

## Immagini del desiderio: August Strindberg e le *Celestografie*

ELENA DE SILVESTRI

Il 2 maggio 1894 Camille Flammarion, allora direttore della rivista *Astronomie*, presentò all'assemblea della *Société astronomique de France* una dozzina di stampe fotografiche inviategli qualche tempo prima dall'Austria. Il mittente era il drammaturgo svedese August Strindberg, in quel periodo meno prolifico per quanto riguarda la produzione letteraria, ma fervidamente impegnato in attività di fotografia sperimentale. La serie fotografica, raccolta sotto il nome di *Celestografie*, si componeva di quelle che apparivano come una sequenza eterogenea di prospettive sulla volta celeste: alcune presentavano una fitta coltre di corpuscoli puntiformi, simili a stelle, in altre dominava il fondo scuro del cielo notturno, altre ancora riproducevano persino l'ellissi di una galassia o il profilo di una nebulosa. In un rapporto a esse allegato, l'autore riassume brevemente il metodo adottato per ottenere quella che, a suo giudizio, costituiva una "prova" di portata capitale. Dopo aver immerso alcune lastre fotografiche nel liquido di sviluppo, Strindberg si limitò a disporle sul terreno all'aria aperta, oppure contro la vetrata di una finestra, in modo che fossero esposte al cielo stellato: quindi, senza l'ausilio di alcun intermediario che non fosse il processo chimico, la volta celeste si sarebbe spontaneamente impressionata sulla superficie sensibile della lastra Lumière.

Malgrado il suo interesse per la fotografia risalisse già all'adolescenza, fu a partire dal 1890, con l'evolversi delle sue ricerche nel campo dell'occultismo, che Strindberg si dedicò sempre più assiduamente al tentativo di emancipare la fotografia dal meccanismo del medium. Convinto che tanto la materia vitrea quanto il processo automatico ostacolassero la completa trasmissione della luce, in una prima fase si liberò delle lenti – lavorando principalmente con il metodo stenopeico – e in seguito, come testimonia il caso delle *Celestografie*, di tutto ciò che potesse svolgere la funzione di un obiettivo. Il risultato, ai suoi occhi, non poteva che apparire

re sorprendente: affidandosi unicamente al liquido rivelatore e alla materialità del supporto, era riuscito a ottenere un'immagine sufficientemente precisa dell'universo profondo. Le immagini spedite a Flammarrion, tuttavia, furono pressoché ignorate dagli intellettuali dell'accademia e, a dispetto della reazione che il loro autore era convinto di suscitare, il giudizio fu scettico. In effetti, le "prove" raccolte da Strindberg non potevano che essere prive di qualsiasi rilevanza scientifica: nella speranza di vedere realizzato il sogno di un'impressione a distanza, aveva intravisto qualcosa lì dove non vi era che polvere depositatasi sulla lastra, o l'effetto di un errore nella miscela del bagno di sviluppo. Le immagini suggestive che le *Celestografie* rivelano non sono altro che una «rêverie materializzata», come Douglas Feuk (2001, p. 117, trad. mia) le definisce, il cui contributo non appartiene né all'evoluzione della tecnica fotografica, né all'analisi scientifica di un fenomeno astronomico. Esse non sono in grado di dirci nulla dell'oggetto che rappresentano: ciò che ci rendono disponibile è piuttosto un suo «margine latente», in cui "si divina" una presenza anziché constatarla. Il loro valore è unicamente «immaginario» (Feuk, 2001, p. 125, trad. mia).

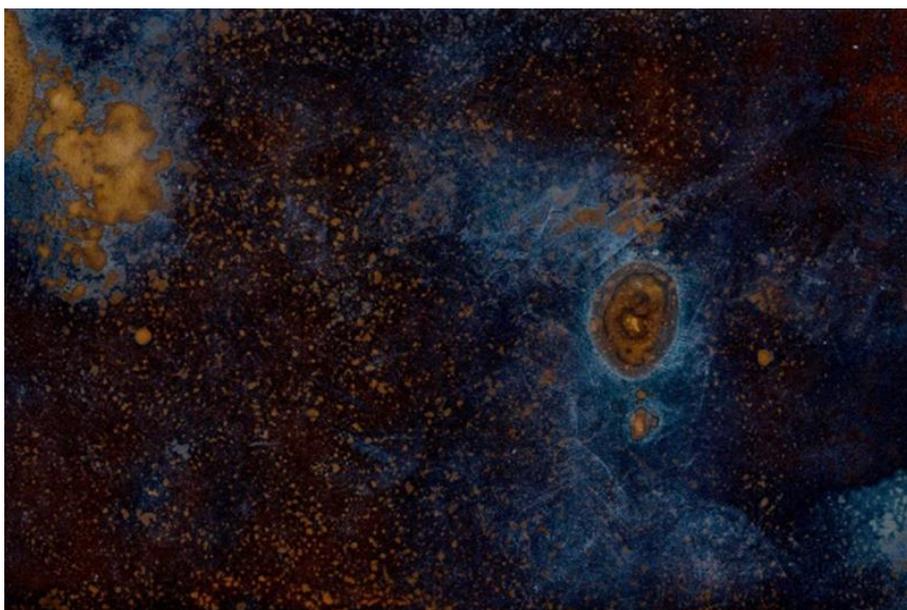


Fig. 1 August Strindberg, *Celestograph*, 1893-4

Potremmo chiederci, osservando queste immagini, che cosa mai significhi che il loro valore è "immaginario". Di certo non si tratta del valore che attribuiremmo a un "prodotto" dell'immaginario, un'invenzione di fantasia, come accadrebbe se ci trovassimo a leggere e commentare uno dei romanzi di Strindberg: l'autore, qui, non ha immaginato nulla, ha semplicemente malinteso la natura della realtà che si era proposto d'indagare. Non potremmo nemmeno dire che egli abbia contribuito, anche solo involontariamente, ad arricchire un immaginario comune, apportandovi qualcosa d'inedito, perché cosa vi è di più stereotipato del gesto di fantasticare sulle stelle, dimensione insondabile per eccellenza, alla quale, sin dall'antichità, si rivolgono le attenzioni più disparate? A rigore, dovremmo dire che il valore delle *Celestografie* non sia né quello che attribuiremmo a un "oggetto" - inteso come ciò che dovrebbe assicurarci di una realtà certa e consistente -, né quello di un'"immagine" - intesa come ciò che dal proprio oggetto si è reso indipendente, autonomo, acquisendo un valore puramente estetico - ma che abbia piuttosto a che vedere con una particolare compromissione tra il luogo dell'immagine e quello dell'oggetto. Vi è qualcosa, in queste impressioni fotografiche, che oppone resistenza allo statuto del bene intellettuale o comunitario, sia esso artistico o scientifico: qualcosa di radicalmente privato, singolare, dal quale difficilmente riusciremo ad affrancarci come spettatori senza esserne persino imbarazzati, perché appare subito chiaro che ciò che si tenta qui di stimare è un valore di desiderio.

Non tutti sanno che il termine "desiderio" ha, sin dalla sua origine, un legame con l'universo siderale. Secondo la sua derivazione latina esso si comporrebbe della particella privativa *de* e *sidera*, stelle appunto. Molte ipotesi etimologiche a riguardo attribuiscono dunque al desiderio un legame con la pratica degli aruspici, coloro che erano delegati anticamente all'interpretazione dei messaggi celesti, e che tuttavia, alle volte, erano impossibilitati alla loro mansione poiché il mal tempo rendeva le stelle "illeggibili". Non a caso la costruzione del verbo "desiderare" si oppone perfettamente a quella di "considerare", da cui pure trae la sua origine: la "considerazione" - nel suo significato attuale di valutazione avvertita in vista di un'ipotesi futuribile - deriverebbe infatti dalla pratica di «osservare gli astri per trarne degli auspici» (De Mauro, Mancini, 2000), mentre è l'assenza di un mezzo o uno strumento adeguati (*cum*) a definire la specificità dell'esperienza desiderante. Più precisamente, dunque, la parola "desiderio" rimanda al gesto di "fissare attentamente" una realtà che ha perso tuttavia il carattere della presenza: letteralmente «sentir la

mancanza delle stelle» (Devoto, 1985) o «smettere di contemplare le stelle (a scopo augurale)» (De Mauro, Mancini, 2000).

Accogliendo queste indicazioni come paradigmatiche, il desiderio avrebbe dunque a che fare, a un tempo, con un'assenza e un cambiamento di stato: nel momento in cui dalle stelle non si possono più trarre degli auspici, "considerarle" come l'oggetto di un sapere o di una scienza, esse appaiono sotto altre spoglie. Lungi dallo scomparire semplicemente, ciò che esse esigono è piuttosto un genere di attenzione differente, una devozione in grado di fare eco al loro nuovo *status* di latenza.

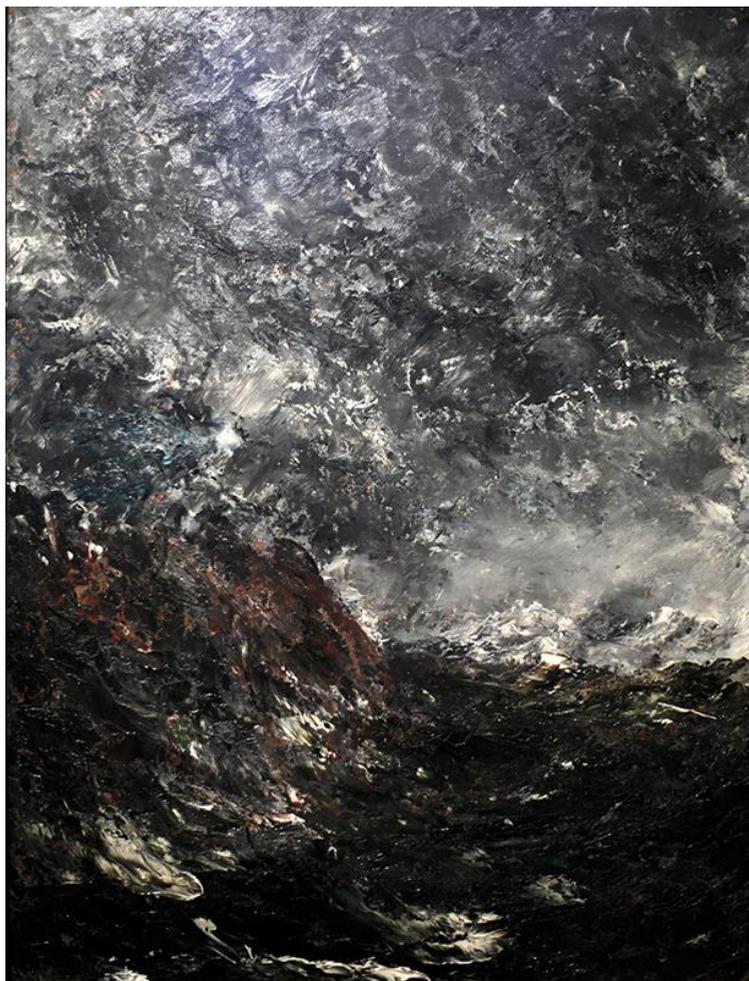


Fig. 2 August Strindberg, *Marine Reef*, 1894

L'impossibilità di divinare il futuro coincide qui con uno sguardo che si fa esso stesso impotenza, che si arresta all'atto preliminare del "fissare", aderendo oramai perfettamente a un presente inequivocabile. Dovremmo allora domandarci che cosa guardi l'aruspice, che cosa osservi una volta che l'oggetto della sua visione gli si è negato caparbiamente. Egli non guarda la coltre di nubi che gli impedirà di portare a termine il suo compito; non guarda nemmeno altrove, alla ricerca di un regime di segni in grado di garantirgli la medesima conoscenza: guarda sempre le stelle, ma *in absentia*; non più nella loro disponibilità, ma nella loro virtualità, non più nei loro attributi e qualità di oggetti, ma nella loro vita aleatoria d'immagini. Se possiamo attribuire alle *Celestografie* un valore immaginario è dunque unicamente in questo senso, poiché qui ciò a cui assistiamo è questa conversione per cui immagine e oggetto, pur non emancipandosi l'una dall'altro, esibiscono un punto di non aderenza: esse attestano, a un tempo «un fatto e un desiderio» (Company, 2006, p. 115, trad. mia).

Che tra il desiderio e l'immaginario sussista una relazione di radicale prossimità, è un fatto di evidenza innegabile. Non c'è desiderio che non proietti innanzi a sé un orizzonte di costellazioni immaginarie e, per l'altro verso, non vi è costruzione immaginaria che non poggi le fondamenta su una qualche urgenza desiderante. Meno scontata, tuttavia, è la possibilità di discernere secondo quale "senso" questa relazione si dispieghi. Come osserva Gilles Deleuze, quello di "immaginario" è un concetto indeterminato, persino inadeguato, poiché non allude affatto a un'entità o una dimensione irreali ma piuttosto a una certa indistinzione di reale e irreali, una loro intrinseca indiscernibilità (Deleuze, 2000). Proprio in virtù di questa topologia liminare, esso può essere quindi detto in molti sensi, a seconda che dell'immaginario si privilegi l'impatto che produce sulla nostra realtà, oppure il potere di abnegazione e trascendimento che vi esercita. Più che un dominio, l'immaginario delinea un circuito, un luogo di transizione, in cui "fine" e "principio" si mantengono sempre in posizione itinerante. Ora, secondo Maurice Blanchot i sensi in cui si articola l'immaginario sono almeno due, o più precisamente, "due" è il numero minimo di traiettorie lungo cui questo topos inassegnabile si snoda: riprendendo alla lettera le parole dell'autore, due sono le "versioni" dell'immaginario (Blanchot, 1967).

Da un lato vi è l'immaginario secondo la sua lettura ordinaria, come diretta espressione di una dialettica tra ideale e reale o, detto altrimenti, della dipendenza dell'immagine dall'oggetto. Secondo questa prima "ver-

sione” dunque, «noi vediamo; poi immaginiamo» (Blanchot, 1967, p. 223). Prima viene la rete di significazioni che organizza l'universo delle identità, degli strumenti, delle “cose”, in breve, di tutte le entità mondane prive d'immagine poiché in esse ciò che conta è unicamente l'attributo incontestabile della presenza. Solo in seguito, quando questa presenza vacilla o si sottrae bruscamente, viene l'immagine: inesorabilmente in ritardo, essa non può che offrirsi come una realtà negata, qualcosa che somiglia soltanto alla sua antecedenza divenuta assente. L'unica missione “feconda e ragionevole” che essa potrà adempiere è allora quella dell'oggetto desiderabile per eccellenza: riaffermando la cosa idealmente, facendosi aderente a quella porzione di realtà di cui proietta l'ombra postuma, essa può servire «alla verità del mondo» (Blanchot, 1967, p. 228) e divenirne un modello. Diremo allora che si inauguri qui una possibilità estetica ai limiti dell'iconoclastia: la fedeltà alla “figura”, al “modello”, diviene l'espressione di una “verità” che, per definizione, è senza figura. Trionfo dell'oggetto più che dell'immagine, questa prima versione non fa che eludere la natura di ciò di cui si serve: o l'immagine scompare, dissimulandosi nella fattività delle cose, oppure essa precipita nel circolo vizioso del negativo e dell'ideale, irrimediabilmente sospesa tra una presenza insufficiente e una trascendenza indisponibile.



Fig. 3 August Strindberg, *Moln studie*, 1907-1908

Vi è tuttavia una seconda versione, un secondo snodo. Accade infatti, alle volte, che anche di fronte a una cosa, a una di queste entità mondane, si precipiti in una fascinazione senza appigli, in cui l'unica cosa di cui si è certi è che essa non provenga da questo mondo. Allora, scrive Blanchot, «la vita pratica e l'adempimento dei veri compiti» (Blanchot, 1967, p. 228) sembrano cedere al peso di un'esigenza ingiustificabile; l'oggetto che sino a un istante prima si offriva alla libera iniziativa ci appare ora privo di referenza, disgiunto dal suo orizzonte di senso: di esso non conosciamo che il "doppio neutro", un'immagine che rinvia unicamente a se stessa. Quando un utensile si deteriora e diviene inutilizzabile, quando cessa di dissimularsi nelle gestualità che ne scandiscono l'uso, che esso libera la sua immagine: in questa sorta di eco dell'oggetto, apparizione e sottrazione si offrono simultaneamente. Tra il mondo delle significazioni e l'immaginario s'incide dunque uno scarto incommensurabile, ma non si tratta più della stessa distanza che preservava, nella prima versione, la successione di anteriore e posteriore, di inferiore e superiore. "Vivere un avvenimento in immagine", afferma l'autore, non significa affatto essere in grado di derivarne a posteriori una rappresentazione, tantomeno farne il veicolo di un'esperienza ultramondana:

Vuol dire non più impegnarsi con una decisione libera: vuol dire lasciarsi prendere, passare dalla regione del reale, in cui ci teniamo a distanza dalle cose per meglio disporne, a quest'altra regione in cui la distanza ci tiene [...]. Vivere un avvenimento in immagine non vuol dire avere di questo avvenimento un'immagine, e neppure conferirgli la gratuità dell'immaginario. L'"avvenimento", in questo caso, avviene veramente; e tuttavia avviene "veramente"? (Blanchot, 1967, p. 228).

Quando non è strumentale, l'immagine porta scompiglio, perché laddove la realtà fonda le sue certezze e i suoi artifici, essa fa valere una indeterminazione irriducibile che insiste come una "distanza" inscritta al cuore delle cose. Se prima poteva fungere da sutura tra immagine e mondo, nella sua seconda versione l'immaginario indica il punto della loro frattura, addirittura lo ribadisce, tantoché non siamo più indotti a chiederci come essi possano essere pensati separatamente, ma in quale modo sia dato loro di continuare ad alludersi a vicenda.

Sulla linea di convergenza di questa relazione impossibile fa quindi irruzione un secondo elemento, una sorta di "fascinazione" intrinseca alla distanza: ciò che Jean Pfeiffer, commentando le parole di Blanchot, definisce una "passione". L'immaginario è uno scarto, una frattura immanente al mondo e ai suoi oggetti, eppure porta con sé tanto una passività

quanto una tensione irriducibile, un'impotenza e uno slancio altrettanto radicale: l'immaginario è una passione perché «il primo nome che ha in noi – prosegue Pfeiffer – è il nome di desiderio», e nel desiderio «quanto le immagini annunciano si presenta come lo spazio di una infinita possibilità» (Pfeiffer, 1967, p. XII). Sul crinale dell'immaginario fascinazione e passività s'incontrano, poiché esso condivide la sua liminarità con un desiderio che non ha più nulla dell'ideale, un "desiderio-limite", a un tempo legame e cesura. Ciò che appariva come un ostacolo inaggirabile, una impossibilità, ora si fa promessa. Tuttavia, ancora una volta, si tratta di una promessa illusoria, poiché essa afferma e tradisce il possibile che pure annuncia: «Tale infatti è il paradosso del desiderio, che comprende in un solo sguardo l'immagine e l'oggetto, lo spazio dell'impossibilità e il mondo della possibilità, l'irrealtà senza limite e la realtà limitata» (Pfeiffer, 1967, p. XII). Imbrigliato nel limite che lo implica e lo infrange, il desiderio non è, in ultima istanza, che l'attestazione di uno scacco necessario. Esso partecipa dell'immagine quanto dell'oggetto, ma in questa nuova dialettica di "possibile" e "impossibile", non fa che certificare della loro inconciliabilità.

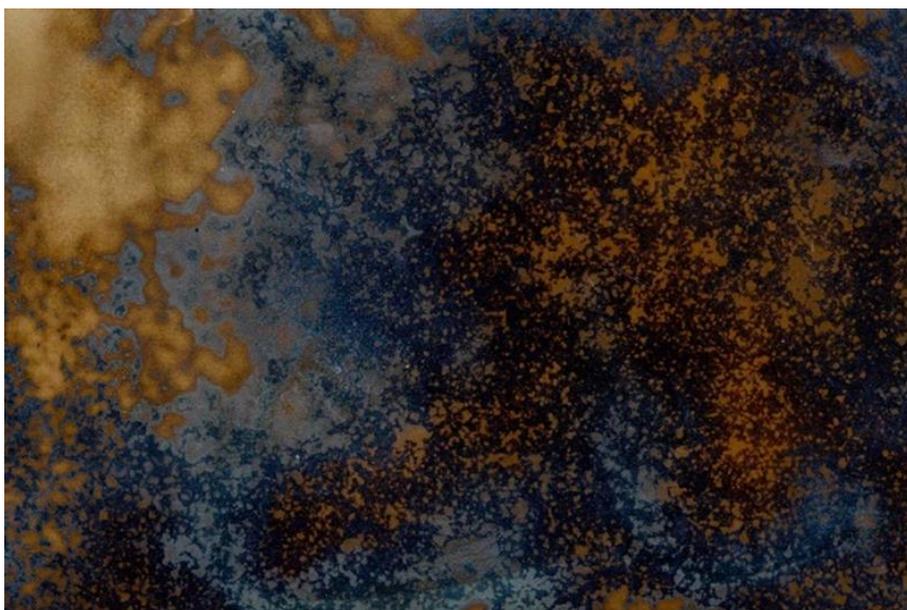


Fig. 4 August Strindberg, *Celestograph*, 1893-4

Potremmo dire che Strindberg, mancando l'oggetto delle proprie speculazioni, abbia "vissuto un evento in immagine"? In un certo senso è sicuramente così, perché il suo cedimento immaginario, dettato da un'aspirazione individuale, l'ha condotto a soprassedere a quei criteri di "fecondità e ragionevolezza" che gli avrebbero garantito un modello di verità. Tuttavia, si tratta qui di un avvenimento affatto particolare, poiché ciò che vi è d'inedito nell'errore di Strindberg, ciò che ci consente di attribuirgli un "valore", non si risolve nell'aver reso testimonianza di una impotenza: al contrario, è nel disconoscimento di questo fallimento, nel tentativo di derivarne, malgrado tutto, una "possibilità", che dobbiamo ravvisare la specificità del suo gesto. Dopo un'analisi superficiale, le *Celestografie* furono archiviate come materiale inattendibile, la materializzazione del sogno di un folle, o al limite un ingenuo scacco scientifico. Sul piano della "considerazione" il loro destino è il medesimo degli oggetti obsoleti: non possiamo farne nulla, salvo forse concedergli il privilegio di una certa curiosità o di un certo esotismo. Dal punto di vista del "desiderio" che le sorregge, esse esibiscono tuttavia la prova di un'innegabile successo: un successo di certo non definitivo, sempre in balia dell'incrinatura su cui s'installa, eppure effettivo, almeno quanto le polimorfiche costellazioni impresse sulle lastre Lumière.

Al contrario di quanto accade all'aruspice – sia prima che dopo il mal tempo – Strindberg ha visto le sue stelle e le ha rese, in un certo senso, visibili a tutti; egli ci ha restituito il suo desiderio in effigie, l'ha situato in un corpo singolare, come se, mosso da un'urgenza irriflessa, avesse preso quell'immagine per un oggetto. Malgrado il confine sia sottile, e il rischio di uno sconfinamento sempre imminente, non si tratta qui di quell'alleanza dialettica che Blanchot vedeva stringersi tra realtà e idealità, tra oggetto-mondo e immagine-modello. L'errore di Strindberg è assai più radicale – tanto radicale, in effetti, da essere prossimo all'allucinazione o al delirio – poiché egli non ha trascinato la realtà nell'immagine, adeguando quest'ultima ai suoi principi e alle sue pretese, ma è piuttosto avvenuto il contrario: l'immagine ha infranto il limite della propria aleatorietà, e ha fatto irruzione nel mondo. Dovremmo allora dire che questo limite sia scomparso? Che Strindberg l'abbia dissolto radicandolo in una certezza allucinatoria? Al contrario, diremo piuttosto che l'abbia reso "sensibile": grazie ad una singolare disposizione nei confronti del visibile – e del visibile fotografico in particolare – egli ha letteralmente "divinato" una presenza.

Come si è già accennato, l'ossessione di Strindberg nel periodo in cui fu-

rono realizzate le *Celestrografie*, era quella di ottenere un'impressione fotografica in presa diretta, «senza camera oscura, senza obbiettivo» (Strindberg, 1896, p. 143, trad. mia). Negli ultimi vent'anni della sua vita egli cercò instancabilmente di ovviare a quella che considerava un'inadeguatezza di fondo del meccanismo. Tra il processo della visione e l'impressione fotografica non vi sarebbe, secondo lo scrittore, alcuna specularità: mentre l'occhio domina ciò che vede, ne circoscrive i limiti, vi attribuisce i caratteri che ne garantiscono la riconoscibilità, la superficie fotosensibile, al contrario, porterebbe a espressione una sorta di latenza incircoscrivibile. La convessità della lente e l'automatismo dell'obiettivo, non farebbero dunque che istituire una corrispondenza fallace, portando a equivalenza due "dispositivi" affatto differenti: l'occhio non è il supporto, è la lente, entrambi condividono il medesimo destino di alienazione, la medesima pulsione a scotomizzare, come in una sorta d'illusione per eccesso di lucidità<sup>1</sup>. Sbarazzandosi di questi "apparecchi", ciò che Strindberg persegue è dunque una "verità"<sup>2</sup>, ma si tratta di una verità paradossale, poiché essa mira all'indeterminazione e alla polisemia anziché all'univocità. Da qui l'importanza da lui attribuita a ogni genere d'apparizione che gli si presentasse sfocata, cangiante, mutevole, il cui oggetto apparisse, sotto qualche aspetto, parziale. Nelle sue opere abbondano le descrizioni di visioni pareidoliche (il guanciale disegna il profilo di figure mostruose, nelle incrostazioni di zinco si compongono complessi paesaggi, nelle pietre scorge forme animali... gli esempi potrebbero essere decine), laddove la sua produzione pittorica sembra riprodurre l'eco formale. Come egli stesso afferma a più riprese nei suoi scritti esoterici, vi sarebbe una sorta di "sete d'immagini presso la materia", una tensione inerente alla realtà ad apparire, a forzare i limiti della propria oggettività per dispiegarsi anarchicamente.

Ora, questa sete d'immagini inscritta nella materia, quest'aspirazione a farsi immagine del visibile non emerge mai in maniera tanto paradigmatica come nel campo delle sperimentazioni fotografiche. Ciò dipende forse dal fatto che, nella fotografia, la non-aderenza tra forma e contenuto, tra identità e visione è in un certo senso consustanziale all'immagine stessa, inscritta nel suo stesso processo d'apparizione. Sorvolando almeno in parte sulla varietà delle esperienze fotografiche di Strindberg<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Cfr. Strindberg (1896); Chéroux (1994).

<sup>2</sup> «Cerco la verità attraverso l'arte della fotografia, intensamente, così come la cerco in molti altri campi» (Strindberg, cit. in Renner 1988, p. 12, trad. mia).

<sup>3</sup> Su questo tema si veda Chéroux (1994).

potremmo affermare che ciò che egli ricercava attraverso questa giovane tecnica, fosse meno una verità trascendente che la traccia di una "virtualità". A proposito dell'ultimo dei suoi progetti, che prevedeva di accostare alcuni disegni di formazioni nuvolose a fotografie scattate nel medesimo luogo e nello stesso momento, Clément Chéroux osserva: «Strindberg ritiene che il disegno possa restituire una trascrizione relativamente fedele di ciò che il suo occhio osserva: il reale. D'altra parte confida [...] che la fotografia gli permetterà di scoprire ciò che il suo occhio non percepisce: il virtuale» (Chéroux, 1994, p. 72, trad. mia). Il virtuale, quale dimensione potenziale sempre all'opera nella realtà, sembra in effetti riassumere esattamente quella compromissione di materialità e latenza che lo scrittore rilevava in ciascuno dei suoi esperimenti. Strindberg s'interroga precisamente su questo punto in un passaggio del romanzo *Bandiere Nere*, attraverso un breve dibattito sul tema dell'allucinazione: uno degli interlocutori domanda all'altro, in tono esplicitamente retorico, se vi sia un ordine di esistenza per le immagini che non vediamo, le immagini "virtuali", ad esempio quelle che percorrono il tratto che separa l'immagine-oggetto e l'immagine-fotografia:

Credi che l'immagine che appare sull'obbiettivo della macchina fotografica sia soltanto lì e non sia invece, in potenza e invisibile, su tutta la distanza fra la macchina fotografica e l'oggetto? [...] L'oggetto, di conseguenza, emette qualcosa che a una certa distanza è invisibile, mentre è visibile da un'altra distanza. L'immagine sull'obbiettivo è perciò un'emanazione dell'oggetto. Credi che tutti gli oggetti possano emanare immagini di questo genere, cioè ora visibili ora invisibili? (Strindberg, 1994, p. 1030).

È evidente il legame tra quest'immagine "spaziale", che incide una traiettoria al di sotto della soglia del visibile fino a riattualizzarsi nell'obbiettivo fotografico, e la scelta di privilegiare sempre maggiormente la medialità del supporto: oltre a rappresentare una sorta di occhio "puro", scevro dagli inganni della visione ordinaria, il tempo d'esposizione richiesto dalla lastra scardina il paradigma dell'immediatezza. Dal momento che qui non interviene alcuno "scatto" a circoscrivere l'atto fotografico, ciò che acquisisce rilievo è esattamente l'apparizione come "processo": una dilatazione temporale tra l'oggetto e l'immagine virtuale, l'immagine virtuale e il nuovo oggetto, in cui il limite appare sempre imminente eppure individuabile. Un processo di stratificazione, dunque, come nel caso dei "ri-

tratti psicologici”<sup>4</sup>, in cui Strindberg si proponeva di accompagnare il tempo dell’impressione alla lettura di un breve racconto da lui composto appositamente, e grazie al quale il soggetto fotografato, accumulando differenti stati d’animo nel corso della narrazione, avrebbe dovuto “riattualizzarsi” in una “fotografia dell’anima”. Un processo di sedimentazione, come quello che intuiamo essere all’opera in queste “rêverie materializzate” che sono le *Celestografie*, in cui è esattamente la deposizione della polvere, nel corso del tempo, a permettere l’apparizione del cosmo. In apertura al quinto capitolo di *Conversazioni*, Deleuze specifica che quei particolari elementi della realtà che indicherà come “i virtuali”, possono essere detti tali unicamente in quanto: «la loro emissione e il loro assorbimento, la loro creazione e la loro distruzione avvengono in un tempo più piccolo del minimo tempo contenuto pensabile e questa brevità li mantiene quindi sotto un principio di incertezza o di indeterminazione» (Deleuze, 1998, p. 157). Non vi sono oggetti, scrive Deleuze, puramente attuali, presenti, fruibili; ciascuno di essi è sempre circondato da una «nebulosità di immagini virtuali» (Deleuze, 1998, p. 157). Poiché inscrivono nel reale una non-attualità sempre all’opera, una sorta di passato irriducibile, il tessuto temporale a cui queste immagini appartengono è lo stesso dal quale preleviamo i nostri ricordi; eppure esse si sottraggono immancabilmente a ogni prensione memoriale: la loro brevità, la loro velocità, fanno sì che si mantengano al di sotto della soglia del pensabile. Anche se in maniera implicita, ciò a cui Deleuze si riferisce richiamandosi alle categorie di “brevità” e “velocità”, così come all’idea di un tempo “più piccolo” del pensabile, è un’ipotesi filosofica radicalmente materialista, la dottrina epicurea. In *Simulacro e filosofia antica*, apparso in appendice a *Logica del senso*, Deleuze tematizzava precisamente questo versante materiale della virtualità – senza tuttavia nominarla tale – attraverso la riproposizione lucreziana della teoria dell’“evento”. Si trattava, in particolare, di analizzare come l’“evento”, quale espressione temporale che non giunge mai alla sensibilità, che si mantiene al di sotto di questa soglia, potesse accordarsi con una materia che afferriamo unicamente nei suoi “attributi” o nelle sue “proprietà”, vale a dire nelle sue qualità d’oggetto. Ciò che l’analisi di Deleuze sembra suggerire, come giustificazione di quest’implicazione paradossale, è che vi sia un particolare legame tra l’immagine di questo oggetto e il tempo: attraverso l’analisi e il recupero

---

<sup>4</sup> A descrivere il metodo che Strindberg avrebbe voluto adottare per questi esperimenti (di cui tuttavia non ci è giunta alcuna testimonianza) è l’amico Adolf Paul, Cfr. Rugg (1997).

dell'epicureismo lucreziano, Deleuze articola una teoria del tempo che si rivelerà inscindibile dal delinearsi parallelo di una teoria dell'apparizione. Come è noto, secondo la teoria epicurea la nostra realtà è integralmente costituita da elementi invisibili, composti di un "minimo di materia pensabile", gli atomi. Aggregandosi e disgregandosi, gli atomi determinano le leggi della creazione e della distruzione, della nascita e della morte, così come possiamo vederle costantemente all'opera nei processi della Natura. Ma quando ci si chieda come questi aggregati giungano alla nostra percezione, il modo in cui veniamo a contatto con le loro proprietà, è necessario introdurre una specificazione ulteriore, una seconda teoria. Dagli stessi corpi informati dagli atomi non cessano di staccarsi, a loro volta, elementi particolarmente sottili e tenui: si tratta di composti di secondo grado, detti "simulacri", che o emanano da una certa profondità – e si prolungano nei suoni, gli odori, i gusti, le temperature – o si staccano, come pellicole, dalle loro superfici, e ci restituiscono allora le determinazioni visuali, le forme, i colori. Secondo la teoria dei simulacri, dunque, la natura oggettiva di ciò che percepiamo non sarebbe garantita da alcuna legge intrinseca, da alcuna armonizzazione a priori tra realtà e soggetto, ma dipenderebbe integralmente dal movimento di questi composti impalpabili che, separandosi dalla materia, percorrono lo spazio sufficiente per giungere sino a noi. Tra una "determinazione visuale" e il corpo da cui essa promana, non vi è alcuna continuità: se possiamo sperare in una certa aderenza dell'uno all'altra, scrive Deleuze, è perché la natura mobile dei simulacri rimane per noi un dato inattingibile: «Il simulacro è quindi insensibile, è sensibile soltanto l'immagine che porta la qualità e che è fatta della successione molto rapida, e della somma di molti simulacri identici» (Deleuze, 2011, p. 241). Di queste pellicole riusciamo a trattenere unicamente la sovrapposizione ripetuta, la somma in un "minimo di tempo pensabile", ma la loro emissione si effettua in un "tempo minore", al di sotto di questo tempo-soglia. In ogni istante, recita un celebre frammento lucreziano, «stanno celati molti tempi» (Lucrezio, IV, 794-795), movimenti e intensità che percuotono la cosa come dei flutti, senza tuttavia variarne l'aspetto. Si tratta di "eventi" immanenti alla materia ma impercettibili, "limiti di tempo" soggetti a continui passaggi, che non cessano d'insistere nella forma di una virtualità irriducibile. Solo la ragione può intuirne la presenza, poiché nell'"immagine", questa soglia di sensibilità che ci assicura la persistenza del mondo, essi vengono riasorbiti nell'unità oggettuale.

Limitandosi a queste prime ipotesi, dunque, l'immagine non sarebbe al-

tro che l'espedito di un'attestazione d'oggetto, e la virtualità un'astrazione intellettuale. Essa avrebbe unicamente il compito di colmare lo scarto tra la materia e il suo modo di darsi, di mettere a tacere la perturbazione generata dagli "eventi" che l'attraversano. Se non è così, tuttavia, è perché si dà un terzo caso, una terza evenienza del tutto particolare, per cui la stratificazione dei simulacri, la loro condensazione in un minimo di sensibilità, è data dalla somma di differenziali temporali di "diverso" ordine:

Vi è una terza specie, distinta allo stesso tempo dalle emanazioni sorte dalle profondità e dalle simulazioni distaccate dalla superficie delle cose. Sono fantasmi che godono di un'altra indipendenza nei confronti degli oggetti e di un'estrema mobilità, di un'estrema incostanza nelle immagini che essi formano (poiché non sono rinnovati da apporti costanti emessi dall'oggetto). Sembra quindi che qui l'immagine faccia le veci dell'oggetto stesso (Deleuze, 2011, p. 242).

Nei simulacri detti "fantasmi", avviene qualcosa di assolutamente inedito, poiché, lungi dal certificare una presenza, essi piuttosto la generano. Si tratta di fantasmi "teologici", "onirici", "erotici" che investono un oggetto – come accade ad esempio nelle forme che si delineano tra i profili delle nuvole, o nell'evocazione di un volto amato – ma non vi corrispondono: apparizioni inadeguate a esprimere la realtà, immagini prese per oggetti. L'immagine-soglia che, in perpetua compromissione gli uni con gli altri, i simulacri rendono sensibile, non trova più nelle categorie dell'attributo e della proprietà un solido punto di individuazione; il *minimum* di sensibilità qui non è garantito dal criterio della continuità, dall'emissione costante del medesimo simulacro da parte dell'oggetto. Ciò che giustifica l'apparizione di un fantasma piuttosto che un altro dipende ora da un principio di tutt'altro ordine, in grado di muoversi allo stesso livello temporale dei simulacri. Un criterio "selettivo" dunque, impalpabile eppure insistente, che non è altro se non l'incedere intermittente del "desiderio": «Non che il desiderio sia qui creatore, ma rende lo spirito attento e gli permette di selezionare fra tutti questi fantasmi sottili che ci inondano quello che meglio gli si addice» (Deleuze, 2011, p. 243). Le «immagini che corrispondono al desiderio», ci mettono allora in risonanza con qualcosa che di norma rimane insensibile, oscurato nella prensione percettiva: quando non è più l'oggetto a garantire un principio di convergenza, quando l'immagine interseca l'istanza "mobile" del desiderio, essa diviene espressione di un «passaggio al limite dei tempi» (Deleuze, 2011, p. 244). Prendere un'immagine per un oggetto significa rendersi sensibili a

delle realtà effettive ma impercettibili, in altre parole, agli "eventi". Recuperando l'orizzonte concettuale della virtualità, dovremmo affermare, con Deleuze, che ciò che esse esprimono non è più né un'attualità, radicalmente presente, né una "pura" virtualità, irrimediabilmente passata, ma piuttosto «un virtuale in quanto si attualizza» (Deleuze, 2001, p. 32): un'immagine desiderata, amata, che trova in un oggetto prelevato dal tessuto del mondo, la facoltà di divinare un evento.

Ci eravamo interrogati, inizialmente, su quale fosse il "valore" delle *Celestografie*, quale gesto esse esibissero nei confronti di quelli che abbiamo indicato come la realtà e il "mondo". È stato chiaro, sin da subito, che in questo gesto fosse implicato un rapporto tra immagine e oggetto, rapporto riconducibile al territorio limite del desiderio: non vi è desiderio, infatti, che non subisca il fascino dell'idealità, poiché esso è del soggetto, e il soggetto al mondo non può rinunciare; non c'è desiderio, tuttavia, che non esibisca una tensione e uno scarto irriducibili, e con essi una sotterranea contestazione di ciò che è utile e oggettivo, e che dovrebbe orientarci a una "considerazione" ragionevole delle nostre volizioni. Ciò basta a suggerire che vi siano due versioni dell'immaginario, che non sono altro, in ultima istanza, che due versanti dell'immagine, mai perfettamente sovrapponibili, in diversa comunicazione con gli "oggetti" del desiderio che di volta in volta esse investono. Quello di Strindberg è di certo un caso limite poiché, nel suo approccio quasi allucinatorio al visibile, ci riporta all'interferenza delle due dimensioni, scambiando un'immagine confusa, dettata unicamente dalla sua inesperienza tecnica, per una realtà a tutti gli effetti. Eppure è proprio la radicalità del suo fraintendimento a esibirci uno snodo fondamentale, di cui ogni esperienza desiderante partecipa: l'"errore" delle *Celestografie* non differisce da quello che anticipa e sostiene il desiderio amoroso in quanto tale, pur nella varietà delle sue espressioni, dei suoi investimenti e dei suoi "fantasmi": «l'immagine costituita da questi simulacri – osserva Deleuze a proposito dei fantasmi "erotici" – è riferita all'oggetto d'amore attuale; ma, a differenza di ciò che accade negli altri bisogni, l'oggetto non può essere assorbito né posseduto, soltanto l'immagine ispira e risuscita il desiderio, miraggio che più non segnala di una realtà consistente» (Deleuze, 1998, p. 243). Vivere un avvenimento in immagine comporta, innanzitutto, vivere l'immagine come "evento", come apparizione incarnata di un desiderio che non assicura più alcun possesso futuro, sia esso ideale o reale. L'oggetto d'amore, per quanto attuale, si rivela un miraggio, ma non cessa per questo di esercitare la fascinazione che gli è propria: è letteralmente un'«immagine

insostenibile» (Pfeiffer, 1967, p. XV). Ciò non significa tuttavia, che la persistenza di questa virtualità preannunci un avvenire inesorabilmente malinconico, o persino tragico: la natura ibrida del virtuale – così come emerge tanto nelle *Celestografie* quanto in questa particolare piega del desiderio amoroso – mette in crisi la stessa opposizione di “possibilità” e “impossibilità”, poiché ciò che essa afferma è una concomitanza, una temporalità indeterminata, eterogenea, e tuttavia inesauribile, «come in un condensato di successioni e di simultaneità» (Deleuze, 2011, p. 244). Il futuro che i fantasmi ci restituiscono non ha più nulla a che vedere con la postura contemplativa dell’aruspice nel momento in cui cerca nelle stelle uno strumento di lettura; esso, tuttavia, sembra coincidere con l’eterna iscrizione, in questo presente, di una “possibilità” sempre inattesa.

In un’opera del 1903, *Solo* – redatta dopo un lungo periodo di crisi psicologica e di stallo letterario – Strindberg sembra testimoniare di una nuova disposizione nei confronti del visibile, ivi compreso quello fotografico. Non si tratta più, qui, delle apparizioni tumultuose e allucinatorie che caratterizzarono il periodo della redazione di *Inferno*: «Questo nuovo romanzo – afferma Ludovica Koch nella sua prefazione – crede alla continuità» (Ludovica Koch, 1991, p. 942). Lo stile narrativo di *Solo* trasforma l’esperienza della rêverie in uno strumento per mobilitare e rigenerare la scrittura: così Strindberg cerca per le strade di Stoccolma delle «istantanee» (Strindberg, 1991, p. 989), dei piccoli incidenti capaci di lacerare un presente divenuto insostenibile, che si era “arrestato”. Uno in particolare, tra questi frammenti visivi, risulta particolarmente esemplificativo: durante una delle sue *flânerie* notturne il protagonista del romanzo – che altri non è che Strindberg – intravede attraverso una finestra alcuni uomini giocare a carte, e accanto a loro, in disparte, una giovane donna impegnata a fare a maglia:

Stava certamente lavorando, ma senza interesse; sembrava che, maglia dopo maglia, passasse soltanto il tempo, misurando i secondi con il ferro. A un tratto sollevò il lavoro e lo guardò come se volesse sapere l’ora dall’orologio; ma in realtà il suo sguardo andava oltre il tempo e il suo lavoro, e si spingeva nel futuro – e a quel punto i suoi occhi oltrepassarono la finestra e l’urna cineraria per incontrare i miei là fuori nel buio, ma senza vederli. Mi sembrò di conoscerla, mi parve che mi parlasse con gli occhi, ma naturalmente non era così (Strindberg, 1991, pp. 989-990).

Ciò che Strindberg ricerca attraverso queste istantanee catturate “senza camera oscura né obiettivo”, è dunque un luogo di incontro: un incon-

tro di certo solcato da un'inattualità, che non può essere "visto" o risolto, e in grado tuttavia di far trapelare una temporalità immanente, eternamente implicata nella loro natura d'immagini. Prendere un'immagine per oggetto non è, in fondo, che un modo per rendere "sensibile" l'essere-immagine del mondo: "in sé" l'immagine è un'impossibilità del reale, un'inoperosità al cuore dei nostri vissuti, ma attraverso il medium del desiderio essa rivela le tracce di una virtualità sempre all'opera, «un effetto di velocità e leggerezza» (Deleuze, 2011, p. 244). Ciò che Pfeiffer, con Blanchot, ci presentava come la più radicale delle illusioni, una brama paradossale, destinata inesorabilmente al fallimento, diviene, in questo senso, un'effettività: «Poiché il termine a cui il desiderio mira nel suo slancio non consiste affatto nel ricondurre l'immagine alla dimensione del mondo, ma al contrario nel convertire il mondo alla dimensione dell'immaginario» (Pfeiffer, 1967, p. XIII).

## Bibliografia

Blanchot, M. (1967), *Lo spazio letterario*, trad. it. Einaudi, Torino.

Company, D. (2006), *Art, Science and speculation: August Strindberg's photographs*, in *August Strindberg: painter, photographer, writer*, Tate Publishing, London, pp. 113-130.

Chéroux, C. (1994), *L'expérience photographique d'August Strindberg*, Actes Sud, Paris.

Deleuze, G. (1998), *Conversazioni*, trad. it. Ombre corte, Verona.

Deleuze, G. (2000), *Pourparler: 1972-1990*, trad. it. Quodlibet, Macerata.

Deleuze, G. (2001), *Il bergsonismo e altri saggi*, trad. it. Einaudi, Torino.

Deleuze, G. (2011), *Logica del senso*, trad. it. Feltrinelli, Milano.

De Mauro, T., Mancini, M. (2000), *Grazanti etimologico*, Garzanti, Milano.

Devoto, G. (1985), *Avviamento alla etimologia. Dizionario etimologico*, Mondadori, Milano.

Feuk, D. (2001), *Une rêverie matérialisée. A propos des expériences photographiques d'August Strindberg*, in *Strindberg. Peintre et photographe*, Edition de la Réunion des musées nationaux, Paris, pp. 117-131.

Koch, L. (1991), *Introduzione a Strindberg*, A. (1991), *Solo*, in *Romanzi e racconti*, vol. 1, trad. it. Mondadori, Milano.

Lucrezio (2003), *Della natura delle cose*, trad. it. Einaudi, Torino.

Pfeiffer, J. *La passione dell'immaginario*, introduzione a Blanchot, M. (1967), *Lo spazio letterario*, trad. it. Einaudi, Torino.

Renner, E. (1988), *August Strindberg's photographic transformations*, «Pinhole Journal», vol. 3, no. 1, pp. 12-16.

Rugg, L. H. (1997), *Picturing ourselves: photography and autobiography*, University of Chicago Press, London, Chicago.

Strindberg, A. (1896), *Notes scientifiques e filosofiques*, in «L'initiation. Revue philosophique des Haute Études», vol. 31, pp. 138-146.

Strindberg, A. (1991), *Solo*, in *Romanzi e racconti*, vol. 1, trad. it. Mondadori, Milano.

Strindberg, A. (1994), *Bandiere nere*, in *Romanzi e racconti*, vol. 2, trad. it. Mondadori, Milano.