

## Georges Didi-Huberman

### *Maestro dei possibili e maestro impossibile*

Questo non è certo il primo convegno dedicato all'opera di Hubert Damish, ma è certamente il primo, se non sbaglio, che si presenta innanzitutto come chiara espressione del debito contratto dal Centro di storia e teoria delle arti verso il suo fondatore. È il meno che si potesse fare, è il minimo della cortesia verso un'opera che ci ha dato tanto, intellettualmente e istituzionalmente (anche se l'istituzione in oggetto, il Cehta, è a dire il vero minuscola). Che l'Istituto nazionale di storia dell'arte si associasse a questo omaggio era una questione di coerenza: è il segno positivo che si sono placati i vecchi conflitti intellettuali che hanno caratterizzato, diciamo, l'epoca di André Chastel, quando la situazione intellettuale nel campo della storia dell'arte era tesa e tacitamente conflittuale. Del resto Hubert Damish avrà conosciuto tutte le fasi di questa situazione, fin dall'epoca in cui Pierre Francastel fu invitato da Lucien Febvre a far parte della sesta sezione dell'*Ecole pratiques des hautes études*.

Questa situazione o «sintomo» influenza, e senza dubbio influenzerà ancora, i rapporti tra la disciplina «sovrana» della storia e la sua collega polimorfa, la sua collega eccentrica o «nomade», la storia dell'arte. «Se vi è storia, di cosa è la storia?» Ecco cosa si è domandato ogni volta Hubert Damish, e che domandava anche agli altri, e con un tono del più assoluto rigore. È una domanda fondamentale ed è per questo che può irritare quelli che tendono a liquidarla a priori.

La «storia-teoria» dell'arte praticata da Hubert Damish ci stimola continuamente, perché pone continuamente nuove domande. Continuamente. Domande su domande. Prendete una frase di Hubert Damish in uno qualunque dei suoi libri: comincerà magari con un'affermazione, ma un'affermazione che ha valore d'interrogazione, interrogazione vertiginosa, perché può travolgere tutto, rimettere tutto in discussione; si porrà con forza e autorità contro un'altra autorità; quindi sentenzierà; poi

<sup>1</sup> Hubert Damish, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987 (ed. riveduta e corretta, 1993), p. 22, trad. it. *L'origine della prospettiva*, Napoli, Guida editori, 1992.

adombrerà delle soluzioni, o almeno delle ipotesi; ma subito ne attenuerà l'espressione – «a meno che», «per non dire che», «una cosa è che... altro è che», ecc.; e infine farà una nuova domanda, anche se questa aprirà una falla nella posizione enunciata all'inizio della frase. Ecco l'*autorità*, con il suo carattere severo, ma ecco anche l'*inquietudine*, col suo carattere d'incertezza. Questa frase – questo fraseggio, questo pensiero – in realtà non smette mai di problematizzare, di *problematizzarsi*. Perciò non *si* facilita, né *ci* facilita, l'esistenza.

Ma è proprio così che apre delle prospettive, è il caso di dirlo. Apre dei possibili. Il giorno in cui ho trovato, nel 1972 o '73, in una libreria di Lione dove studiavo, *Théorie du /nuage/* – e, poco dopo (nel 1976-77), non lontano da lì, i primi numeri della rivista *Macula* –, ho subito capito che stava avvenendo qualcosa di decisivo nella storia dell'arte, al crocevia tra le discipline filosofiche e le scienze umane. In questo senso Hubert Damish sarà stato, per me come per altri, quello che chiamerò un *maestro dei possibili*.

«Se vi è storia, di cosa è la storia?» E se vi è storia, da quale narrazione, da quale posizione del soggetto, da quale presupposto semiotico, da quale gioco di linguaggio costruite la vostra storia? Hubert Damish *maestro dei possibili*, è colui che ha problematizzato la costruzione dei suoi «oggetti storici» attraverso l'inevidenza – la riflessione, la refrazione, l'angolo d'incidenza, la proiezione – di ciò che chiamava «oggetti teorici». Ora, gli oggetti teorici non escono belli e fatti dalla coscia di Giove, voglio dire che non emergono dallo spazio atemporale delle pure necessità della ragione: nascono dall'urgenza attuale, e spesso da una situazione conflittuale. Hubert Damish ha fatto emergere i suoi oggetti teorici nell'urgenza di certi conflitti estetici – per esempio i conflitti tra una certa idea di «forma» e una certa idea di «informale», di cui troviamo traccia in *Fenêtre jaune cadmium*<sup>2</sup> – ci ha quindi fatto capire, nel suo insegnamento all'École des *hautes études*, che in ogni oggetto di storia (dell'arte) vi è un'urgenza (attuale) tanto quanto una memoria (del passato). È in questo senso che il fatto di rivisitare le esperienze di Brunelleschi era chiaramente, alla fine degli anni '70 e durante tutti gli anni '80 – *L'origine de la perspective* è stata insegnata per anni in seminari prima della sua pubblicazione nel 1987 – un gesto letteralmente d'avanguardia, tanto più che egli non nascondeva i suoi legami dinamici con cose assolutamente contemporanee, come il procedimento di tressage dell'allora giovane pittore François Rouan o il pensiero geometrico di Pierre Rosenstiehl legato agli esercizi di topologia di Lacan.

Ricordo che negli anni '70 e '80, questo modo decisamente contemporaneo di considerare la storia e di abbattere le barriere estetiche era

<sup>2</sup> Id., *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*, Paris, Seuil, 1984, pp. 131-41.

considerato una particolarità se non una bizzarria o, peggio, un'eresia, o, peggio ancora, un effetto di moda legato alle trasgressioni disciplinari che si trovavano anche in Roland Barth o Jacques Derrida, in Jea-François Liotard o Gilles Deleuze, in Christian Metz o Louis Marin. Il segno tangibile di questa situazione è semplicemente il fatto che i discepoli di Hubert Damisch ebbero allora delle grandi difficoltà a trovare lavoro nel campo universitario della storia dell'arte.

Hubert Damisch è stato un *maestro dei possibili*, ma certamente non il creatore di una «scuola» o di una corrente *mainstream*, e la prova è la natura eternamente minoritaria – un numero estremamente ridotto di ricercatori – di questo Centro di storia e teoria delle arti che egli ha creato.

Col passare degli anni, non ho smesso di constatare sempre più come questa posizione teorica, lungi dall'essere intellettualmente minoritaria o «particolare», s'inseriva al contrario nel solco della vera e propria trasformazione epistemologica conosciuta, in Europa, dalle scienze umane – e dalla storia dell'arte in particolare – nei primi decenni del XX secolo. Gettare un ponte tra Brunelleschi e Mondrian – o, come fa Jean-Claude Bonne, tra l'ornamentazione medievale e Matisse, o ancora, come ha fatto Giovanni Careri, tra il Bernini e Eisenstein – tutto ciò non ha nulla di «bizzarro», se si è attenti ai fenomeni d'*intempestività* che, da Nietzsche in poi, attraversano la storia da ogni parte.

Così hanno detto Marc Bloch e Marcel Mauss, Aby Warburg e Walter Benjamin. E Carl Einstein scriveva nell'incipit del suo libro *Negerplastik*, uscito nel 1915: «Come sempre, anche qui, un procedimento artistico attuale (*ein aktuelles Kunstgeschehen*) ha creato la propria storia. [...] Ciò che prima sembrava privo di senso ha trovato il suo significato nei più recenti sforzi degli scultori. [...] [Perché] ciò che assume importanza storica è sempre funzione del presente immediato<sup>3</sup>». Ed è sempre per questo che Francastel getterà dei ponti tra il Quattrocento e il Cubismo, Meyer Shapiro tra Moissac e l'arte astratta, e Max Imdahl tra Giotto e Barnett Newman.

Questo movimento non può essere ridotto né allo «sfarfallio» da un periodo all'altro o da un luogo all'altro – per esempio tra il Correggio e il pittore cinese Zhang Yanyuan, in *Théorie du / nuage / –*, né all'«anacronismo» che molti storici intransigenti continuano a deplorare. Si tratta di mettere in discussione in modo fecondo la perizia territoriale degli storici dell'arte (e degli storici in generale) tramite l'urgenza teorica del presente. Ed è ciò che Walter Benjamin designava appunto con i termini «immagine» e «penetrazione dialettica»:

<sup>3</sup> Carl Einstein, «La sculpture nègre» (1915), trad. L. Meffre, in Margit Rowell (a cura di), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 345, trad. it. «Scultura africana» (1915), Roma, Edizioni di «Valori plastici».

Il modo in cui il passato riceve l'impronta di un'attualità più alta è dato dall'*immagine* nella quale esso è incluso. E questa penetrazione dialettica, questa capacità di rendere presenti le correlazioni passate, è il banco di prova dell'azione presente. Questo significa che essa accende la miccia dell'esplosivo che si trova in ciò che è stato<sup>4</sup>.

Quello che Benjamin dice qui sulla nozione di *tempo* è altrettanto valido per la nozione di *campo*. Hubert Damisch ha dunque pienamente integrato la deterritorializzazione inerente al riconoscimento del carattere *eccentrico* della storia dell'arte. In questo senso, ripeto, ha avuto per molti di noi questo ruolo di *maestro dei possibili*. Dicendo questo, ho detto qualcosa e non ho ancora detto nulla. Riflettendo un po' di più, ci si potrebbe in effetti chiedere: a quali condizioni, o fino a che punto, questa espressione stessa ha senso? Si può essere fino in fondo «maestro dei possibili»? Si può dominare, si può avere autorità sull'emergere dei possibili? Se Hubert Damisch è un *maestro reale*, come credo fermamente – e se si presta fede, qui, a Bataille quando parla del reale o a Lacan quando parla del reale –, allora si dovrà convenire (concludo un po' brutalmente, mi sembra di aver parlato più a lungo di quanto mi ero ripromesso, quindi parafrao la famosa chiusa del testo di André Malreaux sul cinema) che *per di più* Hubert Damisch è un *maestro impossibile*...

<sup>4</sup> Françoise Proust, *L'histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Éditions du Cerf, 1999 [1994], p. 45.