

## **Micla Petrelli**

### **Vedere il nostro volto. Riflessioni su identità, arte e lingua**

#### ***1. Il volto, la voce, la nascita***

Due gesti pare ci vengano negati nell'esperienza del percepire immediato: ascoltare la nostra voce, vedere il nostro volto. In realtà, proprio dalla realizzazione di questi due gesti di cui non facciamo altro che ribadire il carattere transitivo (siamo orientati ad ascoltare e vedere sempre *qualcosa*), deriverebbe la possibilità di riconoscerci e sentirci a quel volto, a quella voce, appartenenti, se non addirittura con essi coincidenti. In tal senso, le filosofie e i lin-

guaggi dell'invenzione artistico-letteraria hanno dovuto istituire la figura dell'"altro", ridisegnandone ogni volta profilo e competenze, perché attraverso di esso, attraverso la mediazione dello sguardo altrui, sguardo plurale e disseminato ovunque, divenga possibile intercettare la nostra unitaria *imago*. In apparenza non mancano i dispositivi che ci consentono di ascoltare, mentre parliamo, quella che abbiamo da tempo immemorabile imparato a riconoscere come la nostra voce o, specchiandoci in una superficie riflettente, di incontrare la nostra figura. I più

recenti mezzi di simulazione virtuale consentono la rappresentazione delle *performances* vitali di soggetti ben identificati (dotati persino di corredo genetico) e delle situazioni percettive (anche propriocettive) e cognitive più verosimili, e dunque anche più ambigue e stranianti. A guardarci intorno non troviamo che noi stessi. Senonché già Freud, ne *Il perturbante*, muovendo dal saggio di Otto Rank sul doppio,<sup>1</sup> riporta il tentativo di espropriazione che l'immagine riflessa e l'ombra compiono ai danni dell'Io. Costituendosi come suoi doppi intenzionati a prenderne il posto, a viverne la vita, finirebbero per appropriarsi dello statuto di realtà, condannando l'Io allo status derealizzante di mero riflesso.

Ero seduto, solo nello scompartimento del vagone letto, quando per una scossa del treno, la porta che dava sulla toiletta attigua si aprì e un signore anziano in veste da camera, con un berretto da viaggio in testa, entrò nello scompartimento. Supposi che avesse sbagliato direzione

nel venire via dal gabinetto che si trovava tra i due scompartimenti e che fosse entrato da me per errore; saltai su per spiegarglielo, mi accorsi subito, con grande sgomento, che l'intruso era la mia stessa immagine riflessa, riflessa dallo specchio fissato sulla porta di comunicazione. Ricordo tuttora che l'apparizione non mi piacque affatto.<sup>2</sup>

Se a Freud l'immagine di sé viene incontro per effetto di un rovesciamento speculare all'interno di uno spazio condiviso, a un certo punto conteso, e il perturbamento che ne deriva non sembra intaccare la compattezza della propria *imago* - quanto meno in questa fase -, di segno diverso è l'operazione letteraria compiuta da Paul Valéry e Reiner Maria Rilke. L'invenzione delle figure di Monsieur Teste e di Malte Laurids Brigge, autoritratti poetici dei loro autori, introduce nell'"altro Io" le componenti del sonno e della memoria (Malte) che complicano l'agire e la tenuta della coscienza (teste), e talvolta la mandano in

frantumi.

Per Valéry, maestro nell'esercizio lucido di una scrittura sempre sulle tracce del pensiero, alla pratica dell'autoscopia è difficile sottrarsi: Monsieur Teste è infatti l'uomo della veglia, dell'attenzione, ostaggio della presenza ineludibile della coscienza, esperienza limite di un io senza raziocinio né affettività, congegno ottico. Nell'attesa che la febbre del dire gli dia sonno - ma la voce "era solo un mormorio dentro il guanciale" -, Monsieur Teste è puro sguardo al cospetto del quale nessuna cosa "ora veduta, ora non veduta" è "mai fuori vista": "Io sto esistendo e sto vedendomi; sto vedendomi vedere e così di seguito... Pensiamo con precisione. Ci si addormenta su qualsiasi argomento ... Il sonno continua qualsiasi idea".<sup>3</sup> E alla voce di Monsieur Teste fa da contrappunto da riflessione di Valéry. La messa in questione della natura sostanziale dell'"Io", di cui piuttosto riconosce la consistenza puramente linguistica, pronominale, senza alcuna pre-

tesa che questa garantisca l'esistenza della realtà personale del soggetto, corrisponde in Valéry al rifiuto di ogni pretesa che il *Je* possa incarnarsi nel *Moi*, e che quest'ultimo possa indicare una dimensione unitaria e immediatamente presente alla coscienza.<sup>4</sup> Se l'io si può solo *dire* e mai *mostrare*, ecco che è innanzitutto il nostro viso a divenire figura inattingibile allo sguardo: "Osserviamo che il nostro viso ci è tanto estraneo quanto lo è per gli altri: solo le sue modificazioni e le sue espressioni coscienti e volontarie ci sono trasmesse. Il resto non ci viene che dagli specchi; inoltre bisogna imparare che quest'immagine è la nostra immagine".<sup>5</sup>

Il Malte rilkiano, autoritratto del poeta da giovane, è invece sguardo drammaticamente assorbito nella vertigine del ricordo della casa:

Come la ritrovo in un ricordo dai caratteri infantili, non è un edificio intero. In me ne ho soltanto delle parti; una

stanza, un'altra stanza, poi un tratto di corridoio che non unisce le due stanze ma s'è conservato isolato, come un frammento [...] È come se l'immagine di questa casa fosse caduta nel mio spirito da un'altezza infinita, frantumandosi poi sul fondo.<sup>6</sup>

Malte Laurids restituisce a Rilke il fantasma di un io che si aggira tra i frantumi della memoria come tra stanze non comunicanti, e senza speranza alcuna di vederli ricomposti, riaggregati in una qualche immagine unitaria ("l'edificio intero"); semmai quei frantumi si sono depositati sul fondo, come vetri rotti, perché un "fondo dello spirito" che li riceva alla caduta è pur sempre rintracciabile. L'integrità smarrita dell'io è allora suggellata dalla paura per quei "ricordi confusi, fluttuanti come alghe intorno a un oggetto sommerso".<sup>7</sup> Paura non tanto dello smarrimento in sé quanto dell'integrità, paura di soggettività (del suo agglutinarsi intorno all'oggetto sommerso), che Malte ha l'impressione di poter cogliere ad ogni ango-

lo di strada, per eredità o per contagio, come "quando, per esempio, qualcuno veniva meno su una panchina e tutti gli giravano intorno e lo guardavano e lui era già oltre la paura: allora io avevo la sua paura".<sup>8</sup> Impregnati di ricordi, solo quando l'"oggetto sommerso" si libera dalla loro presa, solo allora diviene possibile riappropriarsi pienamente di sé attraverso la parola: "perché i ricordi, in sé, non sono tutto. Solo quando diventano in noi sangue, sguardo, gesto, anonimi e indistinguibili da noi, soltanto allora può succedere che in un'ora rarissima da essi si stacchi e s'innalzi la prima parola di un verso".<sup>9</sup>

Ecco che dal fondo marino sul quale si sono depositati i ricordi-alghe di Malte può distaccarsi e riemergere la parola poetica di Rilke. Così, per Valéry, l'atto di parola della poesia non può provenire dall'io - piuttosto lo scavalca e lo aliena - dal momento che *chi* parla in una poesia è il Linguaggio stesso, "l'Essere *vivente e pensante* [...] che spinge la coscienza di sé alla cattura della propria sensibi-

lità”, linguaggio che scaturisce dalla voce, che viaggia “sulla *corda della voce*”.<sup>10</sup> La parola nasce dunque da una spinta al distacco, alla differenziazione, provenendo da un’esperienza di identificazione con la nostra base sensibile (è prima di ogni cosa il nostro sangue, il nostro sguardo, il nostro gesto), esperienza che l’ha resa in un primo momento indistinguibile da noi. Quando la parola diviene parola poetica, nel riportare la coscienza di sé a contatto con la sensibilità, nel catturare le proprie ombre, ritrova la possibilità di farsi corpo nella vibrazione fisica della voce.

Ascoltare la nostra voce, vedere il nostro volto, è dunque esperienza che transita lungo i percorsi della rappresentazione: la scena (quella freudiana, a suo modo, si può definire tale), la parola, il sogno. In realtà, lo spazio che il nostro corpo occupa è opaco a noi medesimi così come lo è il tempo della nostra nascita. Nessuno vede la propria na-

scita. L’istante del nostro venire al mondo ci è oltremodo irrecuperabile persino attraverso le insistenze e gli scaricamenti che l’esercizio a volte forzoso, guidato, potremmo dire, della memoria, pratica nel corso della nostra esistenza. Nel sentimento oceanico che la accompagna per tutta la vita, la nascita diviene così conoscibile come la *nostra nascita* solo attraverso un moto di estraniamento, oppure assumendola come puro dato anagrafico che ad altri è dato testimoniare (registrare, commemorare, tramandare).

È esemplare, in tal senso, un luogo della scrittura poetica di Fernando Pessoa, pervenutaci dalla voce dell’eteronimo Álvaro de Campos, in cui i *tòpoi* della irrecuperabilità del passato, del sogno di totalità, di un’infanzia mitica come del tempo in cui ancora non si erano date fratture, separazioni, interruzioni, vengono messi nella sintesi di un paio di versi: “Al tempo in cui festeggiavano il giorno del mio compleanno, io ero felice e

nessuno era morto”.<sup>11</sup> Parafrasando: altri *festeggiavano* quello che era *il mio compleanno*, quando ancora non avevo fatto esperienza della morte (la morte del padre) e tutto mi apparteneva senza distanza (io ero felice, soggettività piena ed integra). Per questo, la rievocazione della mia nascita, gesto che richiede lo sguardo d’altri verso di me (verso il mio nascere di nuovo), uno sguardo oggettivante, non può in nessun modo coinvolgermi.<sup>12</sup>

La molteplicità delle relazioni che ci lega alle cose e agli altri uomini, d’altronde, non consente di definire con precisione e in maniera unilaterale confini e territori di competenza (da *chi* e da *dove* può provenire l’immagine della nostra nascita?), e confonde le origini, le provenienze con le destinazioni, in un circuito continuo in cui il primo momento e l’ultimo risultano a un certo punto indissolubili come risonanze di una ecolalia (da me allo specchio, allo sguardo di quell’ io-altro che mi guarda mentre lo guardo, e ritorno).

“Colui che nasce”, scrive María Zambrano, “esce a vedere e a essere visto”<sup>13</sup>: la nascita, in quanto prima esposizione al mondo, diviene allora

termine della relazione vissuta, dell’esperienza vitale completa, vedere-essere visto; guardare-essere guardato. E, al contrario, per rimanere fermi a vedere, per guardare senza altra intenzione se non quella di vedere, bisogna dimenticarsi di sé, imparare a non sentirsi, fermare il tempo, abbandonando quella soglia della nascita, del momento che precede la nascita o l’ingresso in qualche comunità, in qualche luogo in cui bisogna comparire con una propria immagine e un proprio aspetto già definiti. Per decidersi a vedere, bisogna “dis-essere” in qualche modo, bisogna abbandonare e lasciare in sospeso la causa, la questione e il conflitto su chi si è.<sup>14</sup>

Nel nostro quotidiano, agiamo cercando di tenere a bada quest’ansia di sentirci visti, di cancellarla, la rimuoviamo

con la coscienza e l'abitudine perché sia il più facile possibile vivere. Quello che facciamo, abolendo uno dei termini della relazione vitale ("l'essere visti"), è dunque qualcosa che solo superficialmente, e al prezzo di un inganno, assomiglia al *dis-essere* di cui ci parlava la Zambrano. Per noi non è mai del tutto possibile "rimanere fermi a vedere", "guardare senza altra intenzione se non quella di vedere", "dimenticarsi di sé", "imparare a non sentirsi", "fermare il tempo". Se non in condizioni di eccezionalità, la nostra percezione è dinamica, orientata ad apprendere ed appropriarsi, è storica (anche la rappresentazione dei sogni segue una storia), mai disinteressata (persino la fantasia è "interessata"), conferisce unità lì dove scorge molteplicità e disomogeneità, ma senza mai del tutto riuscire a sospendere "il conflitto su chi si è". Siamo sempre, dalla nascita e fino a un attimo prima della morte, sotto lo sguardo altrui.<sup>15</sup>

Era chiaro a Valéry, come lo sarà anni dopo a Émile Benveniste e alla linguistica strutturale, che "io" prima ancora di significare qualcosa è un indicatore dell'enunciazione, che designa un parlante, e che non può essere identificato se non rispetto a una istanza di discorso. Pertanto, anche la presunta coincidenza tra "noi" e "noi stessi" – nel nostro linguaggio, forme pronominali riflessive distinte – nella sfera dell'"io", ha una natura teorica, discorsiva, e di fatto, non è reperibile nell'esperienza, forse talvolta nei soprassalti della coscienza. Sappiamo, invece, proprio dall'esperienza, che l'io non ha nulla di unitario e coeso, che tra il "noi" e il "noi stessi", quando un rapporto si stabilisce, questo è fatto di estraneità: rapporto in cui il "noi stessi", la sede dei sogni, dei desideri, delle pulsioni, il fondo dell'anima rilkiano, per intenderci, è un modo dell'essere estraneo, per taluni versi, addirittura inaccessibile al "noi", che di quella sfera intima, di quel noi stessi, può porsi come limite, filtro, testimone, anche negazione.

Sappiamo da Freud che il negare è una funzione del giudizio intellettuale: il “no”, nella situazione analitica, aiutando a prendere coscienza del rimosso (non certo a revocare la rimozione), fa sì che il pensiero si arricchisca di contenuti indispensabili al suo funzionamento, e consente di mettere in comunicazione il “fuori” con il “dentro” dell’Io: “Il non-reale, il puramente rappresentato, il soggettivo, è soltanto *dentro*; l’altro, il reale, è presente anche *fuori*”.<sup>16</sup> Benché il contrasto tra oggettivo e soggettivo non esiste sin dall’inizio (“In origine [...] l’esistenza della rappresentazione è essa stessa una garanzia della realtà del rappresentato”),<sup>17</sup> in seguito, scrive Freud, “Esso s’instaura soltanto per il fatto che il pensiero possiede la facoltà di rendere nuovamente attuale, attraverso la riproduzione nella rappresentazione, qualche cosa che è stato percepito in passato, senza che sia necessaria la presenza all’esterno dell’oggetto in questione”.<sup>18</sup>

Rimane il fatto che questa riproduzione del percepito nella rappresentazione non solo non è sempre fedele, ma può subire alterazioni, modificazioni, omissioni. Per questo, l’esame di realtà richiede che l’azione giudicante dell’Io verifichi ogni volta cosa sia andato perduto o si sia modificato, così come, ancor prima, il principio di piacere (di cui la capacità di giudicare rappresenta un’evoluzione funzionale) aveva valutato cosa potesse essere incluso o espulso dall’Io perché i suoi stessi bisogni venissero soddisfatti. E tale “verificare”, stando a Freud, avviene secondo la stessa tecnica fatta di azioni di prova che l’io adotta nella percezione, ovvero attraverso un continuo approssimarsi dell’io al suo limite esterno, che “esce” a tastare, a saggiare gli stimoli esterni, per poi ritrarsi e in seguito ripetere nuovamente l’incursione.

Se dunque qualcosa ciò ci insegna è che il fuori e il dentro, le dimore della presenza e dell’assenza, della realtà e della rappresentazione, il noi e il noi stessi, sono articolazioni

mobili dell'io. Se la nascita è il momento in cui usciamo per vedere ed essere visti, per cui, per la Zambrano, allo stesso modo, “mediante la parola e all'interno della parola, il soggetto umano si scopre a sé stesso, si presenta”,<sup>19</sup> si rende visibile per vedersi, ecco che mediante e all'interno della parola negativa di Freud (il “Questo non l'ho pensato”<sup>20</sup> dell'analizzato) ha luogo ogni fondazione di realtà.

## **2. L'io, la parola**

La difesa dell'intimità (lo sguardo introflesso dell'io) guadagnata a forza di gesti autoriflessivi di decostruzione e ricostruzione, anche di massima esposizione, dell'identità personale, è il lavoro che tutto il Novecento ha compiuto, rendendo poeticamente esplicito che l'identità dell'individuo moderno, in continua tensione tra movimenti di integrazione e differenziazione, è un processo, un peregrinare tra “porti infiniti”, direbbe Pessoa, che non conosce mai approdo certo e definitivo.<sup>21</sup> Un processo della coscienza i cui attori, anziché radicarsi dentro o fuori di essa, acquisiscono la loro fisionomia praticando le zone liminari, itinerando *tra* il dentro e il fuori: e gli attori per l'appunto sono, come si è detto, il “noi” e il “noi stessi”.

Quando Georg Simmel, in quegli scritti che inaugurano una sorta di sociologia dell'interiorità, definisce il signifi-

cato del volto come forma di espressione dell'interiorità<sup>22</sup> e pone la centralità dello sguardo come fattore determinante nel costituirsi dell'identità personale, si trova di fronte alla questione dei limiti, delle soglie degli spazi comuni ad Ego e Alter. La protezione della sfera dell'intimità innescherebbe dei meccanismi - ascrivibili al sentimento del pudore - che avrebbero la funzione di opporre delle vere e proprie resistenze alla oggettivazione del mio io che lo sguardo dell'altro su di me produrrebbe. In *Sulla psicologia del pudore* del 1901, scrive: "Il sentimento del pudore [...] pare consistere nel sentirsi combattuto tra l'affermazione dell'io, in quanto esso costituisce un centro di attenzione, e la sua negazione, che egli stesso avverte, nel suo contemporaneo venir meno all'idea compiuta e normativa di sé".<sup>23</sup>

Ciò che Simmel sottolinea è che ogni qualvolta ci esponiamo allo sguardo altrui diveniamo coscienti della tensione tra l'io reale e l'io ideale: con un conseguente effetto

di mortificazione e declassamento dell'immagine (ideale) del mio io che quello stesso sguardo nega mentre ne afferma i tratti reali. Ora, questa dinamica Ego-Alter, se trasposta all'interno della nostra psiche, si traduce in un "movimento interiore formale della coscienza dell'io"<sup>24</sup> che è all'origine del fenomeno dell'autoriflessività della coscienza:

il veicolo esteriore rimane sempre l'attenzione degli altri; la quale, beninteso, può venir sostituita dalla scissione di noi stessi in un Io parziale che osserva ed in un Io che viene osservato. In quanto la nostra psiche possiede la facoltà, propria della sua intera essenza e a null'altro comparabile, di poter porre sé innanzi a sé stessa, di rendersi oggetto di sé, essa può rappresentare in sé le relazioni che sussistono tra gli esseri al di fuori di sé e sé stessa come un tutto. [...] Noi isoliamo per così dire una parte di noi che rappresenta il giudizio, il sentimento, la volontà degli altri nei nostri confronti [...]; così si tra-

pianta in noi stessi anche l'attenzione insistente degli altri alla quale si lega il senso del pudore.<sup>25</sup>

Se, secondo Simmel, questa è la dinamica che presiede alla formazione della nostra coscienza di individui, lo stesso andamento appartiene alle strutture sociali, culturali (mosse dagli stessi principi dell'evoluzione umana, ovvero dall'azione reciproca di identificazione e differenziazione), e al *medium* del linguaggio. Ora, all'alba del secolo scorso, la psicologia e la sociologia appaiono per certi versi ancora vincolate ad una nozione di identità compatta ed univoca, per cui la *reductio ad unum* praticata dai modelli scientifici tardopositivistici investe anche la riflessione sul corpo, la lingua, il significato, temi che di lì a poco la fenomenologia restituirà alle dimensioni della complessità e alla pluralità della relazione io-mondo. È a partire da questo momento che le figure della voce e del volto, il profilo stesso della parola, inizieranno a configu-

rarsi come termini di una "relazione" naturalmente interrogativa.

La voce che crediamo di udire e il volto che immaginiamo di vedere a *chi*, dunque, appartengono? La domanda, così posta, rischia di rimanere inevasa, dal momento che l'io da cui quelle manifestazioni corporee verbali e visive proverrebbero appare instabile e molteplice quanto lo è l'io alle cui terminazioni sensoriali, differentemente attivate e sollecitate, questi segnali giungono: quando, insomma, emittente e destinatario di un processo comunicativo coincidono non nel loro presentarsi quali figure di coesione bensì nel loro essere centri di dispersione, che fine fa il messaggio?<sup>26</sup>

Ecco allora a soccorrerci la parola, con la quale pure nasciamo. Straordinariamente familiare e naturalmente estraneo (quando nasciamo è già lì), il linguaggio verbale dispone di risorse potenti e vertiginose: può assottigliarsi

fino a farsi puro suono, lamento, distesa temporalità vocale; può materializzarsi in una parola-immagine, parola che si in-figura in cosa, oggetto, oppure che si s-figura, ad esempio, in un volto colto nella distorsione dei suoi tratti. Pensiamo alle figure di Francis Bacon. Espongono l'anatomia della testa il cui centro è una torsione della bocca che quando non è serrata, muta e implosa, appare divaricata nell'insensatezza di un urlo animale. Esse mostrano la deflagrazione del significato dell'umano. In ogni caso, la parola che vediamo sorgere dal punto di massima concentrazione della testa che è sotto il volto, della testa che Bacon, secondo Gilles Deleuze,<sup>27</sup> vuol ritrovare o far emergere sotto il volto, è una parola senza forma, senza struttura, una parola disumana. Tuttavia, se riconoscere in maniera diretta e immediata "noi stessi" è orizzonte chimerico (la vita di Bacon si esaurisce nella ricerca inesauribile dell'autorappresentazione pittorica),<sup>28</sup> non è allora il linguaggio il *tertium* che ci consentirebbe, attraver-

so una sorta di pratica della rappresentazione, di intercettare quelle azioni vitali che rinviano a noi?

Senonché pure scrivere o pronunciare una parola ci fa sperimentare le condizioni dell'interiorità e dell'esteriorità allo stesso tempo. Il linguaggio, se da un lato è continuamente riproposizione dello spirito generale del tempo in cui appare, è cosa comune e condivisa, al contempo è eversione soggettiva, pronuncia che vivifica e, modificandolo, ogni volta riattualizza quello spirito. La parola è voce, fiato condensato, corpo che emettiamo, lanciamo fuori, ma che, prima di svaporare nel mare della convenzione linguistica, mentre preme e si annuncia, si addensa dentro di noi e tasta le cavità interiori: facendosi spazio si apre un varco tra le aderenze vischiose di cui il nostro organismo è fatto. Vale la pena ricordare che Ivan Fonagy nei suoi studi di psico-fonetica dimostra come ciascun suono del linguaggio, determinato nella struttura acustica dalle dinamiche dell'articolazione fonetica e della

mimica vocale, corrisponda ad un fascio di tratti psicologici e di attitudini emotive.<sup>29</sup> Sulla scorta delle teorie darwiniane dell'espressione delle emozioni, Fonagy ritiene possibile spiegare i tratti vocali e la mimica glottale, faringea e buccale, associati, ad esempio, alle espressioni della collera e dell'odio, come il residuo di azioni ancestrali quali la lotta e il combattimento. Tali comportamenti si sarebbero in seguito evoluti attraverso processi di rappresentazione simbolica: gli organi della parola si sarebbero associati, per isomorfismo o per analogia funzionale, agli altri organi del corpo umano, e così la lingua, con le sue articolazioni fonatorie impostate sulla contrazione e sul rilassamento dei muscoli della respirazione, può rappresentare le braccia con relativi movimenti e funzioni (nelle espressioni di tenerezza, ad esempio, i movimenti sciolti della lingua e l'arrotondamento delle labbra suggeriscono i movimenti analoghi del corpo, delle braccia, della mano, prefigurando un atteggiamento ca-

*ressant*).<sup>30</sup> E così via. La stessa capacità metaforica che i suoni sono in grado di suggerire, secondo Fonagy, va rintracciata nell'inconscio, ricercando le basi pulsionali della fonazione: l'articolazione della liquida /l/ descritta come "un movimento della lingua che scivola verso gli alveoli superiori toccando *dolcemente* il palato duro",<sup>31</sup> rappresenterebbe l'atto di suzione.

Ritornando a noi, l'immediatezza di quell'attività mentale che è il *cogito* si produrrebbe attraverso un suono fisiologicamente interiore, tattile, fatto di linee sinusoidali il cui andamento traccia il profilo (l'immagine) di quel volto che la parola assume su di sé nel momento in cui viene emessa. Nel momento in cui viene pronunciata, essa si ritaglia un orizzonte di senso e significa quella cosa e non un'altra: dunque, l'essere insieme suono e immagine della parola, ci rivela che, come scrive Maurice Merleau-Ponty, "la percezione compie già una stilizzazione".<sup>32</sup>

### 3. *Il volto della lingua*

La parola e l'immagine, con le operazioni espressive da cui apprendiamo della loro esistenza - la scrittura, la pittura, l'ideogramma - condividono la stessa vocazione a costituirsi quali percorsi di senso tramite un gesto di inserzione nel mondo che l'artista "naturalmente" compie. Tale gesto di inserzione è una iscrizione di segni (di qui la connessione che Merleau-Ponty individua tra senso percettivo e senso *langagier*) il cui senso si produce tra i vuoti e le fessure, si accampa tra le figure e gli sfondi, tra gli orizzonti che le cose suggeriscono, è latente e laterale, marginale ad essi. Il vedere e il parlare, in quanto processi formali, condividono una storia fatta di gesti radicati nel vuoto e nel silenzio, nell'assenza, gesti che tra quei vuoti e quei silenzi, i cosiddetti spazi diacritici della lingua, esercitano il loro

potere di articolazione e differenziazione. Ascoltiamo più diffusamente Merleau-Ponty:

La parola opera sempre su uno sfondo di parola, non è mai altro che una piega nell'immenso tessuto del parlare. Per comprenderla, non dobbiamo consultare qualche lessico interiore che ci dia, per i vocaboli o le forme, i pensieri puri a cui essi corrisponderebbero: basta che ci offriamo alla sua vita, al suo movimento di differenziazione o di articolazione, alla sua eloquente gesticolazione. C'è dunque una opacità del linguaggio: esso non si interrompe per lasciare il posto al senso puro, non è mai limitato se non da altro linguaggio e il suo senso è sempre incastonato nelle parole [...] Il senso è il movimento totale della parola – ecco perché il nostro pensiero è sparso nel linguaggio [...] Dire non è mettere una parola sotto ogni pensiero: se lo facessimo, nulla sarebbe mai detto, non avremmo il sentimento di vivere nel linguaggio e resteremmo nel silenzio, perché il segno svanirebbe

subito davanti a un senso di sua appartenenza, e perché il pensiero non incontrerebbe mai altro che pensieri.<sup>33</sup>

Il mito prebabelico della originaria coincidenza della parola e della cosa, e l'idea conseguente della trasparenza della lingua, il cui "guasto" avrebbe prodotto il pregiudizio consolatorio della preesistenza del pensiero ad ogni espressione, si traduce, come si è visto, in seno alla riflessione fenomenologica, nella figura di una parola "che va a tastoni intorno a una intenzione di significare".<sup>34</sup> La parola non dispone di un pensiero già compiuto al quale conferire concretezza, semmai essa va alla ricerca del proprio orizzonte di pensiero significabile e figurabile. Difatti, il sogno dell'adesione della parola al pensiero è destinato a generare l'incubo di un universo di pensieri non comunicabili e di una monolingua pura ed asfittica, così come l'idea di una pienezza di senso di cui nulla vada smarrito, nemmeno una

goccia, nasconde in realtà il corpo esangue ed avvizzito di un linguaggio già soffocato da sé medesimo. L'esperienza della modernità testimonia di un movimento di segno contrario. Come ci dice ancora Merleau-Ponty: "[...] gli oggetti della pittura moderna *sanguinano*, spargono sotto i nostri occhi la loro sostanza, interrogano direttamente il nostro sguardo, mettono alla prova il patto di coerenza che abbiamo concluso con il mondo attraverso la nostra esistenza".<sup>35</sup>

Da Cézanne a Bacon, la figurazione dei corpi e degli oggetti restituisce al nostro sguardo la drammaticità dell'esperienza percettiva primaria: dal mondo di Cézanne, colto nel suo "ordine nascente", mentre "sta comparendo", mentre "sta coagulandosi sotto i nostri occhi" perché possa essere reso in tutta la sua densità visibile,<sup>36</sup> ai corpi di Bacon. Qui, le deformazioni prospettiche che in Cézanne sono necessarie a produrre

nello sguardo che coglie l'insieme la sensazione di un mondo vissuto, sui corpi di Bacon, quelle deformazioni sono distorsioni violente che restituiscono la sensazione di un mondo lacerato, i cui elementi hanno subito uno strappo irreparabile. I muscoli facciali si tendono fino all'inverosimile, né tanto meno la figura intera si ricomponde al nostro sguardo: sottoposti alla pressione di spinte contrarie che lo spazio sembra esercitare su di essi, i tessuti nervosi continuano a sanguinare, e i corpi, mentre si contorcono, mostrano sotto una luce saturata sezioni del loro interno.

Lo stesso andamento titubante della parola o dell'immagine alla ricerca di una forma che si costituisce in senso (un senso capace di mettere alla prova anche il nostro patto), è proprio dell'artista che è alla ricerca del proprio stile. Il rapporto che egli stabilisce con la tradizione, con la storia degli stili, consiste in una ripresa degli accenti marginalmente tracciati da al-

tri; ripresa che non è solo creazione assoluta, eccezionale, solitaria, ma risposta, adempimento agli interrogativi che le opere già fatte nel passato ponevano o che lasciavano sospesi. Ogni operazione espressiva, che risulta compiuta con il nome di "opera" solo nel Museo, è realmente viva *sub specie* di una "eternità provvisoria", è, ricorda Merleau-Ponty, *Stiftung*, fondazione:

Husserl ha adoperato la bella parola *Stiftung* – fondazione – per indicare, in primo luogo, l'illimitata fecondità di ogni presente che, proprio perché è singolare e passa, non potrà mai cessare di essere stato e quindi di essere universalmente – ma soprattutto quella dei prodotti della cultura che continuano a valere dopo la loro apparizione e aprono un campo di ricerche di cui vivono perpetuamente. Così, il mondo – dacché è stato visto dal pittore –, i suoi primi tentativi artistici e tutto il passato della pittura affidano al pittore stesso una tradizione, ossia, commenta Husserl, il potere di dimenticare le origini e di

dare al passato non già una sopravvivenza, che è una forma ipocrita dell'oblio, ma una nuova vita, che è la forma nobile della memoria.<sup>37</sup>

Ecco, nel “potere di dimenticare le origini” sta la “forma nobile della memoria”, e la possibilità che il presente, in virtù del suo carattere singolare e transitorio, dispieghi la sua “illimitata fecondità”. Possiamo dire che in tal senso Bacon “dimentica” Velázquez mentre lo reinterpreta, così come Rilke “dimentica” Valéry quando lo traduce. Quello che qui si disegna, più che l'immagine di un luogo o di una dimora della storia cui la memoria possa attingere, è il profilo di un movimento, di una tensione inesauribile nella quale il presente, il presente del nostro io, vivrebbe. Ascoltiamo da vicino le parole di José Ortega y Gasset su Goya circa le traiettorie temporali che questo movimento che è l'io può percorrere, quando dice che “il modo di essere nel pre-

sente nostro *io* è un costante stare venendo a lui dal futuro”:

L'io è sempre presente [...] Il nostro *io* di un istante fa, quello che siamo stati, non è già più e non è *io*. È una mera *cosa* che è passata nel nostro *io* di adesso, e il cui effetto sul nostro unico e autentico *io*, che è il presente, risuona in questo come un'eco vicina. [...] Tale continuità di un passato col nostro *io*, [...] fa di quel *nostro* passato qualcosa di inseparabile da noi, che ci appartiene più intimamente di qualsiasi altra cosa, che inesorabilmente trasciniamo con noi. [...] Ma ciò che si presenta in cote-sto presente è un futuro. [...] L'io si protende sull'avvenire, va oltre tutto ciò che già è, oltre dunque il nostro presente, dal quale costantemente scatta verso quello che ancora non è. Pertanto il modo di essere nel presente nostro io è un costante stare venendo a lui dal futuro. Ecco perché l'io è sempre anteriore ad ogni evento della nostra vita [...] Per la stessa ragione la nostra na-

scita non ci accade, non è un fatto che fa parte della nostra vita ma una storia che altri ci raccontano.<sup>38</sup>

Il “presente nostro io” parrebbe provenire sempre da un moto di allontanamento, di presa di distanza grazie all’agire di un impulso, di uno slancio che infutura, che conduce oltre, fuori da sé. Se l’io appena passato non è già più un io ma un suo effetto, come una eco, il presente dell’io sta nella possibilità che dall’oceano delle sue potenzialità, dal suo non essere ancora, giungano a realizzarsi le condizioni perché esso torni a protendersi verso il futuro. L’io, insomma, acquisisce realtà dalla sospensione del suo tempo allo stesso modo in cui la parola trova il suo senso nella sospensione tra lingua e pensiero. Da questa perenne tensione dislocante, come di ritorno dal futuro, l’io si *presenterebbe*, assumendo volto e voce sempre provvisori. Ed è nella misura in cui questi modi d’essere o dimensioni dell’io si rendono di-

sponibili alla trans-formazione, al trasporto, che possiamo riconoscere alla condizione umana, all’uomo, la natura del linguaggio, una natura metaforica. D’altronde, tutto il *logos*, scrive Pascal Quignard, “è metafora, trasporto, pathos”.<sup>39</sup>

La parola sembra condividere dunque le stesse sorti dell’io: entrambi non sono immediatamente ascrivibili ad un principio di identità né tanto meno sono reversibili, cioè in grado di ricondurre linearmente a qualcosa che li preesista (il pensiero, la nascita). L’individuo è alla continua ricerca di un punto d’inizio che però non si lascia mai agguantare, e dunque esaurire, ma che piuttosto tende a disperdersi continuamente tra quelle linee di tensione da cui il presente, nella sua “illimitata fecondità”, è attraversato. Allora l’io, la parola, possono assumere un volto visibile ed esprimibile solo quando, come suggerisce Paolo Bagni lettore di Quignard,<sup>40</sup> venendoci incontro, si predispongono a rispondere, senza

opporre resistenze, della loro natura metamorfica. Il nascere e il pensare sono immagini interrogative, instabili, metaforiche, - come le immagini che fanno irruzione nel sogno - il cui volto, quando viene verso di noi annullando tutte le distanze e le separazioni, è sempre sul punto di manifestare insieme qualcosa e il suo opposto. Se sono metafore, ovvero volti che irrompono nella lingua, l'io e la parola, come la metafora, si nutriranno della coincidenza di mondi contrari, diversi, opposti, in alcuni casi persino indifferenti, che non esauriscono mai la loro vocazione a mettere in tensione ogni forma che si presenti come unitaria. Dalle pagine di Pierre Reverdy sull'immagine poetica destinate a far germogliare l'invenzione surrealista, alla meditazione filosofica e lirica di Octavio Paz sull'identità e la lingua, passando per la riflessione di Ortega y Gasset sul teatro, la maschera, l'io, la metafora è volto di negazione: essa ha la straordinaria facoltà di affermare una identi-

tà di immagine negando contemporaneamente l'ammissibilità logica della stessa. Ortega ricorda l'antico poeta vedico che non dice: "è duro come una roccia", piuttosto "è duro ma non è una roccia", e che così mette a nudo quell'istanza di negazione che fa scontrare due realtà, le annulla, le neutralizza. E in questo modo lascia emergere l'irreale, l'immagine, dalla negazione del reale.<sup>41</sup>

La metafora è dunque il volto della lingua. Lingua che altrimenti non potrebbe rivelarsi e apparirci, e non sarebbe visibile in virtù del fatto che in essa nasciamo, stiamo, abitiamo, costruiamo i nostri mondi e stabiliamo le nostre relazioni con gli altri uomini, fondiamo questo presente. Una cosa è l'essere *visibile*, che si realizza a condizione che l'oggetto sia collocato alla giusta distanza, in un ordine prospettico, mostri lineamenti chiaramente distinguibili attraverso gli aggiustamenti della messa a fuoco, e così entri nell'ordine della rap-

presentazione; altra cosa è *farsi volto*, letteralmente volgersi verso, andare incontro a, farsi immagine in agguato, che divora le distanze e si rende irraggiungibile. Ecco, in questo senso paradossale, la lingua diviene invisibile proprio quando si fa volto. Scrive Quignard in un luogo della *Rhétorique spéculative*:

Attraverso la *metaphora* (il trasporto), l'essere si strappa a sé stesso e si trasporta nell'ente senza mai farne la sua dimora. Il linguaggio non può mai dire direttamente. Senza poter conoscere un istante di pausa, si trasferisce, si strappa, scaturisce, passa. Noi trasmettiamo parole che non possono avere un viso: la rivelazione non soggiorna nel linguaggio, che manifesta trasponendosi, dislocandosi, scomparendo sotto delle tracce, fuggendo senza posa tra le pietre sconnesse della propria rovina, decontestualizzando ogni unità.<sup>42</sup>

Ora, questo volto con il quale la lingua ha il potere di mostrarsi come figura, *imago*, è in realtà l'effetto di un movimento oscillatorio, alle cui estremità vi sono la spinta alla sottrazione, alla distanza (le parole che non possono avere viso, che radicano la loro possibilità di senso nei vuoti diacritici) e la volontà di adesione, di appartenenza, una oscillazione tra l'essere visibile e il farsi volto materno del linguaggio. Il volto della lingua prende forma dunque in un intervallo di esistenza sempre variabile, conteso da questi poli magnetici che sono campi semantici, spazi metaforici entro i quali il senso si mobilita, e insieme ad esso il nostro stesso esistere.

---

NOTE

<sup>1</sup> Cfr. O. Rank, *Il doppio. Significato del sosia nella letteratura e nel folklore* (1914), SugarCo, Milano 1975.

<sup>2</sup> S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1983, pp. 109-110.

<sup>3</sup> P. Valéry, *Monsieur Teste* (1896), con uno scritto di G. Agamben, trad. it. a cura di L. Solaroli, SE, Milano 1988, p. 30.

<sup>4</sup> Cfr. G. Agamben, *L'io, l'occhio, la voce*, in P. Valéry, *Monsieur Teste*, cit., pp. 103-114.

<sup>5</sup> P. Valéry, *Visage. Petites études*, in *Œuvres*, vol. I, Gallimard, Paris 1957, p. 347.

<sup>6</sup> R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge. Autoritratto del poeta giovane* (1910), trad. it. a cura di G. Zampa, De Donato, Bari 1966, p. 23.

<sup>7</sup> Ivi, p. 47.

<sup>8</sup> Ivi, p. 113.

<sup>9</sup> Ivi, p. 20.

<sup>10</sup> P. Valéry, *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, Paris 1973, p. 293.

<sup>11</sup> F. Pessoa, *Anniversario*, in *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M. J. De Lancastre, trad. it. a cura di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 1993, p. 275.

<sup>12</sup> Sulla questione dell'eteronimia come problema di iscrizione dell'identità plurale attraverso la lingua nella scrittura, cfr. M. Petrelli, *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pacini, Pisa 2005.

<sup>13</sup> M. Zambrano, *Il sogno creatore*, Mondadori, Milano 2002, p. 42.

<sup>14</sup> Ivi, pp. 42-43.

<sup>15</sup> Sul tema dello sguardo dell'altro che dal momento in cui fa la sua comparsa ci esproprierebbe del nostro essere, dello spazio e delle distanze che istituamo a partire dal nostro punto di vista sul mondo, vale la pena rileggere J.-P. Sartre, *L'esistenza d'altri*, in *L'essere e il nulla*, trad. it. a cura di G. del Bo, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 321-337.

<sup>16</sup> S. Freud, *La negazione* (1925), in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, intr. di C. Musatti, Universale Scientifica Boringhieri, Torino 1979, p. 379.

<sup>17</sup> Ivi, p. 380.

<sup>18</sup> Ivi.

<sup>19</sup> M. Zambrano, *op. cit.*, p. 86.

<sup>20</sup> S. Freud, *La negazione*, cit., p. 381.

<sup>21</sup> Cfr. M. Petrelli, *Percezione di sé e scritture del pudore. Fernando Pessoa e Clarice Lispector*, "Materiali di Estetica", a cura di G. Scaramuzza, Cuem, Milano 2007, n. 14, pp. 173-191.

<sup>22</sup> In uno scritto del 1908, Simmel definisce così il volto: "Ciò che noi vediamo nell'uomo è ciò che è durevole in lui; nel suo viso è disegnata, come in una sezione attraverso gli strati geologici, la storia della sua vita e ciò che sta alla sua base come dote atemporale della sua natura." cit. in V. Cotesta, *Introduzione a G. Simmel, Sull'intimità*, Armando, Roma 1996, p. 33.

<sup>23</sup> G. Simmel, *Sulla psicologia del pudore* (1901), in G. Simmel, *op. cit.*, p. 67.

<sup>24</sup> Ivi, p. 70.

<sup>25</sup> Ivi, pp. 70-71.

<sup>26</sup> In ambito psicoanalitico, da Lacan a Winnicott, ci giunge il rilievo dell'importanza che assume nell'evoluzione del bambino l'immagine speculare e, ancor prima, il volto della madre. Lo scambio di sguardi tra madre e bambino è determinante nel conferire unità al corpo dell'infante le cui sensazioni entero e propriocettive continuerebbero altrimenti a restituirgli una dimensione "in frammenti" del proprio corpo. Il fatto che l'infante veda nel volto materno sé stesso favorisce uno "scambio significativo con il mondo". Almeno questo è quanto

accade quando il volto della madre è espressivo di una condizione di benessere, quando è un volto sorridente al quale naturalmente il bambino risponde con una piena adesione. Nel caso in cui la madre è depressa, il bambino guarda il volto materno e non vede sé stesso bensì "percepisce" la faccia della madre e le sue improvvise modificazioni, il suo irrigidirsi, che richiedono tutta la sua attenzione e la messa in atto di strategie difensive. Cfr. D. W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), Armando, Roma 1974, e sui temi dell'inconscio visivo cfr., anche D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando. Il visivo e l'inconscio*, Franco Angeli, Milano 2010, pp. 148-227.

<sup>27</sup> Cfr. G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. a cura di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.

<sup>28</sup> Cfr. S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002.

<sup>29</sup> Cfr. I. Fonagy, *La vive voix. Essay de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983.

<sup>30</sup> Cfr. M. Petrelli, *Valori tattili e arte del sensibile*, Alinea, Firenze 1994, in part. pp. 57-62 (*L'espressione fonetica*).

<sup>31</sup> I. Fonagy, *op. cit.*, p. 60.

<sup>32</sup> M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967, p. 80.

---

<sup>33</sup> Ivi, pp. 67 e 69.

<sup>34</sup> Ivi, p. 71.

<sup>35</sup> M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984, p. 153.

<sup>36</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 27-44.

<sup>37</sup> M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto*, cit., p. 86.

<sup>38</sup> J. Ortega y Gasset, *Carte su Velázquez e Goya*, intr. di C. Vian, E-lecta, Milano 1984, p. 152.

<sup>39</sup> P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard, Paris 1997, p. 23.

<sup>40</sup> Cfr. P. Bagni, *Le visage de la langue*, in P. Quignard. *La mise en silence*, di A. Marchetti, Seyssel, Champ Vallon 2000, pp. 65-74.

<sup>41</sup> Sui temi della parola, della lingua, e di come “le questioni di stile e retorica dicano un disagio dell’espressione, che interroga la letteratura attraverso il linguaggio e il linguaggio attraverso la letteratura” si veda il saggio di P. Bagni, *Come le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Il Saggiatore, Milano 2003.

<sup>42</sup> P. Quignard, *op. cit.*, p. 24.

---

#### BIBLIOGRAFIA

P. Bagni, *Come le tigri azzurre. Cliché e luoghi comuni in letteratura*, Il Saggiatore, Milano 2003.

P. Bagni, *Le visage de la langue*, in P. Quignard. *La mise en silence*, a cura di A. Marchetti, Seyssel, Champ Vallon 2000.

D. Chianese, A. Fontana, *Immaginando. Il visivo e l’inconscio*, Franco Angeli, Milano 2010.

G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, trad. it. a cura di S. Verdicchio, Quodlibet, Macerata 1995.

S. Ferrari, *Lo specchio dell’io. Autoritratto e psicologia*, Laterza, Roma-Bari 2002.

I. Fonagy, *La vive voix. Essai de psycho-phonétique*, Payot, Paris 1983.

S. Freud, *Il perturbante (1919)*, in *Opere*, vol. 9, Bollati Boringhieri, Torino 1983.

S. Freud, *La negazione (1925)*, in *La teoria psicoanalitica. Raccolta di scritti 1911-1938*, intr. di C. Musatti, Universale Scientifica Boringhieri, Torino 1979.

V. Magrelli, *Vedersi vedersi. Modelli e circuiti visivi nell’opera di Paul Valéry*, Einaudi, Torino 2002.

- 
- M. Merleau-Ponty, *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano 1962.
- M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano 1967.
- M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984.
- J. Ortega y Gasset, *Carte su Velázquez e Goya*, intr. di C. Vian, Electa, Milano 1984.
- F. Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di M. J. De Lancastre, trad. it. a cura di A. Tabucchi, Adelphi, Milano 1993.
- M. Petrelli, *Disconoscimenti. Poetica e invenzione di Fernando Pessoa*, Pacini, Pisa 2005.
- M. Petrelli, *Percezione di sé e scritture del pudore. Fernando Pessoa e Clarice Lispector*, "Materiali di Estetica", Cuem, Milano 2007, n. 14, pp. 173-191.
- M. Petrelli, *Valori tattili e arte del sensibile*, intr. di R. Milani, Alinea, Firenze 1994.
- P. Quignard, *Rhétorique spéculative*, Gallimard, Paris 1997.
- O. Rank, *Il doppio. Significato del sosia nella letteratura e nel folklore* (1914), SugarCo, Milano 1975.

- 
- R. M. Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge. Autoritratto del poeta giovane* (1910), trad. it. a cura di G. Zampa, De Donato, Bari 1966.
- J.-P. Sartre, *L'esistenza d'altri*, in *L'essere e il nulla*, trad. it. a cura di G. del Bo, Il Saggiatore, Milano 1965.
- G. Simmel, *Sulla psicologia del pudore* (1901) in *Sull'intimità*, intr. di V. Cotesta, Armando, Roma 1996.
- P. Valéry, *Cahiers*, Bibliothèque de la Pléiade, vol. I, Paris 1973.
- P. Valéry, *Visage. Petites études*, in *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, 1957.
- P. Valéry, *Monsieur Teste* (1896), con uno scritto di G. Agamben, trad. it. a cura di L. Solaroli, SE, Milano 1988.
- D. W. Winnicott, *Gioco e realtà* (1971), Armando, Roma 1974.
- M. Zambrano, *Il sogno creatore*, Mondadori, Milano 2002.