell'Altro, cosa rende allora possibile la dimensione della scelta come scelta soggettiva? Ovvero, cos'è la scelta soggettiva in rapporto alle determinazioni dell'Altro? O, ancora, cosa è come si può scegliere se si e fatti - se si e costituiti strutturalmente - dall'Altro? Cos'è, insomma, una scelta che vive di un'etero-determinazione radicale, una scelta contingente che sia, nondimeno, attraversata da una necessità radicale?

Il riferimento al percorso soggettivo e all'opera di Tapies e qui interrogato per cogliere il senso di questa articolazione fondamentale tra la determinazione dell'Altro e la scelta - forzata - del soggetto che costituisce, in ultima istanza, il problema stesso della soggettivazione.

Antoni Tapies è uno dei più grandi pittori viventi. La sua opera si produce dai primi anni cinquanta ed è attualmente ancora vitalissima. Accanto a Fautrier, Pollock, Burri, ed altri è uno dei maggiori rappresentanti dell'informale cosiddetto materico. In particolare le opere più conosciute di Tapies appaiono come dei muri; grandi tele per lo più monocrome che si presentano come, appunto, veri e propri muri attraversati da graffiti, incisioni, segni, marche, impronte.

2. Attraversamento dello specchio

Il primo tempo della ricerca artistica di Tapies è orientato dal tema dell'autoritratto. La lotta della creazione, scrive nell'"Autobiografia", era il tentativo "di trasferire sulla carta tutta l'atmosfera che c'era dietro quegli occhi, dei contorni che mi sembravano più reali del reale, pieni di strane ambiguità, di contraddizioni che sparivano laggiù in fondo, delle oscurità impenetrabili, dei chiarori abbaglianti." (3).

La figurazione resta ancora la modalità espressiva utilizzata da Tapies nel periodo tra il 1943 e il 1953, tra i suoi venti e trent'anni. Lo sguardo è situato al centro dell'opera come "il più reale del reale". L'opera si mantiene nella zona narcisistica della specularità. Funziona come uno specchio. Il soggetto si realizza in questa ipnosi; viene catturato, come aspirato, dall'intensità suggestiva del suo proprio sguardo. La creazione appare come il tentativo di rapinare lo sguardo del suo segreto, come una spinta a realizzare una coincidenza impossibile tra lo sguardo e la sua rappresentazione. Ma è precisamente questa impossibilità, l'impossibilità di raggiungere il cuore del soggetto attraverso l'"oscurità impenetrabile" e il "chiarore abbagliante" dello sguardo che condurrà Tapies ad operare una sorta di "attraversamento dello specchio" (4) per raggiungere questo "reale del reale" al di là dei riflessi seduttivi dell'io. L'esito di questa traversata dell'immagine si

annuncia in un'opera fondamentale del 1950, dal titolo "Autoritratto (fig.1)". Dove ancora compare il volto dell'artista, ancora l'ossessione dello sguardo, ancora il suo potere ipnotico, medusizzante, ma accanto a questo motivo immaginario, l'indice della mano dell'artista segnala la scrittura su di un foglio di carta del nome Tapies con la T. iniziale resa come una croce.

Questa T. - iniziale del nome del soggetto - che diventa una croce assumerà un'importanza capitale nell'opera di Tapies. Si tratta innanzitutto di un elemento - di una lettera - che disimmetrizza la reciprocità immaginaria dello specchio. Questa T. resa come una croce annuncia, in effetti, un altro modo di raggiungere l'essere del soggetto. Non più attraverso l'inganno narcisistico-seduttivo dell'io ideale quanto piuttosto per la via di una lettera, di una lettera che riduce il soggetto alla sua iscrizione più elementare.

Non si tratta, dunque, in questa apparizione del nome proprio di una semplice firma. Quella "firma dell'autore" che costituisce oggetto d'ironia negli scritti Tapies e che da luogo alla trasformazione dell'opera in oggetto di scambio feticizzato. La presenza del nome proprio "Tapies" non è la firma dell'autore che feticizza l'opera ma apre - al di là dello specchio - ad un nuovo modo di intendere l'essere del soggetto e l'essere stesso dell'opera. Ciò che qui si presentifica è una riduzione essenziale del soggetto ad una lettera. Si tratta di un "autre signature" rispetto alla firma immaginaria dell'autore (5).

La T. trasformata in una croce prefigura piuttosto una cancellazione dell'io e della sua falsa padronanza. La T. trasformata in una croce è il luogo di un'incarnazione della lettera, dell'esercizio di una marca, di una iscrizione fondamentale. Incarnazione che da questo momento in poi si ripeterà sempre più incessantemente nell'opera di Tapies: A, T, croce, X, impronte dei piedi sono lettere, marche che alludono al soggetto ma solo la dove, alludendovi nella forma di una insistenza dello Stesso, di una ripetizione dell'identico, lo cancellano, lo murano letteralmente.

La croce diventa, insieme, il luogo del soggetto ma anche il luogo della sua abolizione. Essa è il segno più essenziale perché presentifica il particolare del soggetto ma solo laddove esso stesso si cancella. È questa tutta l'ambiguità della croce tapiessiana: presenza e assenza, firma e abolizione del soggetto. C'è in questo senso una eccentricità di Tapies rispetto alla tradizione religiosa. La croce di Tapies non è più solamente la croce cristiana ma diventa la croce del soggetto. La croce che cancellando l'io indica, al di là dello specchio, la condizione dell'essere del soggetto come tale. La croce come resto del soggetto una volta che l'io viene svuotato da tutte le sue rappresentazioni narcisistiche. La croce nella "Vasca da bagno" (1986) (fig.2) assume in questa prospettiva il valore di un paradigma. Nel luogo del soggetto, una vasca da bagno, appare ciò che cancella il soggetto, ciò lo costringe all'eclissi, ma anche ciò che fissa il soggetto stesso alla riduzione essenziale della lettera. Appare una croce di legno. Una croce che è però anche una X. È ciò che si ritrova anche nella scultura intitolata "Testa" del 1989 (fig.3), dove il volto dell'artista, spogliato di ogni valore narcisistico, appare ormai come bendato, senza sguardo, sbarrato, mortificato, ridotto a mummia eppure marcato dalla stessa croce, dalla stessa X, ancora.

La croce realizza, dunque, la riduzione del soggetto alla lettera e al suo potere di determinazione, ma è anche il prodotto del gesto di creazione: è la lettera come marca ma anche la lettera come invenzione soggettiva. Essa indica inoltre la trasformazione del pathos del soggetto nel mathema. La croce che riduce il soggetto ad una lettera che lo marca e lo cancella, oscilla verso la X dell'enigma.

Una X che diviene mathema, scrittura di un destino che, come vedremo fra poco, diventando opera, incarnandosi nell'opera, si rende riconoscibile all'Altro.

Ma questo passaggio dallo specchio alla muratura progressiva dell'io, dall'immagine narcisistica alla lettera, al potere della marca, si realizzerà compiutamente solo al termine di una sperimentazione artistica che condurrà Tapies al di là dei limiti della figurazione rappresentativa. Si tratta, come scrive Tapies nella sua "Autobiografia", di un vero e proprio "lancio nel vuoto". Lo specchio si rompe. La lettera s'incarna in una forma impensabile per lo stesso Tapies.

3. Lo Stoss dell'opera

L'opera d'arte e tale, affermava Heidegger, se sa aprire un mondo. Questa apertura si produce come una sorta di collasso del mondo già costituito. Perché l'opera svolga la sua funzione di apertura su di un Altro mondo è necessario che venga sospeso il rapporto con il mondo già noto. Questa sospensione non è più il risultato di un atteggiamento metodico del pensiero - com'è ancora, cartesianamente, nell'epoca husserliana -, ma è piuttosto un urto, un incontro imprevisto, una contingenza che colpisce. Uno "Stoss", un urto appunto, per utilizzare un termine chiave dello scritto heideggeriano dedicato all'"Origine dell'opera d'arte" (6).

È questa precisamente la funzione dell'opera come oggetto: rompere la dimensione appaesante del rispecchiamento per fare emergere ciò che disordina, che scompagina l'ordine canonico della rappresentazione. È ciò che Lacan trova come essenziale nell'esperienza dell'anamorfosi: la funzione anamorfica dell'opera consiste nel rendere presente ciò che buca la dimensione simbolico-immaginaria della rappresentazione. Negli "Ambasciatori" di Holbein l'irruzione "retroattiva" del teschio provoca una destrutturazione di tutto l'insieme dell'opera. L'emergenza del reale investe l'ordine simbolico-immaginario dell'opera mostrandone tutta l'aleatorietà. In questo senso l'incontro con l'opera non è mai un incontro qualunque. L'incontro con un'opera è, come scrive Tapies, l'incontro con un "ferro che brucia la carne" (7). È l'incontro con un evento che lascia un'"impronta reale" (8). È ciò che Tapies definisce come funzione paradossalmente pedagogica dell'opera: poter condurre il fruitore "al di là dell'ultima porta". È solo in questo modo che leggo la sua insistenza sul valore sociale dell'opera: risvegliare dal sonno, produrre l'incontro con il reale, produrre il sogno al posto del sonno senza sogno, produrre nel soggetto uno "choc" che rompa il legame abitudinario col suo proprio mondo (9).

Di qui l'opposizione stabilita da Tapies tra l'opera che si consacra all'Ideale del Bello, sub specie aeternitas, e quella che si realizza nell'evento dello "Stoss", per Lacan nella "tyche" dell'incontro. Per questo l'opera d'arte non può mai ridursi ad un mero rispecchiamento della realtà, né ad una sua rappresentazione tra le altre. L'opera d'arte è piuttosto rottura, contingenza; "incontro", "choc", "sorpresa", "contrasto" (10). È una sorta di "elettricità" che distingue l'opera dalla non-opera (11). Per questo Tapies può affermare che il valore dell'opera d'arte in sé è "niente" poiché un'opera se e tale appare piuttosto come un "trampolino", un'apertura nuova, un'apertura verso l'incontro col reale (12).

La dimensione contingente della "tyche", dello "Stoss", dell'urto, proprio dell'opera viene descritta da Tapies come un "salto nel vuoto". Un salto nel vuoto, "a corpo perduto" (13), che rompe con le idealità dell'Accademia, dell'Estetica, dell'Umanesimo (14): la tyche strappa, come afferma Lacan, il soggetto dall'ordine consuetudinario della rappresentazione. È la condizione generale che Heidegger

pone per l'opera d'arte: realizzare l'evento di un'apertura. Essere un'apertura imprevista, inaudita, incalcolabile su di un altro mondo. Lacan vi insiste a suo modo evidenziando il carattere creazionista dell'opera: "ex-nihilo", dal nulla. Condizione di ek-sistenza, di strappo, di desiderio d'Altro, d'Altra Cosa. "Fare il vuoto", afferma Tapies riprendendo Lao-Tzu, e il presupposto fondamentale per la creazione. È tutta la centralità che nel "Seminario VII" Lacan assegna alla dimensione del vuoto nella creazione artistica. L'estetica lacaniana fa, in effetti, perno sul concetto di vuoto. Sul vuoto come condizione della creazione, ovvero della sublimazione soggettiva come movimento che, appunto, sa costeggiare e rendere produttivo il vuoto della Cosa.

La dimensione dell'incontro con l'opera e, dunque, la dimensione della contingenza pura, del puro incontro al di là della ripetizione seriale dell'"automaton". Ma, ecco l'altra faccia della medaglia, lo Stoss di Tapies consiste nel trovarsi di fronte ad una contingenza che, come vedremo, appare come interamente istituita di necessita: la necessita del passato, della ripetizione dello Stesso, di un'identità che ritorna. La necessita del destino, del destino del nome.

4. Strano destino scritto nel mio nome

Dunque, cosa incontra Tapies al di là dello specchio?

La sua produzione artistica dal 1953 in avanti si concentrerà sulla materia. Questo passaggio dall'immagine alla materia è centrale. Il criterio rappresentativo verrà surclassato da quello mostrativo. L'opera rivelerà cioè il suo puro statuto d'oggetto che non rinvia ad altro se non a se stessa. Più precisamente l'opera di Tapies sembra individuare un'alternativa rispetto alle due forme storicamente prevalenti dell'astrattismo, ovvero quella centrata sul primato del colore e quella centrata sul primato della forma.

Non sono né il colore, né la forma al centro del lavoro di Tapies. Piuttosto la "trama". La trama non è né il colore, né la forma. Essa, infatti, viene teorizzata da Tapies come "terzo aspetto plastico" (15). La trama non risponde solamente al principio generale dell'arte astratta, ovvero al principio della castrazione di ogni significazione rappresentativa (16), della riduzione della rappresentazione a pura mostrazione, ma essa introduce l'idea di un reale che, al di là del colore e della forma (dell'immagine e del significante), determina le condizioni di possibilità del colore e della forma. In questo senso la trama a cui Tapies si sforza di giungere costituisce quel vuoto fondamentale teorizzato dal taoismo come cuore ultimo dell'essere, come condizione che rende possibile la moltiplicazione delle rappresentazioni e l'azione stessa del simbolo. L'opera castra la significazione immaginaria ma si sottrae altresì al potere univoco del significante; non risponde al primato del colore ma nemmeno a quello della costruzione geometrica che primeggia nella corrente analitica dell'astrattismo.

Nella prima ipotesi della centralità del colore pretende di oltrepassare il potere del significante per la via della pura immagine sganciata da ogni significazione, per la via dell'espressione cromatica come tale emancipata da ogni formalismo del significante. Si pensi, a questo proposito, all'opera di Kandinsky o di Rothko. Nella seconda ipotesi della centralità della forma pretende all'opposto di operare una riduzione integrale dell'immagine all'universalità geometrica del significante, al predominio della geometrizzazione analitica su qualunque dimensione espressiva di carattere soggettivo. Si pensi, a titolo di paradigma, all'opera di Mondrian (non a caso accostata al rigore logico del "Tractatus" di Wittgenstein) (17) o di Malevic.

Ma cos'è, dunque, al di là del colore e della forma, la trama di Tapies?

In modo radicale si potrebbe affermare che la trama di Tapies è un modo di dire l'essenza come ciò che è già stato. La trama è un'espressione del "wesen ist was gewesen ist hegeliano". La trama è un modo - il modo personale di Tapies - per dire il reale. Non la forza immaginaria del colore, né quella simbolica della costruzione geometrica. Nella trama è in gioco il reale del soggetto. Nel senso che la trama indica ciò che al di là dell'immagine e del significante si configura come non ulteriormente riducibile: matrice del colore e della forma, ma né colore, né forma. La trama si mostra come supporto - non riducibile a nient'altro se non a se stessa - dell'immagine e del significante. Per Heidegger è questa la dimensione della "terra" ("Erde") come fondamento della funzione di apertura di un nuovo mondo ("Welt") esercitata dall'opera d'arte (18). È ciò che Piero Manzoni ritrova nella serie dei suoi straordinari Achromes (19), con la quale, spogliando progressivamente l'opera dei suoi attributi simbolici e immaginari, si può giungere ad isolare il punto zero del supporto, dell'assenza di colore e di forma - l'Achrom appunto -, che agisce da sostegno materiale fondamentale all'essere dell'opera.

Ma vediamo più da vicino come Tapies approda a questa dimensione radicale dell'esperienza, come incontra questo "terzo aspetto plastico" della creazione artistica.

"Più tardi", scrive, venne "l'ora della solitudine" (20). La tela diventa improvvisamente come "un campo di battaglia dove le ferite si moltiplicano infinitamente" (21). L'oltrepassamento della figurazione, dell'ossessione narcisistica per lo sguardo, l'attraversamento dello specchio si compie in questo momento mitico. Qualcosa - "un fenomeno sorprendente" - introduce, rispetto al passato, una sorta di discontinuità, un "salto qualitativo". "Tutto si fonda in una pasta uniforme. L'occhio non percepisce più le differenze. Quello che era stato un'ardente ebollizione si trasforma in un silenzio immobile". "Poi un giorno - prosegue - ho tentato d'attingere direttamente al silenzio" ("j'ai tente d'atteindre directement au silence") ... mi sono sottomesso alla necessità che governa ogni lotta profonda ." (22).

Tentare di attingere direttamente al silenzio implica, dunque, primariamente, la sottomissione ad una necessità fondamentale. Questa tensione verso il silenzio e questa sottomissione alla necessità producono lo "Stoss" decisivo. Qualcosa di inaudito e, al tempo stesso, di sempre saputo, emerge. Ecco l'incontro fondamentale del soggetto: "con mia sorpresa scoprii un giorno che i miei quadri si erano trasformati in muri." I quadri si erano, dunque, sorprendentemente trasformati in muri. D'ora in poi niente sarà più come prima. L'incontro che si è compiuto e quell'incontro solo prefigurato dalla trasformazione della T. di Tapies in croce nell'"Autoritratto" del 1950. Nella lingua madre di Tapies, il catalano, Tapies significa, in effetti, muro. L'opera che si trasforma in muro realizza allora questo incontro fondamentale del soggetto col suo proprio reale. Col reale asemantico della lettera. L'opera realizza una tyche cruciale: l'incontro, come scrive Tapies, con "lo strano destino scritto nel mio nome" (23). "Wesen ist was gewesen ist". Ma questa realizzazione del nome non è, come per Joyce, il frutto di un'accentuazione della volontà dell'ego. Tapies non è psicotico. Questa realizzazione non disabbona, come in Joyce, il soggetto dall'inconscio ma esprime, piuttosto, la dimensione più pura della trovata. Tapies trova lo Stesso, la sua essenza, la funzione di marchio del suo nome, ma solo come Altro. La sua non è la decisione joyciana di "farsi un nome" perché egli trova - al di là dell'imperativo della volontà e al di là di ogni ricerca ermeneutica del senso - il suo nome come destino. Trovata, quella di Tapies, che si produce come una formazione

dell'inconscio. La sorpresa di quest'incontro disorienta, in effetti, ogni ricerca ermeneutica. Ciò che non può essere detto, né ricercato, si scrive. Tapies ritrova solo nella dimensione della sorpresa la decisione che ha preso. Assume solo in un "apres coup etico" ciò che l'Altro ha fatto di lui. Se Joyce vuole farsi essere un nome a partire da un esercizio metodico della volontà privata d'inconscio, Tapies incontra, nella sorpresa dell'inconscio, la sua essenza come ciò che è già stato.

5. Amplificazione significativa e riduzione

Nell'opera di Tapies esiste una dialettica in atto tra amplificazione significativa e riduzione. Il riferimento a questa coppia di termini, amplificazione significativa e riduzione, richiama la centralità che ad essa ha assegnato recentemente Jacques Alain Miller ne "Il partner-sintomo".

Secondo Miller il dispositivo dell'analisi produce un'amplificazione significativa sfruttando il potere intrinseco al linguaggio che è un potere di evocazione. Nondimeno questa amplificazione deve poter essere sottoposta ad un'operazione finale di riduzione. Cosa si tratta nell'operazione psicoanalitica della riduzione? Si tratta del soggetto. Di una riduzione del "poema soggettivo", precisa Miller (24). Dove questa riduzione finale deve poter evidenziare la "costante" che marca la ripetizione e isolare l'S1, il significante-guida, il significante padrone, che ha orientato il destino del soggetto (25).

Nella poetica del muro di Tapies troviamo una versione particolare di questa dialettica tra amplificazione significativa e riduzione. Per un verso, infatti, la materia rivela una serie infinita di significazioni, ma per l'altro lo sforzo compiuto dall'artista e finalizzato a cogliere l'essenziale della materia, la trama come si è visto, ovvero il vuoto, il supporto delle rappresentazioni, "il silenzio immobile" dell'essere come struttura ultima della materia.

Nella "Comunicazione sopra il muro", il muro si rivela, in effetti, dapprima come una sorgente infinita del senso. È in opera una sorta di "Verdichtung" radicale. Il muro si fa matrice per una proliferazione infinita del senso. È la serie straordinaria di "suggestioni" che scaturiscono dal muro: "separazione, clausura; muri del pianto, muri delle prigioni; testimonianze del passare del tempo, superfici lisce, serene, bianche, superficie tormentate, vecchie, decrepite; segni di impronte umane, di oggetti, di elementi naturali; sensazione di lotta, di sforzo, di distruzione, di cataclisma o di costruzione, di creazione, di equilibrio; detriti d'amore, di dolore, di disgusto, di disordine; prestigio romantico delle rovine; apporto di materie organiche, forme suggestive di ritmi naturali e del movimento spontaneo della materia; senso del paesaggio, suggestione dell'unità fondamentale di tutte le cose; materia generalizzata, affermazione e valorizzazione dell'elemento terra; possibilità di distribuzione varia e di combinazione di grandi masse, sensazione di caduta, di affondamento, di espansione, di concentrazione; rigetto del mondo, contemplazione interiore, annientamento delle passioni, silenzio, morte; lacerazioni, torture, corpi squartati, detriti umani; equivalenza di suoni, sfregi, raschiamenti, esplosioni, scariche di fuoco, colpi, martellamenti, grida, echi risuonanti attraverso lo spazio; meditazione di un tema cosmico, riflessione grazie alla contemplazione della terra, del magma, della lava, della cenere; campo di battaglia, giardino, terreno di gioco, destino effimero. (26).

Per un altro verso però il muro è - nella sua presenza silenziosa - una riduzione estrema di questa amplificazione significativa. È un reale che ostruisce la rappresentazione simbolico-immaginaria. È il silenzio senza senso del reale. Ma non un silenzio che abolisce il soggetto nella spirale mortifera della pulsione di morte, ma un silenzio raggiunto attraverso l'esercizio della creazione. Dunque un silenzio isolato "dalla" creazione e non un silenzio in opposizione alla creazione.

Il soggetto ritrova così il proprio nome ben al di là del ritratto, dell'ipnosi dell'io, dell'immagine riflessa allo specchio. Lo ritrova piuttosto come destino. Ritrova il proprio nome come un muro inaggirabile. È ciò che nella pratica della psicoanalisi s'incontra nella ripetizione: qualcosa non si aggira, non si aggira, non cessa di scriversi.

La passe di Tapies si produce effettivamente come una doppia riduzione. Dapprima dalla rappresentazione narcisistica dell'io al muro, dalla reciprocità del ritratto all'asimmetria radicale del muro - dallo specchio al muro. In un secondo tempo facendo del muro la marca dell'incontro col proprio destino. Con la propria essenza scritta da sempre. Incontro del soggetto col destino del suo nome. La ripetizione raggiunge qui il suo punto estremo. L'invenzione, la creazione artistica si configura come una creazione "ex-nihilo" che, nondimeno, si mostra come la realizzazione di ciò che era già da sempre scritto. In questo senso il nome del soggetto - che indica la sua alienazione originaria nel campo dell'Altro - può essere ripreso dal soggetto stesso come nome proprio, ovvero come marca, lettera, tratto di un'identificazione costituente e particolare.

"Tu sei questo!" è il modo in cui Lacan formula l'esito dell'analisi nelle battute conclusive dello "Stadio dello specchio". Tu sei Tapies. Tu sei ciò che sei stato. Si tratta, al fondo, di una modalità di lavorazione della divisione del soggetto che non conduce al culto nevrotico della pura mancanza a essere ma ad una sorta di re-istituzione del soggetto. Anziché smarrirsi nella mancanza eletta a nuovo oggetto di culto - ad una evanescenza inconcludente - il "tu sei questo!" fa apparire un'altra logica del soggetto. Esso va in controtendenza rispetto al canto nostalgico della mancanza. È ciò che Lacan contrassegna come "identificazione al proprio sintomo"; l'assunzione della castrazione non è qui precisamente l'apologia della non-identità del soggetto ma l'estrazione di un'identità come, appunto, identificazione al proprio sintomo. Si tratta di un intreccio particolare di contingenza e necessità: diversamente dall'attraversamento del fantasma che produce un allentamento della necessità della ripetizione e un sorgere di una nuova contingenza, nell'identificazione al sintomo come esito possibile di una analisi, viene in primo piano una sorta di identità particolare tra la contingenza e la necessità. Si tratta di una assunzione contingente della propria necessità (27). È, in altre parole, volere ciò che è stato: essere muro, essere croce, essere Tapies. Identità dell'essere e della parola direbbe Lacan (28).

1 - G.W.F. Hegel, "Scienza della logica", Dottrina dell'essenza, Laterza, Bari 1968, p.433. Non è un caso che Sartre lavori profondamente questa formula di Hegel ne "L'essere il nulla" proprio laddove s'impegna in una interrogazione cruciale del rapporto tra la libertà del soggetto e la sua fatticità strutturale (ontologica). Cfr., J.P.Sartre, "L'essere e il nulla", parte II. L'essere del per-se, Il Saggiatore, Milano 1980, p.169.

2 - J. Lacan, "Questione preliminare ad ogni possibile trattamento della psicosi", in "Scritti", Einaudi, Torino 1974, vol.2, p.545 ("Ecrits", 549).

3 - A.Tapies, "Autobiografia", Marsilio, Venezia 1982, p.118.

4 - Cfr. A.Tapies, "Communication sur le mur", in "La pratique de l'art", folio essais, Paris 1997, p.210.

5 - G.Raillard, "La syllabe noire de Tapies", Andre Dimanche Editeur, Paris 1994, p.13.

- 6 - Cfr. M.Heidegger, "L'origine dell'opera d'arte", in "Sentieri interrotti", Nuova Italia, Firenze.
- 7 - A.Tapies, "La tradition et ses ennemis dans l'art actuel", in "La pratique de l'art", cit., p.106.
- 8 - A.Tapies, "Un art pour les riches? ", in "La pratique de l'art", cit., p.196.
- 9 - A.Tapies, "Declarations", in "La pratique de l'art", cit., p.76.
- 10 - A.Tapies, "La vocation et la forme", in "La pratique de l'art", cit., p.54 e "Un art pour le riches?", cit., pp.194-195.
- 11 - A.Tapies, "Declarations", cit., p.82.
- 12 - A.Tapies, idem, p.93. In questo senso Tapies può scrivere che, in generale, la spinta alla creazione artistica rivela "il desiderio di un'altra forma d'essere". Idem., p.77.
- 13 - A.Tapies, "La vocation et la forme", cit., p.62.
- 14 - A.Tapies, idem., p.61.
- 15 - A.Tapies, "Autobiografia", cit., p.234.
- 16 - E' questa l'idea fondamentale sull'astrattismo nell'arte contemporanea abbozzata da J.A. Miller in "Silet", Corso tenuto presso il Dipartimento di psicoanalisi dell'Universita di Parigi VIII (1994-95), seduta del 12.7.95, in "La Psicoanalisi", n°24, Roma 1998 p.238.
- 17 - Cfr. G. Piana, Lettura del "Tractatus logico-philosophicus" di Wittgenstein, Il Saggiatore, Milano 1979.
- 18 - Per Heidegger la tensione tra Mondo e Terra e costitutiva dell'opera d'arte come tale. Se il valore dell'opera come Mondo si manifesta come capacita dell'opera stessa di produrre nuove significazioni, quello dell'opera come Terra si esprime piuttosto nella trama materiale dell'opera come cio che supporta, per cosi dire, questa produzione inedita del senso. Cfr., "L'origine dell'opera d'arte", cit.
- 19 - Non a caso la dimensione del muro e centrale anche nell'opera di Piero Manzoni, in particolare nel periodo degli achromes (1957-63). La cosa incolore - l'Achrome, appunto - si accentua in Manzoni come pura mostrazione - al di la di ogni rappresentazione - dell'essere stesso dell'opera che non rinvia a nient'altro se non alla trama che la costituisce per intero in una immanenza fondamentale. Su questi temi vedi G.Celant, "Piero Manzoni", Prearo, Milano 1975.
- 20 - A. Tapies, "Communication sur le mur", cit., p.209.
- 21 - Idem, p.210.
- 22 - Idem. Val la pena a questo punto di osservare che la presenza costante nell'opera di Tapies dell'impronta del piede o dei due piedi si mantiene anch'essa nell'orbita di una ripetizione fondamentale della lettera: uno dei significati che la lingua catalana attribuisce a Tapies e, infatti, anche quello di "piedi". Sul potere della lettera s'inscrive anche il mito familiare relativo alla nascita del piccolo Antoni, il quale, secondo il racconto materno, sarebbe nato dalla parte dei piedi. Cfr. A.Tapies, "Autobiografia", cit., p.31.
- 23 - Idem., p.212. Vedi anche, A.Tapies, Autobiografia, cit., pp.233-34
- 24 - J.A. Miller, "Le partenaire-symptome", Corso tenuto presso il Dipartimento di psicoanalisi di Parigi VIII (1997-98) , seduta del 29.4.98 (inedito).
- 25 - J.A. Miller, idem, seduta del 6.5.98 (inedito).
- 26 - A.Tapies, Comunication sur le mur, cit., pp.212-213
- 27 - Su questa "alternativa" tra la conclusione dell'analisi sull'attraversamento del fantasma o sull'identificazione al sintomo e sul diverso annodamento che si stabilisce, in queste due diverse soluzioni, tra necessita e contingenza vedi J.A. Miller, "Des semblants dans la relation entre les sexes", in "La cause freudienne", n°36, 1997, pp.7-16.

28 - J. Lacan, "Varianti della cura tipo", in "Scritti", cit., p.353 ("Ecrits", p.359).

Massimo Recalcati - Milan • Italiano