

## Lo sguardo e la parola

### La percezione estetica di forme visive e verbali

Micla Petrelli

#### 1. *Se avesse voluto dirlo, l'avrebbe detto. E invece ha dipinto un quadro*

Nella moltitudine lucida di riflessioni e intuizioni consegnate all'esercizio della scrittura, in più luoghi Paul Valéry indica la via perché si giunga a un riscatto della visione dall'egemonia del linguaggio. Il mondo della visibilità appare allo scrittore rarefatto fino all'astrazione, ingabbiato nella rete delle categorie intellettuali, desensibilizzato, reso inefficace e, infine, ridotto all'invisibilità. E, sulla lunghezza d'onda di questo progetto di riduzione dello sguardo abitudinario e compromesso dagli usi, l'artista riveste il ruolo centrale di colui che sa ricondurre il visibile alla dimensione presignificativa, naturale, antecedente a ogni denominazione dettata dall'utilità. Stabilito uno iato possibile tra percepire e interpretare, Valéry ritiene di poter affidare all'artista il compito di ricondurre le cose, attraverso un vero e proprio «esercizio dell'informe» (Valéry [1960]: 1193-1196), all'interno del sistema di relazioni sensibili primarie. La filosofia, che ha da tempo strutturato il reale sulle categorie a priori e sui concetti, deve ritirarsi per fare spazio ai processi liberatori dell'arte: e per far questo occorrerà liberare l'oggetto dal suo nome (cfr. Papparo [2001]: 46). Ciò che accade comunemente è che si scambii il vedere con il leggere, la forma con il sostantivo, il percepire con il sapere. L'arte di vedere non può condividere spazio alcuno con una visione orientata alla riconoscibilità degli oggetti (Valéry [1924]: 39):

Più che forme e colori, vediamo spesso sostantivi [...] La maggior parte delle persone vede molto più spesso attraverso l'intelletto che non attraverso gli occhi. Al posto di spazi colorati, costoro individuano dei concetti.

Scrive in una nota pagina del 1926 (Valéry [1960]: 1303):

Il ricordo scaccia il presente; l'utile scaccia il reale; il significato dei corpi scaccia la loro forma [...] Noi vediamo soltanto futuro o passato, ma non le macchie dell'istante puro. Qualcosa di non-colorato si sostituisce irreversibilmente alla presenza cromatica, come se la sostanza del non artista assorbisse la sensazione e non la rendesse mai più, avendola fatta fuggire verso le sue conseguenze.

Su un altro fronte, quello della militanza della parola, e con essa della ridefinizione del ruolo della letteratura tale per cui ciò di cui lo scrittore deve essere sempre consapevole è che parlare è agire, Jean-Paul Sartre (1947: 22 ss.) attribuisce alla parola una funzione costruttiva e pragmaticamente orientante: la parola non solo crea realtà, ma è in grado di modificare quelle esistenti, le condotte umane e le identità soggettive. Leggiamo estesamente da una pagina del 1947 (ivi: 22):

Parlare è agire: la cosa che viene nominata non è già più la stessa, ha perduto la propria innocenza. Dare un nome alla condotta di un individuo è rivelargliela: *lui si vedrà*. E poiché, contemporaneamente, voi la presentate con un nome a tutti gli altri, lui sa di *esser visto* intanto che *si vede*; il gesto furtivo, che dimenticava proprio al momento di compierlo, comincia a esistere con evidenza, a esistere per tutti, si integra nello spirito oggettivo, assume dimensioni nuove, viene recuperato. Dopo di che, può l'individuo continuare ad agire come prima? [...] Così, nel parlare, svelo la situazione mentre progetto di cambiarla, la svelo a me stesso e agli altri *per* cambiarla.

La parola è dunque responsabile di quel processo di stabilizzazione del mondo fluido e inconsistente che abitiamo. Ma non solo. Nel momento in cui diamo un nome a un gesto, altrimenti destinato a passare al di sotto della soglia della nostra coscienza, inavvertito, quel gesto non solo incomincia ad esistere, oggettivamente esistere, ma a orientare il nostro sguardo verso noi stessi (la visione di sé) attraverso lo sguardo dell'altro: («lui sa di *esser visto* intanto che *si vede*»). Il parlare svela, rende visibile una situazione mentre la sta già cambiando. Il vedere e il nominare intrecciano così a filo doppio ogni loro mossa, e conferiscono al mondo quella consistenza tridimensionale, tattile, che altrimenti non potrebbe prodursi: la parola crea un mondo per il vedere e l'agire. Da ciò, per Sartre, deriva allo scrittore il fondamentale carattere di responsabilità del suo lavoro. Lo scrittore «deve ricordare la frase di Mosca di fronte alla carrozza che portava via Fabrizio e la Sanseverina» (ivi: 23):

“Se la parola amore viene pronunciata tra di loro sono perduto”. Sa di essere l'uomo che dà un nome a ciò che ancora non ha un nome o che non osa dirlo, sa di far “nascere” la parola amore e la parola odio e, con esse, l'amore e l'odio fra gli uomini che non avevano ancora preso alcuna decisione circa i propri sentimenti. Sa che le parole, come dice Brice-Parain, sono “rivoltelle cariche”. Se parla, spara. [...] Lo scrittore ha scelto di svelare al mondo e, in par-

ticolare l'uomo agli altri uomini, perché questi assumano di fronte all'oggetto così messo a nudo tutta la loro responsabilità.

Nello scritto a cui ci stiamo riferendo, Sartre chiarisce come, mentre la prosa si fa carico di veicolare i significati attraverso un sistema di segni, la poesia, la pittura, la musica, ovvero i linguaggi estetici, non creano "significati" bensì "cose". Così il pittore che *fa* una casa per l'appunto *fa*, crea, seppure su un piano immaginario, una casa sulla tela, e non un segno di casa: «E la casa che così appare conserva tutta l'ambiguità delle cose reali» (ivi: 14). Un esempio tratto dalle pagine sartriane può chiarire fino a che punto il poeta, rifiutandosi di utilizzare il linguaggio, di farne un uso strumentale, consideri le parole come sostanze, cose naturali che insieme al loro significato (una parola svincolata dal suo significato non possiede unità verbale, è pura traccia sonora o grafica) «crescono naturalmente sulla terra, come l'erba e gli alberi» (ivi). Così (ivi: 13; fig. 1):

Lo squarcio giallo del cielo al di sopra del Golgota, il Tintoretto non l'ha scelto per *significare* l'angoscia, né tanto meno per *provocarla*; è angoscia e, insieme, cielo giallo. Non cielo d'angoscia, né cielo angosciato; è un'angoscia fatta cosa, è un'angoscia trasformata in squarcio giallo del cielo e che, di colpo, viene sommersa, impastata dalle qualità proprie delle cose, dalla loro impermeabilità, estensione, permanenza cieca, esteriorità [...].

L'incapacità del poeta di parlare un linguaggio che funzioni come sistema di segni orientati a designare aspetti del mondo (il linguaggio dell'uso) si traduce nella sua vocazione a vedere nella parola l'immagine di quegli stessi aspetti. Per far ciò è necessario che, tirandosi in un certo senso fuori del linguaggio da cui l'uomo è come sommerso ed investito, sia in grado di collocarsi al di qua delle parole stesse, per vederle libere dal sistema delle relazioni di senso nel quale il comune dire le tiene, per vedere in esse un «volto di carne che, più che esprimerlo, *rappresenta* il significato» (ivi: 17).

È l'immagine del corpo verbale, dunque, ciò con cui il poeta viene a contatto, dal momento che l'incontro con il nome, con la parola secca e univoca, che mostra in trasparenza il suo significato, gli appare una barriera da aggirare. Se il mondo del dire prosaico è il mondo del discorso che mira soprattutto a designare correttamente una cosa del mondo o una sua idea, tanto che non di rado ci accade di far nostra una idea che ci è stata trasmessa attraverso le parole senza ricordare minimamente le parole che ce l'hanno comunicata, il successo della scrittura in prosa è dato dalla riuscita di questa nullificazione visiva dell'immagine e del corpo della parola. Immagine che il poeta invece le restituisce, insieme all'odore, alla densità, alla tonalità, al gusto, al suono, a un orizzonte sempre instabile e interrogativo, proprio lo stesso orizzonte nel quale l'esperienza non mediata umanamente ci situa. «Una parola», scrive Sartre, «la si può vivere o incontra-

re» (ivi: 21), e quando il poeta incontra la parola, ciò che immediatamente è portato a fare è intervenire su di essa, cercando le condizioni formali che gli consentano di reinventarla, per re-immetterla nel flusso delle cose viventi. L'esistenza interrogativa della parola poetica è tale che essa non nasce mai dall'intenzione di *voler dire* («Come diceva Breton di Saint-Pol Roux: "se avesse voluto dirlo l'avrebbe detto"»; ivi: 19); semmai il trovarsi svincolata da traiettorie univoche di senso fa sì che l'interrogazione si sostanzi in cosa e divenga inesauribile come cosa: «ecco che l'interrogazione è diventata cosa, come l'angoscia del Tintoretto era diventata cielo giallo. Non è più un significato, è una sostanza, è vista dal di fuori» (ivi).

Ora, il senso che un'opera sprigiona è già implicato in tutto questo, è innervato nella sua struttura sensibile, in ciò che in sintesi costituisce la sua forma linguistica o spazio-temporale. E lo è nella misura in cui il poeta (l'artista), operando pressioni e torsioni sulla propria lingua, la corrode fisicamente modificandone l'area semantica, lavora sulle forme, sugli spazi diacritici che queste istituiscono, sulle zone di ambiguità, sulle fessure, le faglie. Maurice Merleau-Ponty aveva chiarito quanto «La felicità dell'arte» stia nel «mostrare come qualcosa diventi significato, non per allusione a idee già formate e acquisite, ma grazie alla disposizione temporale o spaziale degli elementi» (Merleau-Ponty [1948]: 80).

Questa consapevolezza del carattere strutturale e insolubile degli elementi formali dell'opera, della genesi del senso ad essi intrinseca e che dalla interna organizzazione di quegli elementi non può prescindere, sono acquisizioni a cui il Novecento perviene attraverso la teoresi di percorsi disciplinari differenti e dialoganti. Dalla psicologia della forma alla retorica (nella declinazione che la semantica di essa fornisce), dalla linguistica alla fenomenologia, al tema della liberazione della visione dagli effetti astrattivi del linguaggio verbale si affianca la necessità tutta filosofica di ricondurre il pensiero al metodo della descrizione dei fenomeni. Rispondendo con ciò all'urgenza di liberare la vitalità della ragione dai circuiti innescati dalle elaborazioni ermeneutiche e dalle stratificazioni teoriche. Si ricercano gesti artistici e si praticano scritture che non sacrificino i movimenti e l'andatura del pensiero – del pensiero pretestuale – alle forme codificate della sua esposizione linguistica. Le forme poetiche, narrative, descrittive dell'espressione verbale, a loro volta assumono lo statuto di *Gestalt* dai profili instabili e fluttuanti. Tali temi, che Valéry ricavava dall'officina della sua riflessione sulla prassi artistica e riversava sperimentalmente sulla pagina, si dispongono al centro dell'interesse delle teorie dell'arte per tutta la prima metà del secolo scorso. Le categorie del sensibile e dell'intel-

letto, che in Valéry vengono indagate in quanto facoltà che presiedono alla sfera del percepire (intuitivo, visivo) la prima, e del conoscere, riconoscere ed interpretare (mentale, verbale) la seconda, divengono, con la mediazione della psicologia gestaltista di Rudolf Arnheim, funzioni interconnesse del processo unitario della cognizione.

A ciò viene affiancandosi l'esigenza di predisporre metodo e procedimenti delle discipline alla possibilità di aprirsi, mobilitarsi e modificarsi al contatto con le questioni, ad esempio, dei generi artistici colti nella loro attitudine alla traduzione, della transgenesi delle categorie nell'epoca dell'estetica diffusa, della struttura di senso dell'opera che viene costituendosi "in presenza" dell'intersezione dei linguaggi visivi e non visivi, e così via. Delle singole opere d'arte, in quanto pensare singolare, in tal senso si fanno evidenti gli effetti intrafilosofici, irriducibili alle verità già costituite altrove. Nella misura in cui, come suggerisce Alain Badiou, «l'arte è in sé una procedura di verità, [...] l'arte è il pensiero di cui le opere sono il reale (e non l'effetto)» (Badiou [1998]: 31), di cui le opere sono la propria condizione di esistenza: «Tutto sta allora nel poter incontrare questa esistenza, cioè nel poter pensare un pensiero»<sup>1</sup>.

Ecco dunque perché partire da Valéry, da una riflessione sull'arte, sulla parola, che nasce dal suo interno, da ogni suo momento, e intorno ad essa legifera. Un circuito perfetto, la scrittura per Valéry, che mentre si produce, genera il proprio orizzonte d'esistenza, la propria teoria, e al contempo nega, tramite il suo stesso esercizio, la propria condizione linguistica, l'esperienza espressiva, essendo questa parola, puro strumento conoscitivo, sempre sulle tracce del pensiero.

## 2. Tra parola e pensiero

In partenza si è resa necessaria la segnalazione di un sistema di rapporti esclusivi, anche concorrenziali, potremmo dire, tra la parola e l'immagine, sicché i due linguaggi, verbale e visivo, possono stabilire una relazione oppositiva, se non di negazione reciproca, oppure un legame di implicazione, persino di identificazione, rispetto al loro rapporto con le cose del mondo. La parola e l'immagine si presentano in quest'ultimo caso come funzioni non dissociabili: ciascuna rappresenta un differente stadio di condensazione di quello che Arnheim (1986: pp. 27-45) chiama «pensiero produttivo». La parola è *versus* l'imma-

<sup>1</sup> "Inestetica" è il termine con cui Alain Badiou (ivi) definisce questo «rapporto della filosofia con l'arte che, conscio del fatto che l'arte è in sé produttrice di verità, non pretende affatto farne un oggetto della filosofia. Al contrario della speculazione estetica, l'inestetica descrive gli effetti strettamente intrafilosofici prodotti dalle singole opere d'arte».

gine quando nasce come segno, sostitutivo degli oggetti e dei significati che rappresenta, adibito ed orientato a funzioni pratiche; oppure la parola è immagine (invenzione, poesia), quando vive la vita delle realtà che presentifica, e abita i loro significati. In questo caso, essa non aliena il pensiero presupponendolo o emanandolo, dal momento che, come scrive Carlo Sini introducendo Merleau-Ponty, «non c'è un pensiero già fatto di cui il segno e la parola sarebbero la mera veste e traduzione esterna, poiché il pensiero vive, nasce, si compie con la parola e nella parola, e non invece prima e fuori di essa» (Merleau-Ponty [1969]: 8; cfr. [1945]: 247-249).

È dunque con l'orizzonte del pensiero (dell'astrazione) e dei suoi oggetti, ovvero con le funzioni correlate della cognizione e della percezione, che il linguaggio verbale e quello visivo devono misurare l'ampiezza e le potenzialità dei loro rapporti interni. Così, il sistema delle relazioni tra parola e immagine non si esaurirebbe affatto in una dinamica biunivoca chiusa e lineare, piuttosto esso si protende e si apre ad un terzo punto di raccordo (l'orizzonte del pensiero) con cui entrambi stabiliscono uno scambio mobile e pluridirezionale fatto di una miriade di fili di connessione. Per cui converrà sottrarre la complessità della questione alla rigidità delle opposizioni "concorrenziali" per ricondurla alle dinamiche del circuito triangolare "parola-pensiero-immagine". E per far ciò si potrebbe partire dall'esame di quelle teorie che hanno interrogato da angolazioni differenti i vettori "parola-pensiero" e "immagine-pensiero".

Parola e pensiero. Da un lato, quelle teorie che potremmo definire "magiche" sulla coincidenza tra senso e verbo. Sono teorie che riconoscono l'esistenza di un'adesione tra quanto la parola significa e la forma verbale che essa assume, tra pensiero ed enunciato, adesione motivata dall'idea di una originaria trasparenza dell'ordine del mondo, mondo nel quale non vi sarebbe spazio per fraintendimenti ed ambiguità in virtù del fatto che non si danno zone di incertezza tra le condizioni percettive d'esistenza di quell'albero e il suo nome. Qui, i limiti del mondo sono i limiti del linguaggio. È il regno pacificato di un mondo prebabelico, dove Babele rappresenta l'irreversibilità di una condizione di perdita dell'unità di tutti gli idiomi. Sappiamo però da George Steiner (1997: 100-103), che il mito di Babele può essere anche letto attraverso un rovesciamento interpretativo: lungi dall'essere l'effetto di una maledizione, esso è l'inizio del principio di pluralità, di differenza arricchente, e della pratica di ogni possibile traduzione linguistica e culturale, in sostanza della possibilità per gli uomini di comunicare, e dunque anche di equivocarsi, grazie alle singolarità linguistiche. La varietà degli idiomi non è infatti responsabile del

“dramma” irrevocabile della incomprendione reciproca, essa è piuttosto la condizione benefica di ogni comunicazione che fonda il proprio presupposto sulla differenziazione, lo scarto, la dissimmetria, il non adeguamento. Scrive Steiner (ivi: 110):

Una lingua data riempie una cella nell'alveare delle percezioni e delle interpretazioni possibili. Articola una struttura di valori, di significati e di supposizioni che non corrisponde esattamente a quella di qualsiasi altra lingua. Poiché la nostra specie ha parlato e parla in lingue multiple e variegate, genera una quantità di ambienti e vi si adatta. Parlando, creiamo mondi.

Ogni lingua, in ogni epoca storica, in un indeterminato contesto culturale, ha il potere di interiorizzare il *genius loci* di religioni, filosofie, letterature, narrazioni. Le singolarità linguistiche sono reti capaci di intercettare nel mare della totalità fluida «forme di vita che altrimenti non verrebbero realizzate» (ivi), forme di vita che sono dunque realtà, desideri, ricordi, latenti in ogni lingua e orientate come prospettive o intenzioni. In termini fenomenologici, l'intenzione della lingua come suo spirito generale è per Merleau-Ponty (1948: 112 ss.) deposta nel sistema già dato del linguaggio a livello precosciente, intenzione che si realizza solo nel momento in cui essa viene attivata dai soggetti parlanti nella loro volontà di scambio. Ed è sempre la soggettività radicale propria di tutta la nostra esperienza, soggettività insita anche nella forma linguistica quando essa è parlata, a garantire la vita delle lingue, che altrimenti rimarrebbero allo stato di schemi inerti, oggetti muti.

In Merleau-Ponty, in particolare, l'uso della nozione di *Gestalt* attinta dalla psicologia di Erhenfels e di Wertheimer consente il superamento della riduzione dualistica “soggetto vs oggetto” all'interno delle quali le scienze dell'uomo (la linguistica, la storiografia, la sociologia) a lui appaiono da tempo irretite. Rileggere la lingua, la storia, la società quali *Gestalt* consente di sottrattaci ad una idea di conoscenza come contemplazione separata e di restituire a ciascun gesto di comprensione la vocazione ad essere ogni volta una individuale “ripresa”, “riattivazione”, “appropriazione” di una struttura intenzionale che attende solo di essere risvegliata. La parola è allora un autentico gesto, e in quanto tale, «contiene il proprio senso allo stesso modo in cui il gesto contiene il suo» (Merleau-Ponty [1945]: 254). Il significato concettuale «si forma per prelevamento su un *significato gestuale* che, a sua volta, è immanente alla parola» (ivi: 250), così come immanente alla parola in quanto figura è lo sfondo di silenzio dal quale essa emerge. In questo orizzonte, il pensiero, si è detto, non è nulla di interiore né la sua dimora è rintracciabile in un altrove, al contrario esso «non esiste fuori del mondo e delle parole» (ivi: 254), parole, parlate e scritte, che sono dunque non strumenti del pensiero bensì «gesti unitari e

complessivi col mondo» (Merleau-Ponty [1969]: 12). Se le lingue sono *Weltanschauungen* che “creano” mondi in virtù della loro dimensione plurale, infinita, allo stesso modo la parola viene colta nel momento in cui, in quanto parola non ancora pronunciata, appare come possibile tra tutte quelle che potrebbero sostituirla. Essa dunque emerge, «se questo significato doveva nascere», e si pone all’evidenza come figura «sullo sfondo del silenzio che la precede, che non cessa di accompagnarla, e senza il quale essa», scrive Merleau-Ponty, «non direbbe nulla» (ivi: 66).

Il silenzio (lo sfondo) è dunque condizione d’esistenza di quella figura di senso che è la parola: i fili di silenzio continuano a intramare il tessuto della parola fino al punto da indurre noi tutti, segretamente, a venerare, scrive ne *La prosa del mondo*, «questo ideale di un linguaggio che, in ultima analisi, ci libererebbe da sé stesso affidandoci alle cose» (ivi: 31). Per ritornare così al momento in cui la possibilità di dire del linguaggio, come la possibilità di darsi a vedere di una figura, in quanto presenze, sta nel loro essere imbevuti di uno sfondo/silenzio/assenza su cui pure per opposizione tendono a stagliarsi. Il rapporto tra senso e parola è infatti sempre indiretto, allusivo: il senso non stabilisce con la parola una corrispondenza puntuale (un senso per ogni segno), poiché anche l’assenza di segno può essere un segno. In *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* (Merleau-Ponty [1960]: pp. 63-115) avverte chiaramente come il senso sia da ricercarsi all’interno del rapporto dei segni e non nella loro singolarità piena (ivi: 69):

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>2</sup>.

Il pensiero che incontra il pensiero, oltre a realizzare il sogno di un universo prima di Babele, sogno di sonnambulo che si aggira con grande familiarità tra le stanze asfittiche di una monolingua, sarebbe la condanna al silenzio, all’impossibilità di muovere quello stesso pensiero tra gli uomini. Ciò che in questo sogno si compirebbe è una sorta di sottrazione o di evaporazione estrema del linguaggio che, proprio nella misura in cui riesce ad esprimere, si lascerebbe così dimenticare, per lasciar passare, senza porre alcuna resistenza, il pensiero (Merleau-Ponty [1969]: 38):

<sup>2</sup> In quello stesso passo Merleau-Ponty (ivi: 68) riporta l’esempio in cui Saussure fa notare come dicendo *the man I love* l’inglese si esprime con non minore chiarezza del francese che, dicendo *l’homme que j’aime*, aggiunge il pronome relativo *que*: «Si dirà che l’inglese non esprime il pronome relativo; ma la verità è che, invece di essere espresso da una parola, esso entra nel linguaggio come un vuoto tra le parole».



*Ma proprio questa è la virtù del linguaggio:* [...] il suo trionfo è di cancellarsi e di dare accesso, al di là delle parole, al pensiero stesso dell'autore, in modo che, poi, crediamo di esserci intrattenuti con lui senza parole, da mente a mente.

Quella che è la virtù del linguaggio, il suo sogno, è però anche la sua condanna. Pensandoci bene, conosciamo figure della lingua che vanno da mente a mente e viaggiano, in un certo senso, tramite parole inesistenti perché inavvertite: i luoghi comuni e i *cliché* che affollano i nostri scambi comunicativi funzionano proprio così, come "idee ricevute" (Cfr. Amossy, Rosen, [1982]), idee di cui nello scambio sono andate perdute le tracce. La caratteristica usura della loro forma verbale dovuta ai passaggi di mano che hanno finito per rendere quella forma impercettibile, fa in realtà del *cliché* una moneta consunta, un veicolo "leggero", di scarso peso specifico. Simile allo stereotipo, a quella che Hjelmslev (1943) chiamerebbe "forma dell'espressione" di un sintagma, esso non fa attrito e non produce inciampi al passaggio di un significato che, in questo modo, circola più velocemente.

Ma, allora, come avviene che incontriamo la voce di un autore, che mentre lo leggiamo sappiamo collocarci presso di lui, che addirittura, almeno per un istante, siamo lui? È chiaro che sono le parole comuni di cui un autore si serve le prime a venirci incontro, parole che rinviano a mondi già frequentati, a luoghi ed eventi conosciuti che, non appena ci vengono segnalati dalla frase, sono già sulla via della sparizione. Ma le parole di un autore, come sappiamo, sono passate attraverso una torsione segreta, una personalissima erosione di usi e regole condivise che sono la testimonianza di una ribellione operata contro la lingua nella lingua, contro il rischio che essa ogni momento corre di venire cancellata. E proprio passando attraverso di esse, attraverso queste parole ancora condivise ma già modificate, che il lettore si avvicina sempre più all'intenzione con cui furono scritte, e dunque all'io, allo sguardo, se non al corpo, del loro autore. «Così la voce dell'autore», ancora Merleau-Ponty, «finisce con l'insinuare in me il suo pensiero. Delle parole comuni, degli episodi dopotutto già noti – un duello, una gelosia – che in un primo tempo mi rimandavano al mondo di ciascuno di noi, funzionano all'improvviso come emissari del mondo di Stendhal» (Merleau-Ponty [1969]: 39).

Quando il linguaggio funziona, quando una scrittura è davvero espressiva, insomma, non si limita a sospingere chi legge (chi ascolta) alla scoperta di significati che in esso starebbero lì, già depositati e imperturbabili, sotto ogni parola. La felicità della scrittura sta invece nella capacità dello scrittore di rimuovere in noi questa stratificazione di significati per conferire loro una materia sonora nuova, «suoni sconosciuti [...] che dapprima appaiono falsi o dissonanti; in seguito ci fa aderire così bene al suo sistema d'armonia

che ormai lo consideriamo nostro» (ivi: 40). Lo scrittore, così facendo, subito ci separerebbe da noi stessi, alienandoci la lingua produrrebbe una sorta di disconoscimento del nostro essere al mondo, per favorire, poi, la possibilità di riagganciarci, in un punto diverso, da un angolo spostato, a quello che per una sorta di “ostinazione” percettiva ritorniamo a chiamare il nostro mondo<sup>3</sup>.

Esiste un tipo di gesto che in realtà informa ogni attività volta alla comprensione dell'altro e che consiste in un movimento di allontanamento, di presa di distanza dalla lingua, antecedente a qualsiasi possibilità di adesione ad un “sistema d'armonia”, ed è il gesto del tradurre (cfr. Steiner [1975]). Se il compito del traduttore sta per l'appunto nel portare il lettore al linguaggio dell'autore, ciò comporta necessariamente che il lettore di traduzioni intraprenda un cammino in grado di spingere all'estremo limite dell'intelligibile e del riconoscibile la propria stessa lingua, per andare verso le altre. Vale la pena ascoltare le parole di José Ortega y Gasset sulla traduzione, mentre pensa a Schleiermacher (Ortega y Gasset [1956]: 96-97)<sup>4</sup>:

La traduzione è un movimento che può essere tentato in due direzioni opposte: o si porta l'autore al linguaggio del lettore o si porta il lettore al linguaggio dell'autore. Nel primo caso traduciamo nel senso improprio della parola: a rigore, facciamo un'imitazione o una parafrasi del testo originale. Soltanto quando strappiamo il lettore dalle sue abitudini linguistiche e lo costringiamo a muoversi all'interno di quelle dell'autore, si ha traduzione in senso proprio.

La lingua è certamente strumento anacronistico, tale per cui «quando parliamo siamo umili ostaggi del passato» (Ortega y Gasset [1914]: 104), e quando pensiamo scivoliamo «intellettualmente su binari prestabiliti che ci vengono assegnati dal nostro destino verbale» (ivi: 95). Allo stesso tempo, il tradurre ci rivela che parlare, leggere, scrivere una lingua è gesto che ha in sé lo slancio dell'io ad essere altro, è apertura utopica al senso dell'impossibile: l'impossibile coincidenza delle lingue e dei loro mondi, l'impossibile coincidenza espressiva di linguaggio e pensiero. Ciò che il tradurre ci insegna è dunque che praticare una lingua inseguendo la falsa utopia del verosimile (illusione di “fedeltà” della lingua al pensiero, del testo di arrivo al testo di origine) ha come effetto la mortificazione del reale, della ricchezza delle forme del reale, nella rete di categorie stringenti. La pluralità di esiti approssimativi, l'avvicinamento non rettilineo ma per pro-

<sup>3</sup> Il carattere “ostinato” delle funzioni cognitive insite nella nostra attività psicologica si manifesta, come noto, in quei fenomeni di organizzazione inclusiva e stabilizzante come le costanze percettive o l'articolazione senza resti.

<sup>4</sup> Per una considerazione delle “urgenze culturali” e della “elevata tensione metodologica” che sostengono una riflessione non tecnicistica sul problema della traduzione, si veda Bagni (2006): 53 ss.

gressioni laterali, i tentativi di imitazione attraverso la ricerca delle somiglianze, tentativi puntualmente risospinti dalla controcorrente delle dissimilitudini (possiamo in realtà coltivare la speranza di tradurre avvicinandoci all'altro quanto più riconosciamo che esso è dissimile e distante, esoticamente distante, da noi): ecco di cosa il comprendere è fatto.

Si è richiamato Merleau-Ponty, colto in momenti diversi della sua riflessione, in quanto straordinaria è l'esigenza del suo pensiero di porre il problema della significazione attraverso il rapporto tra il mondo della percezione e il mondo delle operazioni linguistiche. Il percepito, la cosa, come la parola, sono così il risultato di un'attività di articolazione, di messa in forma, per cui ciò che io vedo, fenomenicamente, è sempre di più di quanto mi viene offerto dalla visione "fisica"<sup>5</sup>: lì dove vi sono riflessi, ombre, profili interrotti, lati nascosti, linee discontinue, io dico di vedere forme compiute, oggetti dalle geometrie inequivocabili, figure nel *continuum* prospettico, strutture composite in una totalità. Il linguaggio verbale e la sfera della percezione visiva condividono dunque lo stesso processo di costituzione del mondo delle realtà a partire da una comune attività di costruzione di un significato che eccede il significante, che lo trascende. E la fenomenologia merleau-pontiana ha rilevato e messo a rendita questa equivalenza tra senso percettivo e senso *languegier*, entrambi strutture intersoggettive, sistemi funzionali che nascono dalle relazioni tra gli uomini e tra questi e il mondo, relazioni e prassi per lo più appartenenti a una sfera preriflessiva.

L'idea di una "eccedenza" del significato, che non va confusa con una sua "antecedenza" di ordine temporale (il pensiero non preesiste alla parola) o, sull'altro versante, con un'insufficienza del significante (il segno impotente ed inefficace dinnanzi alla superiore incomprimibilità del significato), in realtà nasconde un equivoco piuttosto diffuso: l'idea per cui il linguaggio servirebbe a manifestare i nostri pensieri (il riuscire a dire tutto ciò che si pensa pare sia il nostro assillo), così come lo sguardo sarebbe rivolto alla visione di cose, di oggetti, di realtà compiute, definite, sensate (persino a vedere e rappresentare l'invisibile). Ora, l'orientamento di questi costrutti (il linguaggio verso il pensiero, lo sguardo verso le cose) ci impedisce di riconoscere una peculiare condizione d'esistenza del linguaggio e della stessa percezione. La lingua, scrive Ortega, «nella sua autentica realtà nasce, vive ed è come un perpetuo combattimento e compromesso tra il voler dire e il dover tacere. Il silenzio, l'ineffabilità è un fattore positivo ed intrinseco al linguaggio» (Ortega y Gasset [1983]: 281). E ancora (Ortega y Gasset [1956]: 85 s.):

<sup>5</sup> Sul carattere illusorio della coincidenza tra mondo fenomenico e mondo fisico e sulle condizioni e le circostanze percettive che ne svelano la non sovrapponibilità, cfr. Kanizsa (1980).

il parlare in effetti non è soltanto dire, manifestare, ma allo stesso tempo è inesorabilmente rinunciare a dire, tacere, passare certe cose sotto silenzio! [...] La lingua è fatta soprattutto di silenzi. Un essere che non fosse capace di rinunciare a dire molte cose sarebbe incapace di parlare. E ogni lingua è un'equazione diversa tra l'esprimersi e i silenzi. Ogni popolo tace alcune cose *per* poterne dire altre. Perché sarebbe impossibile dire tutto.

Se la traduzione si trova a dover fronteggiare utopisticamente il problema di dover dire in una lingua ciò che questa tende a tacere, così come azione illusoria è persino parlare gli uni con gli altri nella stessa lingua madre muovendo dal presupposto di dire, dal credere di poter dire all'altro ciò che pensiamo, l'azione costruttiva e pienamente formante del vedere si deve misurare con un simile paradosso: esercitare il proprio potere di seduzione (letteralmente: potere di "condurre a sé") sull'orizzonte del visibile, disponendo di una grammatica dell'invisibile. Se il radicamento merleau-pontiano della presenza nell'assenza è condizione di natura per gli oggetti che nella percezione mostrano un volto interrogativo, allo stesso modo, per Ortega (1983: 281), la lingua, ogni lingua, per il proprio destino verbale, nasce come «amputazione del dicibile».

Lingua e sguardo, ciascuno secondo un'andatura dai tempi e dai modi propri, come si è detto, procedono con passo titubante, con uno slancio dalla traiettoria incerta, soggetta a spinte laterali, a salti nel vuoto, intrecciando spazi bianchi, traiettoria capace di andare verso il senso mancandolo, abordandolo per aggiustamenti ed approssimazioni successive. Ora, data questa inevitabile ed irriducibile discrasia dei ritmi e degli spazi vitali di cui la frase (il parlare di Ortega) così come l'immagine (il vedere di Merleau-Ponty) sarebbero sostanziati, cosa accade quando ci ritroviamo a dire il visibile, a scrivere l'immagine? Quando ci proponiamo di dire tutto ciò che si espone al nostro particolare sguardo, tutto ciò che a noi si presenta nell'enfasi percettiva della totalità, che non lascia fuori di sé residui o resti, avendo a disposizione un linguaggio (verbale, visivo) che tende a tacere qualcosa per poter dire ogni cosa? Prima di tentare una possibile mossa responsiva, vale la pena aprirci ad una definizione di "parola" che già in sé, in quanto "figura di parola"<sup>6</sup>, mette in gioco, un gioco fatto di scambi permanenti, le dimensioni e le condizioni della nominabilità e insieme della pensabilità del suo oggetto.

<sup>6</sup> L'espressione "figura di parola" rimanda alla tradizione retorica che, già in età ellenistica, contrappone le "figure di pensiero" (con essa designando le variazioni operate sulla struttura del ragionamento – apostrofe, prosopopea, ironia –) alle "figure di discorso" che possono "aggiungere" termini per ripetizione o per accumulazione, eliminare elementi della proposizione, trasporre modificando l'ordine delle parole, e infine variare l'uso grammaticale consueto di elementi del testo. Le prime, in sostanza, interverrebbero sull'articolazione del pensiero lasciando immutato il senso e il valore delle parole; nelle seconde, al contrario, le parole vivono contemporaneamente

### 3. *Tra immagine e pensiero*

All'incirca negli stessi anni di Ortega, Jean Paulhan muovendo da un progetto di rifondazione della retorica, ne indica il campo di indagine nella relazione tra parole, cose, idee. Una triangolazione che descrive il perimetro mobile di quello che chiama "avvenimento" del linguaggio (cfr. Paulhan [1941]). Dinanzi al Terrore di quegli scrittori che temono la propria stessa scrittura, e avvertono come minaccia il potere deformante della parola rispetto ai contenuti espressivi, alla verità interiore che chiederebbe solo di non essere tradita e di emergere senza subire costrizioni, Paulhan propone un rovesciamento del problema. L'assillo del linguaggio, che percorre la letteratura dal romanticismo al surrealismo e che prende corpo nella condanna della Retorica e nella identificazione della "figura" con "artificio" – manomissione del congegno dello stile naturale –, può trasformarsi in salvazione dell'idea *nel* linguaggio, passando attraverso l'ostensione della parola in quanto parola, in quanto figura verbale.

La parola può essere vissuta come avvenimento espressivo, al punto che nella forma del *cliché*, secondo Paulhan, essa è pronta a manifestare un'ipertrofia del pensiero: la parola è allora un farsi visibile del vivo pensiero, essendo il dubbio sulla sua spontaneità un problema esclusivo di chi si interroga e riflette a posteriori su di essa. Ciò che consente di aprire una nuova stagione della retorica è difatti una ridefinizione del profilo mobile della parola, in quanto costantemente disposta verso tre sensi differenti: non c'è parola che non possa essere contemporaneamente intesa – sottolinea Paolo Bagni lettore di Paulhan – «come evocazione di un oggetto reale, come idea che ci si forma di quest'oggetto, come parola che serve a nominarlo» (Paulhan [1999]: 19). Dunque, non c'è parola che non stia sempre sul punto di slittare verso uno di questi crinali. Tre direzioni di senso, reversibili, ma che trovano stabilità ad ogni atto di parola, quando la correlazione degli altri due sensi non scompare, ma rimane sullo sfondo, favorendo quell'equilibrio acrobatico che comunque permette a noi tutti di intenderci. Il fatto, poi, che la parola si orienti verso una di quelle direzioni di significato, attraverso una sorta di negazione, non implica la scomparsa delle altre due: la polisemia della parola, come la sua ambiguità, è sua condizione di esistenza. Per Paulhan (1999: 287), «è come se la parola fosse un oggetto a tre facce, di cui l'una sarebbe fatta di parole, la seconda di cose, la terza di pensieri, e tali che nessuna delle tre basta a sé stessa, ma reclama in qualche modo le altre, pronta a cancellarsi davanti a loro».

come parole tra le altre al servizio dell'evento che devono esprimere, e come evento di linguaggio esse stesse. Cfr. Garroni (2005).

Dunque la parola si conduce lungo questo triplice orizzonte di disponibilità. È dalla sua struttura interna che muove per orientarsi, volta a volta e insieme, verso la figura verbale, oppure verso il riferimento a quel particolare oggetto colto nella sua congiuntura percettivo-visiva, o in direzione dell'idea, dell'*eidōs*, del pensiero-immagine-essenza di quella cosa. La parola ha *sine die* in gestazione una propria interna *imago*, che mette in gioco il proprio profilo, come si è detto, in una partita a tre. Si tratta, ora, di chiedersi cosa significhi in termini psicologici pensare mediante parole e cosa significhi pensare mediante immagini, ovvero come funzioni l'interazione tra quella che può esser definita l'immagine eidetica del concetto insieme alle immagini percettive del mondo che abitiamo, da un lato, e la parola, con le forme e i modi della nominazione, dall'altro.

Arnheim (1969) ha condotto un'indagine sulle strutture mentali coinvolte dalle attività del pensare attraverso immagini e del pensare affidato al linguaggio verbale, muovendo dal presupposto che i concetti sono già immagini percettive – a qualsiasi livello di astrazione essi si producano – che le operazioni del pensiero sottopongono a trattamento. Sorge a questo punto l'esigenza di accertarsi se anche il linguaggio verbale si presenti, come accade per il linguaggio visivo, come un insieme di forme percettive strutturalmente isomorfe a quelle del pensiero. Al contrario di quello che comunemente si crede, il linguaggio non è un veicolo indispensabile al pensiero. Gli animali possono connettere elementi stabilendo tra di essi le relazioni necessarie alla soluzione di un problema legato a necessità pratiche date "in presenza", possono ristrutturare situazioni visive contingenti, possono trasferire soluzioni a problemi simili. Sono in grado di astrarre e dunque di articolare un pensiero produttivo. Non si può negare però che il linguaggio verbale, per quanto non indispensabile, aiuti certamente a pensare (Arnheim [1969]: 268):

quel che però occorre domandare è se esso adempia a tale servizio sostanzialmente per mezzo di proprietà inerenti al "medium" verbale in sé stesso, o se funzioni indirettamente, precisamente indicando i referenti delle parole o delle proposizioni, vale a dire i fatti forniti in un "medium" interamente diverso.

Esaminando il linguaggio sul piano formale, Arnheim rileva che, a differenza delle forme sonore, dotate di *pattern* altamente complessi e capaci di produrre un pensiero musicale interamente all'interno del proprio medium, il linguaggio verbale possiede risorse percettive, certo, ricche (si pensi ai suoni, ai ritmi, ai rumori delle parole) ma strutturalmente amorfe, troppo semplici per la complessità cui il pensiero può pervenire. Quando i suoni del linguaggio raggiungono un valore estetico, appaiono ordinati, significanti (l'uso della metafora in poesia), ciò avviene solo nella misura in cui essi evocano i significati a cui le parole alludono. Il pensiero puramente verbale riesce a elaborare con-

nessioni attraverso automatismi lineari, rintracciandole in un magazzino (una memoria) fisicamente limitato. Esso funziona alla stregua dei giudizi analitici kantiani. Il linguaggio verbale è utile, ma sterile (ivi: 273):

ciò che rende il linguaggio tanto valido per pensare, pertanto, non potrà essere il fatto di pensare in parole. Deve consistere nell'aiuto fornito dalle parole al pensiero mentre esso opera in un suo medium più appropriato, quale quello dell'immaginazione visuale.

Ecco che la qualità figurativa del linguaggio assume per Arnheim la funzione di veicolo per il pensiero che, a sua volta, abbiamo detto, è sostanziato di immagini percettive. Se dunque si deve ricercare un principio isomorfo che metta in connessione lingua e concetto, e permetta alla prima di servire il secondo, questo è da rintracciare nel sistema di relazioni che agiscono tra la dimensione figurale (della lingua) e quella visiva (del concetto).

Il pensiero percettivo, secondo uno dei più fortunati rilievi arnheimiani, è la risultante di due funzioni interconnesse della cognizione, quella intuitiva e quella intellettiva, che il linguaggio contribuirebbe a consolidare e stabilizzare secondo le caratteristiche che gli sono peculiari. La cognizione intuitiva sarebbe deputata a cogliere immagini totali, facendo intervenire processi di campo. Nell'opera d'arte, ma anche nella formulazione di un problema scientifico, la cognizione intuitiva coglie percetti altamente organizzati, strutturati, i cui elementi si danno in una sintesi sincronica, innescando, nella creazione così come nella fruizione, le stesse dinamiche psicologiche che si attivano al cospetto dell'immagine. La cognizione intellettiva, invece, avvalendosi di un procedimento lineare, diacronico, identifica, isola elementi e relazioni, analizza, redige liste ed inventari, decostruisce, smonta insieme che poi provvede a ricostruire. Essa è responsabile della stabilità e dell'indipendenza dei concetti, li mette in successione nelle sequenze verbali, ma anche nelle catene di proposizioni logiche (dei sillogismi così come delle dimostrazioni matematiche).

Il linguaggio verbale ha dunque il compito di assistere la mente nella formazione e nei procedimenti di entrambe queste funzioni, ricordiamolo, impensabili separatamente. Cosa farebbe dunque il linguaggio per un siffatto pensiero produttivo, caratterizzato, secondo Arnheim (1969: 277), «dal mutuo gioco tra la libera interazione delle forze all'interno del campo, da un lato, e le entità più o meno cristallizzate dall'altro, che persistono, come invarianti, in contesti mutevoli»?

Si è detto con Paulhan che l'essere "figura" è propriamente la specifica condizione della parola, e non l'effetto alterante che gli artifici della retorica possono produrre su di essa trasformandola da parola naturale (reviviscenze de "lo stile è l'uomo" di Buffon) in

“figura di parola”. Una comune definizione della figura visiva, non necessariamente artistica, la intende come una riduzione ed exteriorizzazione dell’immagine interna. Al contrario, l’immagine godrebbe di una mobilità strutturale negata alla figura, fissa, paralizzata nel segno (valga l’esempio della fotografia che congelerebbe l’immagine nella figura dell’istante). Che esista, poi, una stretta parentela tra lo statuto della parola in quanto lettera e la figura, lo attesta la comune appartenenza di entrambe al mondo dei segni. Condividerebbero la difficoltà che deriva dal dover decidere una volta per tutte del carattere motivato o arbitrario del loro rapporto con il mondo della percezione. Anche nelle figure nate con una vocazione simbolica (dai simboli religiosi, magici, araldici, ai codici iconici) e dunque fortemente convenzionali, sarebbe peraltro possibile scorgere somiglianze, seppure schematiche, con gli aspetti ricavati dalla percezione (occasioni simili le fornisce l’arte astratta e “concreta” il cui sistema figurale è solo apparentemente del tutto interno al proprio significante visivo e dunque affrancato da una compromissione con gli aspetti rappresentativi). Persino alle lettere dell’alfabeto, caso estremo di astrazione visiva, non sarebbe estraneo un rapporto di somiglianza con l’immaginario percettivo. Secondo Emilio Garroni (2005: 80), sebbene la loro provenienza non sia più rintracciabile intuitivamente, il fatto che le lettere mostrino tratti che ricordano il disegno figurativo «denuncia ancora una volta che senza un materiale percettivo e anche verosimilmente senza rappresentazioni figurali preesistenti non esisterebbe neanche la scrittura».

Viene così a delinarsi un modo speciale d’essere figura della parola: essa tratterrebbe, nella apparente sclerosi grafica del segno, la memoria filogenetica dell’immagine, e tramite essa la traccia della sua origine percettiva. Ontologicamente figura e immagine insieme, il linguaggio verbale può così servire il nostro pensiero, a sua volta animato dalla doppia funzione intuitiva ed intellettuale. E lo fa, ad esempio, ogni volta che fissa e preserva i dati acquisiti nell’esperienza diretta, ovvero ogni qual volta sul *continuum* del mondo visuale, fatto di una sconfinata varietà di gamme, sfumature, gradienti percettivi, fa calare la maglia concettuale dei tipi e delle unità discrete. Senza con ciò giungere a presupporre l’agire della potenza della formazione linguistica già nella struttura fenomenica della percezione – sarebbe questa una «perversione straordinaria» che secondo Arnheim (1969: 279 ss.) attraversa la storia della linguistica da Herder a Humboldt fino ad arrivare a Cassirer, Sapir, Whorf – è evidente che le forme sonore delle parole, ad esempio, contribuiscono, in quanto *pattern* significativi su sfondi di rumore o silenzio, a sostenere l’ordine del mondo sensoriale.

Cosa fanno dunque le parole per le immagini? Le parole, i nomi, come etichette stabili, indicano i differenti livelli di astrattezza e generalità secondo i quali un oggetto si do-



vrebbe percepire («se nella casa vi sono topi, occorre un gatto, non importa quale, ma se si vuole Yoshi, nessun altro potrà andar bene»; Arnheim [1969]: 280). In più, il linguaggio contribuisce a riequilibrare la tendenza dell'attività percettiva a vedere le cose come pure forme, offrendo loro categorie funzionali, predisponendole alle connessioni logiche, consentendo insomma al ragionamento di connettere immagini percettive che nel mondo fisico spazio-temporale connesse non sono. È chiaro che ad uno sguardo più attento il linguaggio non tarda a rivelarsi un *medium* estremamente limitato. I suoni e i segni delle parole soddisfano l'esigenza di conferire forma a scarsissimi elementi del pensiero: quando, ad esempio, i concetti si riferiscono a cose non fisicamente tangibili, come ad esempio alle congiunzioni e alle preposizioni (“se”, “perché”, “come”, “ma”); oppure quando occorre rendere attraverso legami logici situazioni che non si lasciano ricondurre alle cosiddette immagini di pensiero. Il sogno così come un dipinto, ad esempio, non sono in grado di esprimere relazioni di causa-effetto ma le implicano, finendo con il dover far appello ad una indispensabile opera di estrazione dell'immagine per via di interpretazione da parte dell'osservatore (ivi: 284):

se un sogno raffigura una somiglianza, una raffigurazione o un confronto fondendo le immagini di diverse cose in una, esso crea una contraddizione tra quanto si presenta e quanto si intende, ponendo così un interrogativo sconcertante. Nelle immagini del pensiero, una tale contraddizione sarebbe rovinosa.

Alla luce di questi ed altri rilievi, ad Arnheim il ruolo del linguaggio appare decisamente sopravvalutato: per la psicologia della percezione il pensiero già da sé è capace di rappresentare configurazioni strutturate ed articolate; al linguaggio, semmai, il compito di conservare e stabilizzare, ma anche – sua miseria e suo splendore – di immobilizzare la conoscenza, in virtù del supposto carattere permanente e stabile della relazione tra le parole e i rispettivi significati.

In realtà, nonostante la tenacia delle formule verbali che come etichette tendono a rimanere ben attanagliate al continuo movimento del pensiero, che a sua volta si svolge in un altro *medium* (abbiamo sinora parlato al riguardo di “immagini di pensiero”), non mancano le esperienze del linguaggio che ci segnalano, al contrario, la precarietà di tale relazione. La metafora, per Hans Blumenberg (1979), ne è il sintomo più evidente. Essa nascerebbe dal travaglio di un linguaggio che rinuncia a farsi forma definita dei processi orientati all'univocità del senso; semmai essa è portatrice di una dimensione “inconcettuale”, per cui si fa carico di rappresentare ciò che resta senza ordine e luogo proprio, al di fuori delle maglie della grammatica della lingua (cfr. Blumenberg [2010]). Le metafore si riferiscono alla *Lebenswelt*, al mondo della vita, alle zone non ancora tematizzate

dell'esperienza o che si sottraggono alla presa delle categorie del pensiero logico. «In quanto si riferiscono al mondo della vita», scrive Remo Bodei, esse «costituiscono sciolte di luce trasversale che permettono di connettere, nel campo simbolico, aspetti distanti di esso, di illuminare parti, zone, significati che si presupponevano, ma che non si riuscivano a individuare» (Bodei [1999]: 30).

Il linguaggio sarebbe dunque lontano dal farsi garante della nominabilità di significati che pur essendo presupposti non si riescono ad individuare, così come della stabilità dei concetti, pur rimanendo utile al pensiero o desiderabile alla comunicazione. La lotta che gli scienziati e i filosofi ingaggiano ininterrottamente con le formule verbali disponibili a cui dovrebbero affidare la trasmissione dei propri pensieri, rappresenta il rovescio della medaglia dello stesso problema. Le formule che inevitabilmente appaiono offuscate dalla densità ed opacità dei materiali linguistici di cui sono fatte, sarebbero, per Arnheim (1969: 289 ss.), in realtà, un riflesso dell'autentico dramma che si svolge tutto all'interno del pensiero stesso: strutture mentali nuove esercitano la loro pressione su strutture già depositate così che quella che viene a delinearsi è una mappa della conoscenza assai mobile e in continuo assestamento.

Ancora, muovendoci lungo l'asse parola-pensiero, cosa accade quando il pensiero intellettuale, che tende a disporre i concetti percettivi in successione lineare, viene chiamato a rendere conto della simultaneità e della continuità quadridimensionale con cui opera la facoltà intuitiva della mente? Sappiamo che il pensiero intellettuale impiega del linguaggio verbale una delle sue caratteristiche più evidenti: l'essere costituito da una serie monodimensionale di unità discrete, le parole (ogni parola o serie di parole trasporta *un* concetto). E lo fa per ricondurre il paesaggio spaziale della percezione intuitiva, paesaggio simultaneo e dinamico, ad una successione di elementi, alla consecutività temporale. Nel far questo tratta linearmente un *medium* che di per sé non è affatto lineare, quanto meno non lo è sempre. Il linguaggio conosce infatti modi e stili di articolazione del proprio corpo segnico estremamente vario: dalla poesia visiva, all'uso dei quartetti nell'opera lirica, ma anche nella comunicazione verbale a più soggetti, le parole sanno distribuirsi liberamente su aree a più dimensioni, anche se tracciate su supporti bidimensionali (la pagina, la tela, le inquadrature cinematografiche che ospitano dialoghi di scena provenienti da piani disposti in profondità di campo, l'e-book). Allo stesso modo, la sperimentazione in ambito musicale ha mostrato come l'unità suono-parola, rompendo gli argini di una disposizione convenzionale all'ascolto, può disegnare spazi disorientanti di configurazione del senso: si pensi alle sperimentazioni vocali di Luciano Berio

e Demetrio Stratos, o alle ricerche sulla spazializzazione del suono di John Cage e Karlheinz Stockhausen.

Rimane il fatto, è chiaro, che vi sono relazioni spaziali implicite in frasi come «ciliegie sugli alberi» che, ribadisce Arnheim (1969: 290), la costruzione verbale evoca e nega nello stesso tempo. Se la frase fa sorgere subito nell'ascoltatore o nel lettore una scena strutturata gerarchicamente (da un'immagine intuita, in fondo, ha preso le mosse il parlante o lo scrivente di quella frase), d'altro canto essa si avvale materialmente di una enumerazione sotto forma di elenco di tre concetti successivi: ciliegie, sopra, alberi. La descrizione letteraria di eventi o azioni, o stati psicologici, subisce la medesima riduzione: l'azione non può che essere trascritta ricorrendo alla non-azione. Per far ciò, ogni parola, ogni frase, procede nella descrizione attraverso aggiustamenti successivi, corregge gradualmente l'immagine che si viene costituendo approssimandosi sempre di più all'immagine di significato complessiva che si intende rappresentare. L'insistenza su un dettaglio o su alcune peculiari qualità di un elemento della trama in un romanzo, poi, può conferire dinamismo e azione lì dove a disposizione non si hanno che forme astratte, simili a stampi. È quanto Mallarmé otteneva, ma con l'obiettivo di mettere a nudo il pensiero evitando il racconto, quando diversificava i caratteri tipografici delle lettere o disseminava i piccoli sintagmi all'interno della pagina-partitura di *Un coup de dés*, perché funzionassero da deitici, indicatori agogici di una esecuzione musicale del senso che si andava costituendo nella «visione simultanea della Pagina» (Mallarmé [1982]: 339).

L'immagine pittorica o filmica è maggiormente e direttamente isomorfica rispetto ai suoi referenti, certo, ma ciò non ci autorizza ad asserire che tra i linguaggi verbali e i linguaggi non-verbali vi sia una cesura, una differenza radicale. Semmai la differenza è di stato, di grado. Se, per un verso, il linguaggio verbale, composto di suoni e forme, possiede proprietà a suo modo strutturanti, in quanto in grado di organizzare significati che derivano da percetti, solo in seguito, attraverso processi associativi, ancorabili a figure e dunque passibili di divenire simboli, per l'altro verso il linguaggio pittorico può far uso di *pattern* separati associati secondo una sintassi lineare (un disegno può mostrare due figure che funzionano come unità visive distinte e autonome, seppure collocate nello stesso luogo). Il linguaggio, in alcuni casi, si rivela addirittura più duttile e fluido dell'immagine. Quando vedo un quadro o una scultura, il sistema delle immagini che mi si presenta risulta molto più vincolante ed identificante. La percezione di una statua, proprio per il suo carattere nettamente figurale, è molto specifica, e pertanto meno adattabile e disponibile alle associazioni mentali. Non è possibile, fa notare Arnheim (1969: 298), «prendere quadri o pezzi di quadri e metterli insieme per produrre nuove combinazioni

con la facilità con cui è possibile combinare parole o ideogrammi. I montaggi pittorici mostrano le linee di giuntura, mentre le immagini prodotte dalle parole si fondono in insiemi unificati».

Insomma, le immagini secrete dalle parole tendono a fare “insieme”, unità, sono pregnanti come “buone forme”, mentre le immagini concrete sono anche le più discrete, refrattarie alla sintesi e, quando combinate, dissimulano male le linee di giuntura tra le parti che le compongono. Mentre la composizione degli *objet trouvé* sortisce (intenzionalmente) effetti paradossali, mantenendo ben in vista le frizioni visive prodotte dal montaggio degli oggetti, nei poemi di André Breton le incongruenze di senso si riassorbono magnificamente nell’immagine (metaforica).

Le figure retoriche, e tra esse per l’appunto la metafora che, del linguaggio verbale, si è detto, rappresenta la dimensione immaginifica, sono la dimostrazione vivente di come, sotto la copertura della retorica, la poesia sia riuscita a tenere insieme universi altrimenti disgregantesi in significati. La vocazione del poetico sarebbe proprio quella di opporre resistenza alla forza disgregatrice del *logos*, e dunque nel trattenere in unità ciò che la logica transitiva della parola determinante, discriminante, che vuole sempre dire/significare qualche cosa (di univoco), tende ad identificare e disperdere (intorno al nucleo logico del “parlare” come “dire qualche cosa” si è da tempo cristallizzata la Ragione occidentale). Quando la parola sceglie la via del dire senza dire, del dire appena, del dire in prossimità, ecco che si dà l’occasione perché essa liberi immagini. Cos’è per l’appunto un ossimoro, scrive François Jullien (2006: 22), «se non il resto misero e tollerabile (dalla logica del *logos*) della congiunzione operante degli opposti?» Nell’“oscuro chiarore” di Corneille, «io mi accontento di bordare l’uno attraverso il suo altro per ricamarlo nella sua frangia: la logica predicativa, che assegna e determina, non viene sconvolta, né tentato meno il principio di non contraddizione viene messo in pericolo» (ivi). In buona sostanza, in questo caso l’“altro” (il chiarore del giorno), pur negandolo, non mette a repentaglio la tenuta e l’identità dell’“uno” (l’oscurità della notte), semmai lo qualifica, contrastandolo finisce con il metterlo in risalto: l’oscurità e il chiarore «si percepiscono e si pensano l’uno attraverso l’altro» (ivi: 21; cfr. Paz [1956]), rispondono all’esigenza di un dire com-prensivo, non esclusivo. Va da sé che la parola poetica, nel suo percorso verso la modernità, si sia ribellata ad ogni strategia di contenimento (il ruolo della retorica) che la votava alla trasparenza del discorso in versi, per riappropriarsi sovversivamente della capacità di farsi risonanza dell’*antilogos*. In tal senso, le “linee di giuntura” percepibili tra le forme, quando non vengono trascinate dal flusso della produzione di immagini verso le derive metamorfiche dell’imprecisione, dell’approssimazione, della casuali-

tà (l'orizzonte dell'*inconcettualità*), divengono la cerniera-ferita ermeneutica al centro della critica all'oggetto estetico lungo tutto il Novecento, da Duchamp ai poemi-oggetto, dalle esperienze verbo-visuali alla dematerializzazione del visivo nell'arte concettuale, sino ai profili "programmati" dell'arte generativa. Non a caso le ricerche di queste ultime, rivolte ai processi di intellettualizzazione dell'esperienza (nonostante l'*appeal* emozionale), nelle versioni più recenti e tecnologiche (si pensi alle declinazioni della *software art* o della *e-mail art*), approdano ad un'arte che insegue e radiografa i processi mentali. Da ciò ha avuto origine una ricerca artistica, quella concettuale, che ha attinto alla pratica della scrittura per approdare alle forme esteticamente depotenziate del documento d'archivio, del testo narrativo, dell'enunciazione filosofica, dell'aforisma (cfr. Kosuth [1969]).

Alla luce di queste esperienze di rifioritura della funzione del dettato verbale, a cui corrisponde il prosciugarsi del corpo visivo dell'opera, verrebbe da pensare che il Novecento si sia concluso con un rovesciamento del rilievo sartriano da cui questa riflessione ha pure preso le mosse («Se avesse voluto dirlo l'avrebbe detto»). Allo stesso tempo, giunto a compimento quell'«esercizio dell'informe» che Valéry auspicava quale pratica dell'artista volto al riscatto del visibile dalla gabbia del concetto, una volta liberato l'oggetto dal suo nome, pare che il nome abbia legittimamente preso il posto dell'oggetto. Con tutte le conseguenze che ne sono derivate. Così che ora verrebbe da affermare che *se avesse voluto dipingere un quadro l'avrebbe dipinto, e invece l'ha detto*.

#### Bibliografia

- Amossy, R., E. Rosen, 1982: *Les discours du cliché*, CDU-SEDES, Paris.
- Arnheim, R., 1969: *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley. Trad. it. *Il pensiero visivo. La percezione visiva come attività conoscitiva*, Einaudi, Torino 1974.
- Arnheim, R., 1986: *New Essays on the Psychology of Art*, University of California Press, Berkeley. Trad. it. *Intuizione e intelletto. Nuovi saggi di psicologia dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1987.
- Badiou, A., 1998: *Petit manuel d'inesthétique*, Éd. du Seuil, Paris. Trad. it. *Inestetica*, Mimesis, Milano 2007.
- Bagni, P., 2006: *Linguaggi dell'estetica*, a cura di L. Rampello e M. Petrelli, Alinea, Firenze.

- Blumenberg, H., 1979: *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp, Frankfurt am Main. Trad. it. *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985.
- Blumenberg, H., 2010: *Teoria dell'inconcettualità*, duepunti, Palermo.
- Bodei, R., 1999: *Metafora e mito nell'opera di Hans Blumenberg*, in Borsari A. (a cura di), 1999: *Hans Blumenberg. Mito, metafora, modernità*, il Mulino, Bologna.
- Garroni, E., 2005: *Immagine, linguaggio, figura. Osservazioni e ipotesi*, Laterza, Roma-Bari.
- Hjelmslev, L., 1943: *Omkring Sprogteoriens Grundlæggelse*, Copenhagen. Trad. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.
- Jullien, F., 2006: *Si parler va sans dire: du logos et d'autres ressources*, Éd. du Seuil, Paris. Trad. it. *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Laterza, Roma-Bari 2008.
- Kanizsa, G., 1980: *Grammatica del vedere. Saggi su percezione e Gestalt*, il Mulino, Bologna.
- Kosuth, J., 1969: *Art After Philosophy*, "Studio international", London. Trad. it. *L'arte dopo la filosofia. Il significato dell'arte concettuale*, Costa & Nolan, Genova 1987.
- Mallarmé, S., 1982: *Prefazione a Un colpo di dadi mai abolirà il caso*, a cura di C. Ortesta, Guanda, Milano.
- Merleau-Ponty, 1945: *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris. Trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1972.
- Merleau-Ponty, M., 1948: *Sens et non-sens*, Nagel, Paris. Trad. it. *Senso e non senso. Percezione e significato della realtà*, Il Saggiatore, Milano 1962.
- Merleau-Ponty, M., 1960: *Le langage indirect et les voix du silence*, in *Signes*, Gallimard, Paris. Trad. it. *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, Il Saggiatore, Milano 1967, pp. 63-115.
- Merleau-Ponty, M., 1969: *La prose du monde*, Gallimard, Paris. Trad. it. *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984.
- Ortega y Gasset, J., 1983: *Idee per una storia della filosofia*, Sansoni, Firenze.
- Ortega y Gasset, J., 1956: *Miseria y esplendor de la traducción*, Madrid. Trad. it. *Miseria e splendore della traduzione*, in *La missione del bibliotecario*, Sugarco, Milano 1984, pp. 63-105.
- Ortega y Gasset, J., 1914: *Meditaciones del Quijote*, Imprenta Clásica Española, Madrid. Trad. it.: *Meditazioni del Chisciotte*, Guida, Napoli 1986.
- Papparo, F. C., 2001: *L'arte dell'esitazione. Quattro esercizi su Paul Valéry*, Sossella, Roma.

- Paulhan, J., 1941: *Les fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres*, Gallimard, Paris. Trad. it. *I fiori di Tarbes ovvero il Terrore nelle Lettere*, Marietti, Genova 1989.
- Paulhan, J., 1999: *Il segreto delle parole*, Alinea, Firenze.
- Paz, O., 1956: *El arco y la lira: el poema, la revelacion poetica. Poesia e historia*, Fondo de cultura economica, Buenos Aires. Trad. it. *L'arco e la lira*, Il Melangolo, Genova 1991.
- Sartre, J.-P., 1947: *Qu'est-ce que la littérature?*, "Les Temps modernes", 17-21. Trad. it.: *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano 1960.
- Steiner, G., 1975: *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford University Press, Oxford. Trad. it. *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Sansoni, Firenze 1984.
- Steiner, G., 1997: *Errata. An Examined life*, Weidenfeld & Nicholson, London. Trad. it. *Errata. Una vita sotto esame*, Garzanti, Milano 1998.
- Valéry, P., 1924: *Variété*, Gallimard, Paris. Trad. it. *Varietà*, SE, Milano 1971.
- Valéry, P., 1960: *Oeuvres*, vol. 2, Gallimard, Paris. [*Degas Danse Dessin; Berthe Morisot*].