

Paolo Vernaglione Berardi

*Un'immagine*

All'ingresso una musica soffusa e cristallina. Si entra delicatamente nello studio. Perché è lo studio di una vita, una vita filosofica. Quel tono che sostiene le parole ci si fa incontro nello sguardo muto che libri, scrivania, pareti, finestre, fotografie e libreria espongono alla vista.

Un'indicazione ci spinge all'interno, da un passaggio esteriore, - immaginare quell'ambiente - , quello spazio di ricerca, di cui pure troviamo il contenuto in copertina, all'interno reale, che l'autore ha catturato nelle diverse fotografie dei diversi studi che ha abitato.

In questa indicazione è contenuto il libro di quegli spazi – che è un cristallo di immagine in cui è condensata un'intera costellazione, ed è una promessa di sguardo, che qui tende a coincidere, senza riuscirvi in pieno, con la scrittura.

Il libro è un autoritratto, “ma soltanto nella misura in cui il lettore potrà alla fine decifrarne i tratti attraverso il paziente scrutinio delle immagini, delle fotografie, degli oggetti, dei quadri presenti...”. Questo all'ingresso. Operazione difficile eppure al centro delle preoccupazioni occidentali per la forma nel medium della comunicazione come Walter Benjamin scriveva di Schlegel. Ma quanto è stato teorizzato a partire dall'epoca romantica è qui complicato dall'essere l'autoritratto la forma immaginale dell'autobiografia.

*Autoritratto nello studio* è una partitura per immagini, una sinfonia per ricordi e parole, in cui Giorgio Agamben ripercorre una vita, uno stile, una musica. Se infatti la filosofia, come ha scritto, deriva dal principio mosaico, la vita filosofica è meno la forma di esistenza in cui il pensiero è teorizzato che una forma di vita in cui la vita è la forma del pensare.

Musica infatti è quell'arte a cui tutte tendono come diceva Walter Pater, e la pratica filosofica è sentire il tono della voce, la parola nella scrittura. Con qualche pudore, pari almeno al valore di esibizione in cui si colloca *l'Autoritratto*, entriamo nello studio in cui sono rivelati gli effetti di senso di ciò che Foucault ha chiamato dispositivo: l'insieme eterogeneo di dicibile e visibile, l'opera impossibile di coniugazione e separazione di immagine e parola, come commentava Gilles Deleuze. Ovvero l'impensabile.

Costatiamo, sia nella frontalità delle foto e delle scrivanie su cui sono poggiati libri e immagini, sia nello sguincio in cui sono presi gli scaffali, sia nella conformazione degli spazi dello studio, la vita raccolta che vi si compie, di cui leggiamo la cronaca leggera. E ci accorgiamo che solo adesso, in

questo tempo, possiamo adire a questa lettura: ora, “quando gusti qualcosa al crepuscolo”. Nel tramonto di Nietzsche, nella caducità felice della perla-Benjamin riconosciamo una genealogia, ci riconosciamo lettori, nell’acuta consonante differenza tra la nostra e quella vita.

Eppure è un indice segreto, in questo punto del tempo, ciò a cui l’*Autoritratto* fa segno di tornare, non solo per similarità di tratti, o per adesione al discorso, o ad una qualche tesi filosofica, ma per un’atmosfera che precede la teoria ed è la condizione del *théorein*: la *contemplazione*. In questo stato andiamo al di là di noi stessi, oltre la linea inattraversabile della metafisica che separa mente e corpo. Estasi in cui diviene reale la condivisione vissuta nell’immaginario.

Di questa condizione di indistinzione di finzione e realtà, di cui l’immagine è la soglia, è testimone nel libro la riproduzione del dipinto della pittrice Isabel Quintanilla che si scambia (facilmente?) per una foto. Il *Cuarto de bano* vale come ironizzazione dell’iperrealismo, ma crede ugualmente allo scambio delle immagini fotografica e dipinta, e di questa con le parole.

Quale evidenza più flagrante di questa abbiamo del dispositivo di una vita, che, come ha scritto l’autore, non coincide mai con se stessa? Non vi coincide a maggior ragione la vita filosofica, se la sua scrittura “deve esibire in qualche modo il congedo della poesia. Platone lo ha fatto componendo un’ampia e mirabile opera letteraria, per poi dichiararla priva di serietà e di valore...Se la scrittura tradisce sempre il pensiero e se la filosofia non può, però, semplicemente rinunciare alla parola, allora, nella scrittura, il filosofo dovrà cercare il punto in cui essa sparisce nella voce, dar la caccia, in ogni discorso, alla voce che non è mai stata scritta – all’idea”.

La storia della filosofia infatti non esiste, come invece i manuali scolastici fanno credere agli studenti. Esistono le voci dei filosofi che la lettura dei testi porta a risuonare. *Theatrum Philosophicum* in cui, con Foucault, la metafisica occidentale compie la sua parabola. In quanto storica la filosofia è epigonica. In quanto originale essa esiste come archeologia filosofica, nel ritorno alla soglia ultrastorica di preistoria e storia.

Esiste il canto dei filosofi, la musicalità del gesto filosofico, la sua debole potenza, che a volte ci colpisce. Questione di parole e di scrittura il cui senso non potrà coincidere con l’immagine che ne produciamo. “Chi pretende di scrivere di filosofia, senza porsi – non importa se esplicitamente o implicitamente - il problema poetico della sua forma non è un filosofo”.

Che cos’è infatti un dispositivo? La possibile connessione e l’impossibile traduzione di parole e immagini, il loro spreco e le loro forze in rapporto e in conflitto, e, per lo più, lo scivolare del senso sulla superficie di volti e spazi, o, nel cinema, di primi piani e ambientazioni.

Chi ha scritto come critico cinematografico sulle immagini ha esperienza di questa impossibilità. Essa è il luogo dell’intraducibilità in parole della riproduzione del movimento reale. A differenza dello spettatore occasionale, il cultore di immagini è disposto dal cinema nello spazio da riempire con il discorso sul film, sul regista, sulla scena; e in quel luogo raramente emerge la verità delle immagini.

Uno dei più grandi e misconosciuti critici di cinema, Serge Daney, redattore dei “Cahiers du Cinema” e fondatore della rivista militante “Trafic”, diceva, in una delle ultime interviste di sentirsi un “passeur” e che colui che attraversa o fa attraversare da clandestino le frontiere “è forse colui che

si ricorda che la vera comunicazione, quella che ha lasciato delle tracce nella sua vita, non è quella che gli si è voluta imporre (dalla scuola, il catechismo, la pubblicità, tutto ciò che è “edificante”) ma quella che si è fatta pressocchè furtivamente, trasversale e anonima” (Daney, 1992).

*Cut!*

Ci inoltriamo dunque nell'*Autoritratto* come dispositivo di esposizione e ritrovamento di una vita (l'immemorabile) e ci serviamo come guida della superba distinzione di Roland Barthes (che diceva di non amare il cinema ed è forse per questo motivo che scrisse recensioni di film), di *studium* e *punctum*, nel saggio autobiografico del 1979 *Sulla fotografia*. Nella foto lo *studium* è la cultura, il testo appreso, il piano di riconoscimento, l'abitudine allo sguardo; è ciò che sappiamo del paesaggio, di un popolo, di una guerra o di una città d'amore. La foto per lo più è l'immagine da cui l'atto del vedere estrae lo *studium*, con i suoi punti di orientamento, le sue coordinate temporali, i suoi luoghi canonici, anche se “presi” in una posa affilata.

La bella foto, la foto “arty”, compreso il “clic” che al suo interno ha fermato il tempo, o il suo effetto “camp” di cui aveva argomentato Susan Sontag negli scorsi anni Sessanta, è comunque pronta a mostrare lo *studium*, l'effetto di realtà che, nella differenza dal reale, ci commuove, ci sorprende, ci “fa effetto”, ma ci autorizza anche a guardare.

Il *punctum* invece è la puntura, la ferita che un particolare, un'insignificanza, un incollocabile, apre nello sguardo. E' ciò che ci colpisce, che ci tramortisce, anche solo per un attimo, come selvaggio, irriducibile, ingovernabile. E' quella la Foto, quello l'insostenibile, per il *punctum* che attraversa lo sguardo e va oltre, forse verso l'origine dell'invenzione. “Si dice sovente che a inventare la Fotografia...siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. Infatti il noema ‘E' stato’ non è stato possibile che dal giorno in cui la circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità degli alogenuri d'argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato” (Barthes, 1979).

Di fronte al testo corredato di immagini dell'*Autoritratto* si cercherà dunque di essere un po' selvaggi, senza cultura, perché “La Foto non sa dire ciò che dà a vedere” (Barthes, 1979). Delle immagini che il testo presenta ce n'è una che dà la vertigine. Ingeborg Bachman, ragazza, che rema. Qui il *punctum* è l'ombra del remo sulla coscia destra (l'ombra sulla sinistra è meno profilata), che fa diventare il corpo della grande scrittrice un documento erotico primo-novecentesco. Il reggicalze confezionato dall'ombra... “Ultima osservazione sul *punctum*: che esso sia o non sia delimitato, è un supplemento: è quello che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto”. (Barthes, 1979).

Il dispositivo è qui all'opera: la distinzione barthesiana che compone il testo con esempi di immagini riferite all'effetto biografico che hanno sull'autore, in Agamben opera all'inverso: è il testo di una vita che le immagini raccontano rimanendo nella scarsità loro propria: “se io sono veramente catturato dal romanzo, non vi è immagine mentale. Alla Scarsità-d'Immagine della lettura, corrisponde la Totalità d'Immagine della Foto”. (Barthes, 1979).

Leggendo facciamo esperienza di un raddoppiamento: immaginiamo di essere di volta in volta negli studi (nel senso degli spazi di lavoro) dell'autore, a Roma, a Venezia, e vediamo le immagini del testo, che di quell'immaginazione non possono che donarci la necessaria parzialità. Ciò perché, con Blanchot, che è parte della genealogia filosofica dell'autore, “l'essenza dell'immagine è di essere

tutta esteriore, senza intimità, e ciononostante più inaccessibile e misteriosa dell'idea di interiorità; di essere senza significato, pur evocando la profondità di ogni possibile senso; non rivelata e tuttavia manifesta, possedendo quella presenza-assenza che costituisce la seduzione e il fascino delle Sirene”.

A differenza delle immagini in tripudio nell'evento mediatico, nel finto reportage “cultural- biografico” e nelle foto-social ritoccate con Photoshop, nell'*Autoritratto*, libro che si vorrebbe sempre scrivere perché in esso l'io si annienta nell'immanenza di una vita, le fotografie sono sottratte al tempo, poiché sono dono di esperienza: Walter Benjamin, e in sequenza Heidegger, Renè Char, Jean Beaufret e Dominique Fourcade a Le Thor; Moravia, Ginevra Bompiani, Giovanni Urbani, Dacia Maraini, Ilaria Occhini e Raffaele La Capria; Hannah Arendt, Blucher, Nicola Chiaromonte, Mary Mc Carthy; José Bergamin, Isabel Quintanilla, Francisco Lopez, Jean Luc ed Helene Nancy, Giorgio Pasquali, Giorgio Colli, Eugenio Montale, Elsa Morante.

La vita filosofica non è l'eccezionalità degli incontri ma le amicizie che fanno storia, cioè che la producono, per lo più essendone partecipi esteticamente, non storicamente, come forse nel caso dell'amicizia di Elsa Morante. In *L'immanenza: una vita...* Gilles Deleuze ha scritto: “Una vita è...l'immanenza assoluta, è completa potenza, è completa beatitudine. La filosofia più tarda di Fichte, nella misura in cui supera le aporie del soggetto e dell'oggetto, intende il campo trascendentale come “una vita”, che non dipende da un Essere e non è sottoposta a un Atto: coscienza immediata assoluta, la cui attività non rimanda più a un essere, ma non cessa di porsi a una vita...” (Deleuze, 1995).

Per questo la gran parte dei cosiddetti romanzi autobiografici, come la recente insostenibile proliferazione di “scrittura creativa” dell'io, è la merce di scarto delle immagini possibili del mondo. Con Deleuze, scrivere è qualcos'altro che rendere memorabile la propria vita di finzione. E' riuscire a far parlare l'anonimo, il mondo.

Uno dei momenti più intensi dell'*Autoritratto* è il racconto della serata in un caffè di Alameda a Siviglia, quando nella *fiesta flamenca* “improvvisata da due straordinari *cantaores*, Manuel Rodriguez, detto Pies de Plomo, e Enrique Montes...nell'atmosfera congeniale, il *jaleo* e la *manzanilla* li fanno scivolare nel canto, come se cominciare non dipendesse da loro; ma una volta iniziato, i *cantaores* non possono più arrestarsi, in un intreccio sempre più fitto di botte e risposte. Tale è il loro entusiasmo, che, durante una pausa del chitarrista, Pies De Plomo canta senza musica, battendo le nocche sul tavolo. Nessuno dei presenti - mi diranno alla fine - aveva mai assistito a una *fiesta* così esaltante, a un continuum di canto così integro.”

L'evento infatti non è la preparazione e il consumo mediatizzato di spettacolo a pagamento, in cui niente in realtà accade e niente sarà ricordato. E' piuttosto l'irruzione dell'imprevedibile nell'attesa di ciò che potrà anche divenire. Fuoriuscita da sé, estasi, che è forse ciò a cui Nietzsche doveva riferirsi nel primo appuntamento musicale a Bayreuth. Volendo resistere all'esibizione smodata della “vita privata” Roland Barthes si appellava al “diritto politico” di essere un soggetto che recita quella vita in privato per contrastarne l'esposizione: “Ma siccome il privato non è soltanto un bene...siccome è la condizione di un'interiorità che credo confondersi con la mia verità, o, se si preferisce, con l'Intrattabile di cui sono fatto, io finisco col ricostituire, attraverso una necessaria resistenza, la separazione di *pubblico* e *privato*”.

Al fondo della preoccupazione di Roland Barthes per l'irruzione del privato nel pubblico a cui a suo parere corrispondeva l'età della fotografia, c'era forse la paura della scomparsa delle possibilità di accedere al piacere erotico. Da qui forse anche il rifiuto di mostrare l'immagine della madre nella foto del Giardino d'Inverno in cui riconosceva la verità del *punctum*, rifiuto giustificato con l'indiscutibile ragione che quella foto "non esiste che per me. Per voi non sarebbe altro che una foto indifferente, una delle mille manifestazioni del 'qualunque'..." (Barthes, 1979).

Nell'indifferenza di senso di "interiorità" e "intimità", il piacere, come aveva osservato Foucault alla metà degli anni Settanta, è diventato muto, mentre il Desiderio, divenuto Discorso pubblico, urla nei vari registri, psicoanalitico, filosofico-politico ed estetico, esprimendosi nel vocabolario del godimento, allo stesso tempo promosso e sanzionato da "maestri riconosciuti" e "consulenti". I like/I don't: il social-click dell'esperienza erotica. E mentre alla fine degli scorsi anni Settanta la costruzione del soggetto avveniva per investimenti e movimenti "di una soggettività facile, la quale si arena appena la si è espressa: *mi piace / non mi piace*" (soggettività che per paradosso Barthes ha rivendicato ne *Il piacere del testo*), la costruzione "social" della soggettività passa oggi per un prolungamento virtualmente infinito della partizione piacere/dispiacere in cui sono edificati un nuovo gusto, una nuova morale e un nuovo campo trascendentale.

L'*Autoritratto* adotta una contro-strategia: "Su uno scaffale dello studio di Venezia avevo fissato con una puntina, per un periodo, la fotografia di una ragazza che orina. Non credo di aver voglia di spiegarne le ragioni. Non ci riuscirei – ora non è possibile,...Qualcosa però voglio dirne...Orinare fa parte delle funzioni della vita che con un termine dispregiativo, che risale ai commentatori di Aristotele (che odiava le piante), si definisce "vegetativa". La separazione della vita vegetativa da quella sensitiva e intellettuale è l'operazione che fa da fondamento alla macchina antropologica dell'Occidente, con tutte le miserie e i successi che questa implica...la vita vegetativa resta per me indiscernibile da quella di relazione e orinare del tutto omogeneo a pensare" (p.143). Solo a patto di fare l'archeologia filosofica dell'animale umano la forma di vita filosofica si realizza. Giorgio Colli, Melandri, Carchia.

La storia della filosofia infatti non esiste, come invece i manuali scolastici fanno credere agli studenti. Esistono le voci dei filosofi che la lettura dei testi porta a risuonare. Esiste il canto dei filosofi, la musicalità del gesto filosofico, la sua debole potenza, e più che nello *studium* è nella *scholè*, nell'*otium*, che quel gesto ci colpisce. Questione di parole e di scrittura il cui senso non potrà coincidere con l'immagine che ne produciamo. Per questo l'unica ragione per cui vale la pena continuare ad insegnare è "per via di quell'imparare dal proprio insegnamento (quindi, in ultima analisi dagli studenti)", ma ciò potrà continuare a farsi descolarizzando scuola e università.

*"E' là che vorrei vivere..."*

Il dispositivo di una vita, cioè l'articolazione memoriale di immagini e parole, non può che divenire "autobiografia" ad una condizione: "un'autentica biografia dovrebbe piuttosto occupare dei fatti non accaduti" - *à la* Borges. Cosa rimane di una vita, si chiede Nicola Chiaromonte in una straordinaria meditazione: "...la risposta è che rimane, se rimane, quello che si è, quello che si era: il ricordo di essere stati 'belli', direbbe Plotino, e la capacità di mantenerlo tutt'ora vivo. Rimane l'amore, se lo si è provato...E di noi, di quell'Ego da cui non potremo mai strapparci né mai

abiurarlo, non rimane nulla”. Perché “indimenticabile...è ciò che esige di essere ricordato in quanto dimenticato...indimenticabile è la vita ‘senza recipiente né forma’”.

Praticare nel nome l’anonimato, laddove la scomparsa determina l’immemoriale che ci accompagna, nei luoghi che abitiamo e in ciò che siamo, in “ciò che *sta*”. Tanto è vero che una vita memorabile è quella di chi riesce ad abitare una forma di vita, cioè di chi fa della vita l’opera politica per eccellenza. Come Agamben scrive ne *L’Uso dei corpi*, per Guy Debord che chiamava la vita, “la clandestina”, per l’irriducibilità della sua privatezza (non come proprietà ma come privazione), la questione cruciale non era la sua organizzazione politica ma la politicità di ogni gesto, ogni atto, ogni amore e ogni conflitto che possono al massimo diventare cronaca, non mai rivoluzione.

Dunque l’eccellenza di una vita non sarà mai quella di coloro che “vengono presentati in TV come i maggiori filosofi del nostro tempo”, di cui “non resterà assolutamente nulla”.

La didascalia di una foto di un’abitazione dell’Alhambra di Granada (1854-’56), scattata da Charles Clifford recita: “E’ là che vorrei vivere”. Sì, il desiderio nella vita postuma della foto è l’attualizzazione dell’eterno ritorno, il *punctum* di una vita: “...una specie di sottile fuori-campo, come se l’immagine proiettasse il desiderio al di là di ciò che essa dà a vedere: non solo verso ‘il resto’ della nudità, non solo verso il fantasma di una pratica, ma anche attraverso l’eccellenza assoluta di un essere, anima e corpo confusi insieme.” (Barthes, 1979).

Alle origini dell’immagine fotografica c’è il Nuovo che uccide la rivoluzione: “...alcuni Comunardi pagarono con la vita l’aver acconsentito a posare sulle barricate: dopo essere stati sopraffatti, essi vennero riconosciuti dai poliziotti di Thiers e furono quasi tutti fucilati” (Barthes, 1979). A Genova nel 2001 chi era alle giornate contro il G8 iniziava una forma di contro-informazione riprendendo con la fotocamera del cellulare le guardie ammassate a difesa della zona rossa. Polizia, carabinieri e finanziari, sia in divisa che in borghese, filmavano a loro volta la piazza. Dopo l’omicidio di Carlo Giuliani e le violenze esercitate nella scuola Diaz e nella caserma di Bolzaneto, le “forze dell’ordine” sequestrarono le testimonianze visive di Indymedia, non per identificare i responsabili dei massacri, ma per cancellare le prove.

Si diceva “sviluppare una foto”, ma questo è un vocabolario ormai perso. Il flusso continuo di tracce visuali è oggi il testo sia del controllo che della diserzione. Ma, a differenza dell’“inindividuabile” che separava ciò che è scritto da ciò che è visto, l’interpretazione di un atto, di un volto, di un movimento non avviene più attraverso il riconoscimento, cui seguiva l’eventuale schedatura, ma, al contrario, la schedatura di massa da parte di ogni genere di dispositivi di controllo e profilazione è la condizione preliminare del riconoscimento di un crimine o di un semplice illegalismo.

Nell’*Autoritratto* ci sono tre facciate senza immagini. La scrittura, il senza-immagine, è Moby Dick, in cui è condensata la teologia panteista di Melville, con l’unica prescrizione che abolisce la volontà di Dio: “non ti farai immagine”. Il romanzo del divenire-animale come limite dell’infinito è la prosa eretica del male in Dio, Achab, che per questo errore di “visibilità” dovrà soccombere “mentre il panteista Ismaele gli sopravviverà” (p. 35). Per questo, con l’autore “cerchiamo scrivendo, di farci anonimi, di renderci ignoti persino a noi stessi”.

Viviamo però una lacerazione che è espressa dalla “foto del segreto”, in cui l’autore si rivolge all’amico Josè Bergamin, forse comunicandogli qualcosa a bassa voce, la mano che copre l’angolo della bocca a cui l’amico, seduto, risponde con l’inconsapevole gesto del fare silenzio, l’indice appoggiato alle labbra chiuse, le restanti aperte a contrastare il contenuto nascosto del messaggio.

L’acuta contraddizione del non poter dire l’infinito che è il segreto del limite, il senso della finitudine in una parola senza immagine, è forse rivelato dalla frase del testo che restituisce la forza esausta della ricerca di una vita: “io vivevo in qualche modo con Dio ma senza i conforti della religione...”. Divenire altro, essere erba.

Maggio 2017