

Da: *Il logos del corpo vivente. Quattordici artiste tedesche*, a cura di G. Inboden, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 maggio-15 settembre 1996), pp. 8-19.

Il logos del corpo vivente

L'arte e il femminile

Paradigmi di un pensiero postmoderno

Gudrun Inboden

I

Se l'Ottocento fu il secolo della rivoluzione, il Novecento è quello dell'emancipazione, dove la spinta ad affrancarsi dai modelli si sostituisce alle utopie che hanno ormai perduto il loro fascino. Il Novecento si aprì con la Rivoluzione russa, che ben presto si rivelò essere figlia di una concezione universale ridotta ormai da tempo a sogno. Le guerre mondiali sancirono poi rapidamente e una volta per tutte lo smarrimento di un pensiero politico creativo barattando il futuro con la ricaduta nel passato, mentre il presente continuava a consistere nella incessante ripresa, sotto segno diverso, di ciò che era stato. Sotto l'egida di un'effimera attualità e di un'informazione approssimativa ma globale, la storia venne cancellata e con essa ogni oscuro «non-ancora»... Un vero e proprio colpo di mano, certo non estraneo alla prassi delle emancipazioni: sotto il vessillo dell'illuminismo, qui e oggi si conquistano spazi liberi e tempo libero... ma a che scopo? Un interrogativo che, come tutti gli interrogativi del secolo dell'emancipazione, risulta estraniante, dal momento che ha già al proprio interno la risposta.

Tutte le emancipazioni di questo secolo si sono svolte in maniera «totale», senza prospettive. Esse si sono affrancate dal passato e, al tempo stesso, dal futuro. La sessualità, per esempio, in seguito alla sua emancipazione è stata trattata e quindi accantonata «senza desiderio»; ai posteri risparmiamo i problemi irrisolti ed uno struggimento inestinguibile. Nel frattempo, anche tutti gli altri movimenti di liberazione, un tempo oggetto del dibattito e carichi di un potenziale di rivolta, risultano a loro volta perfettamente definiti. Per citare solo qualche esempio: «La liberazione politica, la liberazione delle forze produttive, delle forze distruttive, la liberazione della donna, del bambino, degli istinti inconsci, dell'arte».¹

In questo elenco, di per sé già lungo e comunque non completo, dei problemi che il nostro secolo si è trovato a dover risolvere, riuscendo peraltro a estirparli in maniera brillante, sono solo due quelli di cui ci occuperemo in questa sede: la liberazione della donna e la liberazione dell'arte. Ma se poi c'interrogiamo nuovamente e in maniera inattuale sul «da dove» (dal momento che l'interrogativo «a quale scopo» non era «desiderato»), con l'inappellabilità e la semplicità degli atti liberatori possiamo rispondere in prima persona: l'*eros* emancipatorio si opponeva al meccanismo regolatore delle strutture patriarcali. Ma come mai bisogna insistere, andando controcorrente? Forse che le conquiste di tutte quelle liberazioni non sono già un elemento costitutivo, riconosciuto di una vita sociale rimasta praticamente immutata nel suo ordinamento, anzi, non ne sono in definitiva il vero *humus*? Effettivamente è così.

Pertanto chi vada interrogandosi in questi termini comincia a supporre che le tendenze

emancipatorie facessero parte di una struttura patriarcale. In ogni caso, già in fase embrionale esse accettarono il divieto di porre questioni e si lasciarono usare (ancorché involontariamente) come graditi *alibi* dell'essere diversi.

Dunque nel momento in cui entrambe - la donna e l'arte - si emancipano in questo secolo, preoccupato della propria dignità patriarcale e di conseguenza così incline all'emancipazione, esse non subiscono una sorte diversa da quella di movimenti-sorelle: esse possono, anzi devono esserci, dal momento che confermano la «direzione» e la dotano degli ambiti elementi decorativi di ciò che in ogni momento è originale ed interessante.

II

Ciò premesso, una cosa risulta subito evidente: tra l'*emancipazione della donna* e l'*emancipazione dell'arte* - ovvero, nelle sue risposte al «da dove» - è possibile rilevare un parallelismo che a ben vedere si rivela addirittura stupefacente, che come tale venne spesso percepito e che recentemente dà molto da pensare allo *Zeitgeist*.

In primo luogo, entrambe hanno in comune il «destino dell'anatomia»², vale a dire quello del corpo debole in quanto sensibile, ed entrambe subiscono il verdetto della subordinazione al *logos*. Nel pensiero occidentale il *logos* è la misura di tutte le cose; in quanto istanza suprema, esso domina su tutto l'altro; il resto del mondo giace ai suoi piedi. Esso istituzionalizza un pensiero per linee rette e preferibilmente verticali, un pensiero dal basso verso l'alto, da ciò che è inferiore a ciò che è superiore, un pensiero per gerarchie e rapporti di causalità. Perché così avvenga, tra basso e alto non deve esserci mai commistione o confusione. I ruoli sono rigidamente definiti e distribuiti. In tal modo ciò che sta sotto non potrà elevarsi per un impulso proprio verso le sfere superiori, a meno che esso non riesca a ribellarsi o a emanciparsi. Però di norma esso è troppo debole per riuscire in tale intento, poiché tutta l'energia si coagula nel *logos* in quanto sede del potere. Certo, le energie che lo nutrono provengono dal basso, ma in modo che continuamente proprio lì, nel basso, vengano a mancare per dar forza a se stesse. Il corpo, gioco forza, resta sottosviluppato, «atrofizzato», dato che lo *spirito* si sviluppa continuamente nutrendosi della sua sostanza. Dall'ambito sensibile gli umori che salvaguardano la vita salgono in quello trascendente; estenuati, essi si lasciano dietro l'uno per incrementare quanto più possibile la crescita dell'altro... una corrente calda che una volta giunta alla meta si fossilizza in cristalli di ghiaccio.

Di questo dualismo - basso/alto, sotto/sopra, corpo/spirito - che in maniera così affascinante lo articola, lo ordina e lo predestina al potere, il pensiero occidentale ha fornito una definizione categoriale che si rifà al modello della natura. In perfetta corrispondenza con la polarità dei due sessi, esso ha codificato la «macchina binaria»³ del suo apparato di potere secondo i termini femminile/maschile. Il *logos* «maschile» staccò da sé l'«altro» in quanto «femminile». Nella sfera «femminile» intesa come bassa, relegò non soltanto il sesso femminile stesso, ma al fine di conservare il principio dualistico, anche tutto ciò che rispondeva ai criteri della negatività.

Così al tempo stesso veniva data, in maniera affidabile, a una categoria di valori che fungeva da misura per ogni forma di pensiero e di agire. Solo nel distacco, nella distanza nei confronti del proprio *altro*, *negativo*, il pensiero positivo, puro, può pensare a se stesso in quanto tale; solo guardando al femminile represso, continuamente rinasce e cresce la rivendicazione di potere dell'uomo. In effetti, il ricettacolo negativo raccoglie una miscela in un certo qual modo «impura» di sostanze del tutto eterogenee, e dal momento che tutto ciò che è minoritario si ritrova lì, tutto ciò che è incommensurabile contribuisce a formare quell'oscura miscela dalla quale ciò che è positivo e

puro trae le sue energie. E di questa miscela sono parte la donna e l'arte. Il loro rango nell'ordine patriarcale è paritetico, ragion per cui nella «natura» di entrambe è insito il desiderio di emanciparsi. Le attribuzioni di funzioni all'interno del sistema binario sono chiaramente definite, sicché lo spazio per le differenziazioni risulta alquanto ridotto. In questo senso, la donna e l'arte «funzionano» in maniera analoga. Il *logos* mantiene nei confronti di entrambe la stessa distanza ben definita - tale da poterle tenere d'occhio - che fa sì che nello specchio esso scorga la propria sfera inferiore conservando la certezza della supremazia della sua (auto)conoscenza. La donna e l'arte permettono dal «basso» una siffatta conoscenza, tuttavia senza diventarne mai il soggetto. Esse fanno risplendere il lume del *logos*, ma rimangono nell'oscurità: limpidi specchi dell'inconscio al servizio dell'illuminismo della coscienza e di quest'ultima bellissimo, sensibile riflesso.

La donna e l'arte fanno riferimento - passivamente - al *logos* in quanto *mimesis* di se stesso. E fintantoché nessuna delle due abbandona il proprio ruolo, «fintantoché l'arte rinuncia a possedere valore di conoscenza, e così facendo si isola dalla prassi sociale, essa verrà tollerata come il piacere».⁴ Fintantoché la donna e l'arte rispecchiano l'essere nell'apparenza senza avanzare rivendicazioni nei confronti dell'essere stesso, apparentemente fanno parte della sfera superiore. In riferimento ad esse deve manifestarsi la differenza tra senso e sensibilità e il vero deve manifestare la propria eccellenza rispetto al falso. «La bellezza della donna e la bellezza dell'immagine»⁵ fungono da oggetti del desiderio del soggetto maschile, il cui status superiore può godere senza posa di se stesso attraverso la loro repressione e la loro subordinazione. La «bellezza della donna in quanto oggetto e la bellezza dell'oggetto d'arte» finiscono per coincidere e, sia l'una che l'altra, vengono «trasformate in feticci».⁶ In quanto feticci, la donna e l'arte non sono veicoli di un senso intrinseco; esse lo ricevono soltanto attraverso il *logos*. Il loro «senso» consiste nel rappresentare il senso della legge, nel ritrarlo e incarnarlo in maniera visibile: nel simboleggiarlo, per dirla in termini platonici. Solo in quanto mimetica, la loro sensualità ha diritto di essere, anzi, è irrinunciabile per la narcisistica coscienza di sé dell'uomo. Sicché la *mimesis* soggiace alla «legge del Signore».⁷

Paradossalmente, quasi tutte le tendenze emancipatorie, di ciò che è «sotto» e sensibile, ubbidiscono a questa legge della rappresentazione. Desiderando di diventare, non solo in apparenza bensì realmente, identiche al *logos*, esse lo corroborano e lo incoraggiano. E così facendo (rin)negano la propria diversità e collezionano un fallimento dopo l'altro. Infatti una critica al razionalismo, che scelga la strada della razionalizzazione, si disarmava con le proprie mani e contribuisce attivamente all'omologazione, voluta dal *logos* - un'omologazione che ne è lo specchio - di tutto ciò che è diverso, anzi, le imprime un'ulteriore accelerazione. Là dove in passato si cercava per esempio di dare impulso alla conoscenza sensibile in quanto tale, ci si rifaceva sempre ancora all'ideale razionalistico dell'identità. Così, in Schelling «il *pathos* dell'arte si emancipa» diventando sì un «principio carico di forza sensibile», ma insieme «teleologico», che non si discosta dalla «volontà di *unità*».⁸ Alexander Baumgarten, alla cui *Aesthetica* scritta mezzo secolo prima (1750-58) dobbiamo la prima teoria dell'arte sviluppata come disciplina autonoma, correla ancora il sensibile alla sua funzione speculare. Nonostante tutte le rivalutazioni, ai suoi occhi l'«estetica» altro non è che «la sorella minore, subordinata della logica».⁹ La dottrina di Baumgarten delle belle sensazioni si apre con un'autogiustificazione... «è disdicevole per uno studioso abbassarsi a trattare in termini teoretici una tale percezione, essendo essa soltanto un dato conoscitivo confuso e dunque subordinato».¹⁰ La sfera estetica (femminile), a differenza di quella intellegibile (maschile), non è assimilabile alla conoscenza. Il dato estetico rimane confinato nell'ambito del corpo, incapace di trascendere la fisicità, e dal punto di vista del pensiero metafisico è considerato confuso, inferiore,

anzi, fallace.

III

Nella storia dell'emancipazione, al corpo è stato destinato il minor successo. Sebbene sugli sforzi esso non abbia sicuramente lesinato. Ma la storiografia provò sempre un'attrazione assai maggiore per la storia dello spirito che per quella del corpo, benché già nell'antichità il materiale non mancasse, come ben dimostra l'esempio di Diogene: egli era consapevole del proprio corpo e, scacciato dalla patria e straniero nell'Atene di Platone, si sentiva esplicitamente parte del «ricettacolo» di ciò che è sotto. No, fino a oggi la storia del corpo è solo una storia frammentaria.¹¹ Forse, una delle ragioni di questa situazione è data proprio dalla complessità del corpo stesso, e forse proprio per questa ragione non è mai stato in grado di emanciparsi «completamente». Ora è la sessualità a liberarsi, ora la muscolatura da portare a livelli di condizione e di apparenza atletica, ora ancora la percezione sensibile. Evidentemente, il corpo coagula in sé le qualità più eterogenee. Da cui deriva l'idea della sua inferiorità ed è quindi «logico» intenderlo come «ricettacolo» di tutto ciò che sfugge alla rete razionale, cadendo verso il basso. Tra i molteplici aspetti del corpo, ancora una volta vogliamo esaminarne più attentamente uno solo, vale a dire la percezione estetica.

È Nietzsche a interrogarsi per primo sul valore di una illimitata conoscenza sensibile. «Il vedere, il guardare è per noi il più acuto tra i modi di percepire che si verificano nel passaggio attraverso il corpo vivente».¹² In questo senso egli ribalta drasticamente e rigorosamente il pensiero platonico. Anche se i greci «comprendevano la conoscenza come un modo di vedere e di guardare»¹³, nondimeno essi trascurarono completamente il corpo sensibile e attribuirono al guardare il duplice scopo di riportare ciò che veniva riconosciuto nella posizione dell'altro e con ciò sotto il dominio dello sguardo spirituale. Ripetutamente, Nietzsche sostiene che il corpo vivente dovrebbe essere il *filo conduttore* non solo della visione dell'Uomo, bensì anche della visione del *mondo*.¹⁴ «Essenziale: muovere dal corpo vivente e utilizzarlo come filo conduttore. Esso è un fenomeno molto più ricco, che consente una contemplazione più chiara. La fiducia nel corpo vivente è definita meglio che la fiducia nello spirito.»¹⁵ Con il concetto del corpo vivente, Nietzsche definisce l'essenziale differenza tra la conoscenza sensibile da un lato e la percezione fisiologica dall'altro: una differenziazione che risulta tanto più necessaria, dal momento che il pensiero positivista ha lasciato che il corpo si rattrappisse sempre più fino a diventare un fenomeno meramente scientifico di funzioni corporali. Si può dunque affermare: «Ogni corpo vivente è anche corpo, ma non ogni corpo è 'corpo vivente'».¹⁶

A questo punto, i due poli del *logos* e del sensibile, nel razionalismo tenuti accuratamente distinti ancorché interdipendenti all'interno di una gerarchia lineare, si proiettano l'uno verso l'altro per formare il concetto (da noi scelto per il titolo) di un «*logos del corpo vivente*».¹⁷ In esso, ciò che è sensibile e ciò che è trascendente si annoda fino a produrre un intreccio di «riferimenti laterali»¹⁸ che si dispongono sulla superficie. Una volta estromessi dalla verticalità, incessantemente essi cambiano senza meta né ordine le loro posizioni e formano un caos privo di centro.

Lo sguardo del pensiero logocentrico era rivolto all'essere. La conoscenza del corpo vivente in Nietzsche, invece, implica il divenire. Compreso come caos, il divenire esclude qualsiasi *telos* e raggiunge il suo valore massimo nell'arte, dove, a sua volta, culmina il sensibile che Nietzsche distingue chiaramente dagli «stati non artistici», dall'«obiettività», dal «furore specchiante», dai «sensi impoveriti», dal «corpo vivente impoverito».¹⁹ E in ragione di tale rovesciamento delle polarità del sensibile in rapporto al trascendente, Nietzsche può affermare: «Noi abbiamo l'arte per

non perire di verità».²⁰ L'arte è la «quintessenza» del divenire e del mutamento, la cui fossilizzazione nell'essere, nel «raggelamento e nella desolazione dell'esistenza»,²¹ ci è data nel concetto di verità.

A partire da Nietzsche, il rapporto di reciprocità senza gerarchie, tra la conoscenza sensibile e quella spirituale «nel passaggio attraverso il corpo vivente», non ha cessato di fecondare il pensiero moderno. Al centro della fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty c'è il corpo vivente come organo di una filosofia al di là del cartesiano ideale di ragione. Il dualismo tra spirito e corpo si risolve nel corpo vivente a favore di una «dualità»²², in certo qual modo priva di rango. Solo attraverso il nostro corpo vivente, la cui «parte diversa», ma non separata o estranea, è costituita dallo spirito, noi esperiamo il mondo.²³ Così esiste un corpo dello spirito, come esiste uno spirito del corpo.²⁴ Tra i due non v'è bisogno di mediazione; piuttosto, essi confluiscono continuamente l'uno nell'altro, toccandosi come due «lati» del corpo vivente, intrecciati nel continuo «tessuto del mondo». Il soggetto non conosce più il mondo dalla distanza, ma ne è esso stesso parte integrante per il fatto che lo tocca e da esso viene toccato. «La percezione non può più venir considerata come presa di possesso delle cose... necessariamente essa diventa un evento che ha luogo nel corpo e risulta dall'effetto delle cose sul corpo».²⁵ In questo caso non è in gioco alcuna causalità, che sempre e comunque agisce in maniera unilaterale e lineare. Piuttosto, la percezione viene adesso intesa come procedimento basato sull'interrelazione tra il vedere e il visibile. «...Tutto ciò che è percettibile a livello visivo e tattile», dice Merleau-Ponty, si pone «in un rapporto indissolubile con il corpo (*corps*); - tutte queste cose hanno la medesima struttura. Io definisco corpo vivente (*chair*) un essere vedente e visibile, al tempo stesso soggetto e oggetto della vista (*vision*). Ogni percezione, quindi, è propria del corpo vivente, nella misura in cui appare nel corpo vivente del mio corpo (*chair du corps*). Ma anche il mondo è un corpo vivente».²⁶

Una siffatta concezione del corpo vivente è scevra di qualsiasi premessa atta a instaurare tra il corpo e l'essere un ulteriore rapporto mimetico. Dal momento che entrambi sono «corporei», viene a mancare qualsiasi forma di graduazione, di subordinazione e con ciò anche di imitazione o emulazione. In nessun luogo il vedere del corpo vivente nella reversibilità del suo movimento perviene a uno stato di quiete; in nessun luogo esso «mira» alla verità atemporale della rappresentazione. Rifacendosi a ciò che è dato in termini sensibili, Merleau-Ponty sperava di poter destrutturare la cartesiana «ontologia oggettivistica»²⁷, sicché egli sostituisce, come già Nietzsche, il concetto rigido, oggettivo dell'essere con quello del divenire. Il «*logos* in divenire»²⁸ riesce a trasporci nel pieno del momento in cui per noi le cose cominciano a «costituirsi».²⁹ E quel momento della «genesì» delle cose trovava, per Merleau-Ponty, la propria espressione nell'arte. In particolare nella pittura di Paul Cézanne. Dove la prospettiva lineare, e con essa lo sguardo cognitivo dominante sin dall'inizio dell'epoca moderna, si disgrega nelle molteplici prospettive della percezione naturale trasformandosi e ampliandosi per diventare il vedere del corpo vivente, capace di «rinunciare senz'altro» alla distanza chiarificatrice nei confronti delle cose, nonché «al complicato percorso che passa per il concetto».³⁰ Una cosa analoga avviene per il «*logos* in divenire», il quale rinuncia all'intenzionalità che insinua il senso nelle cose. Certo, senza per questo rinunciare al pensiero: «Quando parlava di un 'pensiero nelle arti figurative', Cézanne si riferiva al seguente nesso: tale pensiero assume in sé il *logos* di ciò che è visibile o - come lui stesso disse - le radici dell'essere»³¹. Quello che Merleau-Ponty voleva si intendesse per il rapporto di reciprocità tra corpo vivente e *logos* non poteva venir formulato meglio che attraverso tale riferimento retrospettivo a Cézanne.

Nel nostro contesto, la riabilitazione dell'elemento sensibile, offerta da Nietzsche e Merleau-Ponty, non poteva esser resa che per sommi capi. La diversità tra i due filosofi non è stata considerata, dal momento che si voleva soprattutto dar risalto al seguente elemento comune: per entrambi, l'arte diventa il paradigma di un pensiero «diverso», sviluppato «lungo il filo conduttore del corpo vivente».³² E in particolare si voleva evidenziare come la moderna critica alla ragione non si accontenti di scambiare tra di loro i due poli dell'asse verticale del pensiero occidentale, o semplicemente di «decapitarne» un capo, il *cogito* patriarcale, per fondare con il rimanente tronco una postmodernità «riferita al corpo». Se l'elemento sensibile acquista un nuovo valore, ciò non avviene né nel contesto di una nuova gerarchia né perché esso rinunci al pensiero. Piuttosto, il «ribaltamento» del carattere binario apre una dimensione orizzontale dei rapporti, che solleva l'oggetto dal suo secolare dovere di rappresentazione nei confronti del soggetto. Proprio questo, infatti, è l'aspetto che dovrebbe risultare evidente, vale a dire il modo in cui, nella scia di una «ridistribuzione» laterale delle strutture binarie, l'arte si affranca dal mito della *mimesis* per conquistare uno *status* autonomo e al contempo lo status di paradigma.

Sull'arte, a questo punto, scende una luce diversa da quella della ragion pura. Essa non appare più nel cono di luce delle proiezioni puntuali e si rende indipendente dalle varie letture. La *mimesis* rientrava ancora completamente nell'orbita, più o meno indistinta, dell'attribuzione di significato, della determinazione e della definizione attraverso i caratteri secondari. Senonché, in quanto dato (conoscitivo) sensibile, l'arte trascende il rimando ad altro; essa è conoscenza a *priori*, antecedente il *cogito* ed il *concetto*. L'esperienza estetica non necessita di una luce proveniente dall'esterno, ma s'illumina essa stessa dall'interno, nel senso di un vedere reversibile, un vedere del corpo vivente.

IV

Lungo il nostro *iter* attraverso l'«emancipazione» della percezione sensibile abbiamo perso un po' di vista la «donna». Ma solo in apparenza. Senza essere nominata esplicitamente, infatti è sempre stata presente, poiché già in apertura abbiamo visto come da sempre la donna venga identificata con la sfera estetica e, al pari dell'arte, sia subordinata come «specchio», nonché come aprioristica dimensione estranea alla ragione, al *logos* del pensiero assoluto. Nondimeno, la questione del «femminile» cela fino a oggi in sé problemi apparentemente insolubili della «pregnanza di significato». Una questione tuttora non facile da indagare se si prescinde dal tema sociologico della «donna».

In quanto categoria estetica, il femminile dovrebbe essere assolutamente asessuato per essere funzionale, senza scatenare automaticamente lotte di competenza o prove di forza, a un'argomentazione di critica razionale. A tale scopo, da parte dei pensatori maschili post-strutturalisti esso già da tempo è oggetto di appassionati dibattiti. Anzi, si potrebbe addirittura arrivare a sostenere che la femminilità, per parte sua, è diventata il paradigma del discorso postmoderno e in tale funzione non si è ancora sostituita all'arte, ma l'ha comunque ripresa in una sorta di naturale cooperazione. Sicché entrambe possono venir utilizzate come sinonimi, poiché entrambe «sottintendono» l'aprioristica espressione linguistica del dato estetico, un «linguaggio» precedente al discorso logico.

Già per Nietzsche «l'arte in quanto 'ciò che è sensibile' è più essente... del trascendente»³³, e per Merleau-Ponty la *Lebenswelt*, il «mondo vitale» sensibile si rivela essere il «terreno pre-teoretico, pre-predicativo e con ciò muto e selvaggio, di qualsiasi gnosi e di qualsiasi sapere».³⁴ Egli evoca «l'impellenza di un ritorno... al 'principio barbarico' del quale parlava Schelling»³⁵, laddove proprio

per questo Schelling aveva eletto l'arte a «modello della scienza».³⁶

Se possiamo concepire l'arte come un «*logos prima di qualsiasi linguaggio*»³⁷, il rimando al femminile si fa per noi ancor più pressante di quanto già non fosse sotto l'aspetto della percezione dell'arte stessa. Sia l'arte che il femminile, infatti, appartengono alla sfera sensibile, nella quale adesso finiscono addirittura per convergere in base al fatto che esse - per dirla con Gilles Deleuze - «racchiudono, celano in sé un linguaggio arcano».³⁸ E in tal senso, nella nostra cultura il femminile viene identificato - con l'eccezione di ciò che è sensibilmente corporeo - con ciò che non è linguaggio, con l'inconscio, con ciò che è intuitivo e, logicamente, di segno negativo. Il *logos* prediscorsivo del corpo vivente è femminile, benché lo stesso Merleau-Ponty lo definisse solo eccezionalmente «la madre»³⁹ o «matrice»⁴⁰ e preferisse descrivere il carattere primordiale del corpo vivente senza specificità sessuale e preferibilmente in termini astratti.

Nel discorso post-strutturalista il «diventare-donna»⁴¹ diviene in certo qual modo lo slogan «per inventare nuove forze o nuove armi».⁴² Lyotard esorta a una «specie di guerriglia, fatta di imboscate e assalti improvvisi, in uno spazio e in un tempo diversi da quelli che da millenni ci impone il *logos* maschile. Si potrebbe essere tentati di attribuire quegli spazi invertiti e quei segni paradossali a un 'principio femminile'... Diciamolo pure, ma come una sorta di teoria della finzione. E allora cominciamo a lavorare procedendo per finzioni, e non per ipotesi e teorie; per uno che scrive e parla, questo sarebbe il modo migliore di diventare 'femminile'».⁴³ In Lewis Carroll, Flaubert, Joyce, Kafka, Kleist, Virginia Woolf il «discorso femminile» si riconosce come linguaggio compiuto già molto «prima del peccato originale», prima «del disincanto» provocato dalla retorica.⁴⁴ Esso viene letto come una specie di linguaggio primordiale. E se Deleuze vuole «restituire le parole al corpo e alla carne»⁴⁵, è per vincolare nuovamente il *logos* «alla genesi e all'origine»... un'operazione per la quale la pittura di Cézanne gli appare esemplare.⁴⁶ Non a caso, «Anna Livia Plurabelle», ALP, nel *Finnegans Wake* di Joyce, sta per Alpha. Il nome della protagonista suggerisce un principio al di là del quale non si può retrocedere e che pure altro non significa che vita: poiché a livello fonetico «Livia» si riferisce al fiume Liffey («Life»)⁴⁷ «Anna qui è poco più che la Lei (di Dublino), l'arteria principale, il fiume».⁴⁸ E in quanto fluisce, scorre, ancora è in divenire, il linguaggio femminile è quello naturale del corpo e della vita. Esso esclude ogni verticalità artificiale e ogni linearità mirata. Per farla breve: gli «manca la direzionalità fallica che volge le spalle all'origine».⁴⁹ Il fluire è un fenomeno della larghezza, dell'ampiezza, dell'orizzontalità, di ciò che è informe, intangibile, ma al tempo stesso è un fenomeno della profondità... movimento senza centro e senza meta, che sempre si sottrae al potere del soggetto. Esso non possiede *una* prospettiva, bensì prospettive molteplici, non *un* aspetto, bensì aspetti molteplici, non *un* senso, bensì molteplici riferimenti di senso. Il fluire è instabile e trascina, incontenibile e inarrestabile, tutto ciò che è fossilizzato nel caos del proprio incessante divenire. «Chaosmos»⁵⁰ fu la definizione scelta da Joyce per la corrente insondabile di ciò che è vivo e creativo: del *work in progress*. Il linguaggio femminile racchiude in sé un «cosmo» di pluralità, un «chaosmos» di «mille e una storia»⁵¹, di mille e un frammento. Esso parla il linguaggio della sovrabbondanza, si crogiola nella molteplicità e poliedricità dei significati e sfocia nell'ineffabile. Il flusso del discorso del corpo vivente corrode alla base la forma istituzionalizzata del concetto e ne fa risaltare e oscillare i limiti. Nel monologo interiore, femminile, le leggi dell'interpunzione e della sintassi si disperdono. Esso assomiglia all'afflato prelinguistico dell'ispirazione, alla voce divina che le muse donano al poeta perché la faccia propria: una voce che viene ascoltata prima che parli e che, quando parla, si articola scevra d'ogni intenzionalità. Il discorso poetico è il *logos* muto all'interno del corpo, è il «quasi-ineffabile, sempre necessario, dell'arte».⁵²

«È vero che le donne non dicono tutto»⁵³... ed è altrettanto vero che l'arte non dice tutto. Se dall'arte ci aspettiamo degli enunciati, ci priviamo della possibilità della sua conoscenza. Nell'ambito di ciò che è simbolico, in nessun luogo ci muoviamo in contesti ordinati, concettuali, bensì sempre nell'anticamera di ciò che è dicibile, nell'indefinito, in ciò che fluisce.

Nulla nel linguaggio artistico è mirato all'esplicabilità, e nulla gli è più estraneo che realizzarsi compiutamente in un prodotto di senso. La sua enigmaticità non è legata ad una soluzione imposta: un «dark continent»⁵⁴ (Freud definì in questi termini l'«enigma della femminilità»), imperscrutabile, che non può venir scandagliato in maniera metodica, sistematica o analitica. Solo nel passaggio attraverso la nostra «chiaroveggenza»⁵⁵ esso per qualche attimo si chiarisce. Non siamo noi che «produciamo» la voce interiore dell'ineffabile o la visione dell'invisibile. Nel caso del linguaggio dell'arte si tratta piuttosto di un parlare e di un vedere, «che non abbiamo noi, ma che ha noi»⁵⁶, di un parlare e di un vedere, dunque, privo di soggetto e oggetto, il quale di conseguenza cessa di essere maschile.

È questo che s'intende per il «principio barbarico» del «linguaggio metaforicamente selvaggio», dove «non conta più il senso manifesto di ogni parola e di ogni immagine..., bensì contano i riferimenti laterali, trasversali, le affinità, contenute nei suoi anfratti e nel suo interscambio».⁵⁷ È questo che il panlogismo rifiutava in quanto negativo e che nel linguaggio logico può venir espresso solo in termini negativi: ciò che «non può venir definito, contato, formulato, ciò che *non può venir formalizzato*».⁵⁸

Sono queste le qualità che Luce Irigaray attribuisce alla «condizione di anamorfosi», nella quale la donna si trova «da sempre» e «nella quale ogni figura si volatilizza, si sublima: discontinuità di un ciclo...».⁵⁹

Ma proprio questo processo di perpetua trasformazione, che mai si consolida in un essere, ma che perennemente non è ancora, che sempre è in divenire, genera una categoria al di là del positivo e del negativo, al di là dell'identità e della non-identità: la categoria del possibile.

Per Nietzsche, come più tardi per Merleau-Ponty, la genesi dinamica del mondo, così come essa si manifesta in maniera unica nell'arte, significava al contempo un «impulso alla vita verso possibilità più alte»⁶⁰ oppure la stessa cosa del «corpo vivente pregno di possibilità»: «realtà possibile».⁶¹ Per quanto riguarda la categoria del possibile, il mondo dell'arte e il mondo della produzione si fanno estranei e inconciliabili. *Lì* la molteplicità potenziale delle prospettive indica orizzonti aperti, *qui* ogni «potenza» deve necessariamente scomparire nell'unica direzione «possibile», ovvero dritto nel prodotto; *lì* si disvelano le potenzialità di senso, *qui* si compie il senso predeterminato; *lì* la ricerca senza requie, l'interrogarsi, il capire intuitivo, *qui* l'ineluttabilità, i risultati prevedibili e la certezza incrollabile dell'intelletto.

Nel sistema patriarcale, quello che è incerto, indeterminato appartiene al negativo e come tale viene attribuito al principio «femminile».⁶² Esso viene schiacciato, poiché per il sistema e per ogni forma di sistematizzazione rappresenta una potenziale minaccia. Il sistema vive sui confini tracciati con chiarezza, sulle emarginazioni, sui conflitti, e qualsiasi fattore di insicurezza o di indeterminatezza rischia di far crollare quel ponteggio che, a causa della sua verticalità, risulta assai più labile che stabile e di «deformarlo» in relazioni di superficie, in strutture aperte e polivalenti. Nel caso una siffatta «catastrofe» si abbattesse sul dominio assoluto ed esclusivo del *logos*, i contrasti

s'incontrerebbero sullo stesso piano, e tutto finirebbe per assomigliare a una semplice scacchiera che, in presenza di regole di volta in volta specifiche, conterrebbe un numero infinito di possibilità di tenere in mano la partita come di perderla, senza che il suo esito avesse una qualsiasi conseguenza se non per la partita stessa.

Una partita del genere, aperta, «pericolosa», è la seduzione, «femminile» per antonomasia e terra di dominio, se non addirittura essenza, dell'«arte». La seduzione ribalta e scredita tutto ciò che s'intende con il concetto di «condotta». Lo ribalta scambiando incessantemente i ruoli tra loro, e lo scredita irridendo ogni orientamento gerarchico. Gli scambi nella condotta della partita non solo avvengono a sorpresa e senza preparazione, ma a tratti non sono neppure distinguibili, sicché i due partner appaiono talora come vincitori e al tempo stesso come sconfitti.

E proprio in questo rapporto reversibile, in quanto seduttivo nei confronti di ciò che è, rientra il vedere, nel momento in cui esso diventa visibile a se stesso con la sua corporeità vivente, nel momento in cui ingloba il punto di vista del sapere nell'orizzonte della visibilità abbandonando la prospettiva intellettuale. Già il rapporto di reciprocità (che si sottrae a qualsiasi controllo), l'imprevedibile e incontrollabile reciproca seduzione tra il vedere e la visibilità può sortire quell'intensificazione delle sensazioni, nella quale l'arte diventa per noi esperienza del corpo vivente. Una condizione «femminile» in quanto estatica... una condizione che il *logos* «maschile», ascetico, disprezza, deride e teme: poiché la chiaroveggenza dell'ebbrezza, dell'estasi è «dionisiaca» e insieme «apollinea». Essa s'impadronisce del corpo vivente e in tal modo domina il *logos*. È tuttavia vero che l'esperienza sensibile dell'arte non culmina nel senso, non in questo o quel significato. In quanto «visione», essa non può venir scissa dal *logos* - muto - del corpo vivente; tutt'al più la si può tradurre nel *logos* concettuale, motivo per cui le diverse letture appaiono sempre come una seconda lingua della quale si ha soltanto una padronanza imperfetta.

Il nostro intento era quello di mettere a fuoco un po' meglio l'emancipazione della donna e dell'arte, ma alla fin fine non abbiamo scoperto un «altro» discorso, bensì l'ammutolimento. Ma il nostro cammino non avrebbe forse dovuto portare al di fuori dell'ammutolimento, del silenzio? Affrancarsi dal discorso maschile non significa spezzare le catene del silenzio? Ma di quale silenzio? Se l'arte rompesse il suo silenzio e cominciasse a parlare, a «dir la sua», al momento non avremmo più arte. Il silenzio stesso è «emancipazione» dal discorso; non è l'ammutolimento basso, imposto, bensì il silenzio che a priori conferisce il linguaggio al sensibile. Il *logos* del corpo vivente è muto; invece che creare in termini dualistici un controdiscorso, esso porta allo stato estremo del non-discorso, all'estasi dell'iniziale «mancanza di linguaggio», il che vuol dire, però, all'impotenza del discorso, poiché «esser-senza-linguaggio» significa anche uno stupore impotente. Vogliamo finalmente emanciparci da quella fonte di incantesimi?

¹ J. Baudrillard, *Towards the vanishing point of art*, in: «Kunst forum international», n. 100, aprile/maggio 1989 (pp. 385-391), p. 389.

² S. Freud, *Der Untergang des Ödipuskomplexes* (1924), *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet* (Anna Freud, a cura di), Londra, Francoforte, 1940- 1968, vol. XIII, p. 400.

³ G. Deleuze/C. Parnet, *Dialoge*, Francoforte 1980, p. 10.

⁴ M. Horkheimer e T. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Francoforte 1971, p. 33.

-
- 5 E. Bronfen, *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, Monaco di Baviera 1994, p. 97.
- 6 G. Pollock, *Vision and Difference*, Londra 1988, p. 153, cit. secondo Bronfen *Nur über ihre Leiche* cit., p. 179 s.
- 7 J. F. Lyotard, *Das Patchwork der Minderheiten*, Berlino 1977, p. 86.
- 8 E. Bloch, *Die Lehre von der Materie*, Francoforte 1978, p. 95.
- 9 Id., *Tendenz-Latenz-Utopie*, Francoforte 1985, p. 95.
- 10 *Ibid.*, cfr. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der 'Aesthetica' (1750-58)*, (Hans Rudolf Schweizer, a cura di e traduz.), Amburgo 1983, p. 5.
- 11 Cfr. *Fragments for a History of the Human Body*, New York, ZONE, 1989.
- 12 M. Heidegger, *Nietzsche*, vol. II, Pfullingen (1961) 1989, p. 223.
- 13 *Ibid.*, vol. I, p. 228.
- 14 *Ibid.*, p. 566.
- 15 F. Nietzsche, *Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte*, scelto e ordinato da Peter Gast con l'assistenza di Elisabeth Förster-Nietzsche, Stoccarda 1964, p. 366, n. 532.
- 16 Heidegger, *Nietzsche* cit., p. 115.
- 17 Tratto dalla fenomenologia di Merleau-Ponty.
- 18 Maurice Merleau-Ponty, *Le Visible et l'Invisible*, testo stabilito da Claude Lefort, Parigi (1964), 1986, p. 167.
- 19 Cit. secondo Heidegger, *Nietzsche* cit., p. 11 2.
- 20 Nietzsche, *Der Wille zur Macht* cit., p. 554, n. 822.
- 21 Heidegger, *Nietzsche* cit., p. 169.
- 22 Gary B. Madison, *Merleau-Ponty und die Postmodernität*, in: *Leibhaftige Vernunft. Spuren von Merleau-Pontys Denken* (Alexandre Métraux, Bernhard Waldenfels a cura di), Monaco di Baviera 1986, p. 169.
- 23 Merleau-Ponty, *Le Visible* cit., p. 312.
- 24 *Ibid.*, p. 313.
- 25 M. Merleau-Ponty, *Die Struktur des Verhaltens*, Berlino, New York 1976, p. 220.
- 26 Id., *Vorlesungen I*, Phänomenologisch-Psychologische Forschungen (C. F. Graumann, a cura di), vol. IX, Berlino, New York 1973, p. 232.
- 27 Id., *Le Visible* cit., p. 237.
- 28 Id., *Sens et non-sens*, Parigi 1947, p. 166 s.
- 29 Id., *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*, in: «Bulletin de la Société Française de la Philosophie», (Parigi 1947, pp. 119- 153), p. 137.
- 30 Id., *Vorlesungen* cit., p. 233.
- 31 *Ibid.* p. 234.
- 32 Con rif. a Merleau-Ponty, vedi: G. Boehm, *Der stumme Logos*, in: *Leibhaftige Vernunft* cit., pp. 289-304.
- 33 Heidegger, *Nietzsche* cit., p. 167.
- 34 Alexandre Métraux, prefazione in: Merleau-Ponty, *Vorlesungen* cit., p. IX.
- 35 Cit. secondo Madison, *Merleau-Ponty* cit., p. 171.

-
- ³⁶ «... sicché si può dire che l'arte sia il modello della scienza, e dove vi sia l'arte, la scienza deve ancora arrivare». F. W. J. Schelling, *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799). Sechster Hauptabschnitt, § 2, Schelling, *Werke*, vol. II, Monaco di Baviera (1927), 1992, p. 623.
- ³⁷ Boehm, *Der stumme Logos* cit., p. 298; v. Merleau-Ponty *Le Visible* cit., p. 224 s.
- ³⁸ G. Deleuze, *Logique du sens*, Parigi 1969, p. 325.
- ³⁹ Merleau-Ponty, *Le Visible* cit., p. 321.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.
- ⁴¹ Deleuze/Parnet, *Dialoge* cit., p. 51.
- ⁴² *Ibid.*, p. 13.
- ⁴³ Lyotard, *Patchwork* cit., p. 65.
- ⁴⁴ P. Sloterdijk, *Weltfremdheit*, Francoforte 1993, p. 123 s.
- ⁴⁵ Deleuze, *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Francoforte 1991, p. 225.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 260.
- ⁴⁷ K. Reichert, Introduzione, in: James Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, Francoforte 1982, p. 31.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 28.
- ⁴⁹ L. Irigaray, *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, Francoforte 1980, p. 305.
- ⁵⁰ J. Joyce, *Finnegans Wake*, Londra (1939), 1992, p. 118.
- ⁵¹ *Ibid.* p. 5.
- ⁵² P. Handke, *Phantasien der Wiederholung*, Francoforte 1983, p. 33.
- ⁵³ Irigaray, *Speculum* cit., p. 268.
- ⁵⁴ Freud, *Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse* (1933), *Gesammelte Werke* cit., vol. XV, p. 120.
- ⁵⁵ Deleuze, *Zeit-Bild* cit., pp. 33, 333, 348.
- ⁵⁶ Cit. secondo Madison, *Merleau-Ponty* cit., p. 174.
- ⁵⁷ Merleau-Ponty, *Le Visible* cit., p. 167.
- ⁵⁸ Irigaray, *Speculum* cit., p. 285.
- ⁵⁹ *Ibid.*, p. 286.
- ⁶⁰ Heidegger, *Nietzsche* cit., p. 617.
- ⁶¹ Merleau-Ponty, *Le Visible* cit., p. 304.
- ⁶² Cfr. J. Baudrillard, trad. ted, *Von der Verführung*, Monaco di Baviera 1992, p. 22.