

IL VISO SPECCHIO DELLA PAROLA

di Mariapia Bobbioni

in "ARIA E MATERIA", catalogo della mostra, Palazzo Durini, Milano, dicembre 1998,
Ed.Grafiche Emmepi, Lecco

Un gesto quotidiano, alzarsi, guardarsi allo specchio per cercare qualcosa di noi, l'imprendibile. L'occhio cade su una smorfia inedita, prodotto forse recente di un episodio al quale non era stata data importanza. L'affanno di ritrovare quella luce indice di buona salute, quel lemma che fa parte di un lexicon che garantirebbe il chi sono.

Calvino nelle 5 lezioni americane sulla molteplicità osserva: "Chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienza, d'informazioni, di letture d'immaginazioni? Ogni vita è un'enciclopedia"ⁱ.

Ogni volto è una enciclopedia, un prezioso contenitore di parole, e dunque sentimenti in movimento, mai così definibili e catturabili, sorta di sorprese, lapsus, motti di spirito inquadrati da tensioni muscolari, pieghe della pelle, pieghe, come direbbe Deleuse che spiegano; "poiché piegare non si contrappone a spiegare, abbiamo tendere - distendere, contrarre e dilatare; comprimere, esplodere"ⁱⁱ. Il volto è tutto questo: una superficie, appunto, in movimento.

Ogni volto è luogo della moltitudine ma anche unicum. Il volto, viso, faccia, vultus inteso come visione, visu è participio passato di vedere. In questo senso si spiega l'uso arcaico di viso come sinonimo di vista, sguardo. D'altra parte anche faccia da facies, facere, fare, formare. Il volto è forma dotata di una superficie, a sua volta delimitata dallo sguardo dell'osservatore. Lévinas con la finezza del suo stile, dice: "E nel viso che si compie la presenza cioè il volto dell'altro, quando un soggetto si rivela a me, come ciò che è al di fuori, al di sopra di me non perché sia più forte o importante di me, ma perché il manifestarsi della sua presenza, fa cessare il mio potere, "non posso più potere", allora c'è il viso"ⁱⁱⁱ. Considerazione importante perché interpreta l'accesso al viso come mossa di lettura etica, cioè offrendo valore al soggetto in quanto sta nella relazione con l'altro. E' nel concetto di limite che il soggetto coglie la dimensione etica, e cioè del rispetto dell'altro, fuori dal godimento dell'onnipotenza solitaria e narcisistica. Il volto propone una dimensione di ordine etico-estetico. La dimensione estetica si organizza sulla faccia come forma. Simmel osserva che non esiste una sola parte del corpo così esteticamente chiusa in sé, che possa tanto facilmente venire completamente rovinata sul piano estetico dalla deformazione di un singolo tratto come il volto.

L'unità del volto è rafforzata dal fatto che la testa pesa sul collo, che gli conferisce una posizione peninsulare rispetto al corpo, indirizzandolo verso di sé. In senso uguale e contrario influisce il fatto che il corpo venga coperto fino al collo. Si potrebbe parlare di storia del volto: "una unità ha sempre senso solo quando ha di fronte a sé la molteplicità"^{iv}. Simmel sottolinea l'incondizionata unità di senso racchiusa nelle forme del volto e dunque l'unicità di quel soggetto, che emerge insieme alla dimensione del molteplice. L'anima che sta dietro i tratti del volto, ma pure abita in essi visibilmente, è proprio l'interazione - questo è il punto interessante del pensiero di Simmel - il riferimento reciproco dei singoli tratti. Formalmente il volto, con le sue molteplicità, sarebbe davvero astruso e insopportabile se non fosse contemporaneamente una completa unità. Simmel tratta la dimensione enciclopedica fatta di unicum e di molteplicità. Definisce il volto come luogo geometrico della personalità intima. Associa la simmetria dei tratti del volto alla forma antiindividualistica e l'individualità a qualcosa di irrazionale.

Il volto ha un suo racconto^v, alquanto complesso, di cui qualche frammento è riconosciuto e interpretato dalla fisiognomica, [physis (natura), gnomon (giudice, interprete)]. Il procedimento richiede il guardare tutto il corpo. Per Aristotele l'anima è figura e forma e il corpo, materia. Le passioni

sono forme calate nella materia, forma e materia diventano due modi di vedere il corpo. Vorrei presentare un excursus frammentario delle passioni^{vi} per cogliere attraverso il volto i sentimenti, schedandoli e codificandoli come ha già tentato Lombroso) e prima di lui i grandi fisionomi, creando intrecci tra la medicina, l'astrologia, l'alchimia, la matematica, la geometria e l'arte. E' uno sforzo gigantesco. Lo si percepisce leggendo passi, osservando disegni schizzi dell'anatomia umana. Nella griglia che va creandosi di etica ed estetica, in cui il soggetto sta in relazione al proprio altro, si rivela un aspetto sociale che riguarda il pubblico e il privato del soggetto-volto. Il simbolo per eccellenza del publicus, che ha a che fare con lo spazio aperto, la piazza, la corte e l'agente del potere sovrano, è l'uomo rinascimentale, il cortigiano. Il libro sul Cortigiano di Castiglione è un trattato del comportamento persuasivo, il cui gioco è nell'apparire e non nell'essere e nel irreggimentare le passioni. Richelieu era maestro nel dissimulare i sentimenti, presentando un volto sul quale non era leggibile alcuna emozione. L'uomo pubblico è l'uomo dello "parade" della parata, dell'apparire, ma anche del difendersi. Il volto della rappresentazione, addomesticato alle circostanze, è un volto-tipo da fissare in un'immagine che si protragga nel tempo. La fotografia consente di lasciare una traccia nelle diverse epoche, la medesima, imperturbabile, un punto del soggetto che si associa al nome. All'unicità di un individuo corrisponde l'unicità di un nome e di un volto.

Dall'immagine pubblica il legame scivola sul privato. Il nome colloca nel sociale il privato, la particolare identità. La distinzione individuale fa del viso un valore, il viso implica l'individuo e l'individuo la singolarità del viso. L'uno e l'altro si sostengono contemporaneamente. Il soggetto è possessore del suo viso ma anche il contrario, dato che lo sguardo dell'altro porta necessariamente alla trasformazione della espressione, dunque alla deposizione. Creando un ponte tra pubblico ed esteriore, privato e interiore, la fisiognomica antica teneva ben conto delle relazioni che costituiscono il rapporto tra l'anima e il corpo, tra l'interiore e l'esteriore, il profondo e il superficiale, l'occulto e il manifesto, il contenuto e il contenente, la causa e l'effetto. La fisiognomica cerca di trovare un punto, quasi inafferrabile tra il dettaglio della superficie e la profondità nascosta del corpo. Come osservano Courtine e Haroche la scienza delle passioni è scienza dell'indivisibile. Naturalmente è un paradosso dato che è definita anche come scienza dello sguardo. E' proprio ai bordi delle contraddizioni, delle impossibilità che si muove la cultura del volto.

L'interrogativo assillante è come cogliere l'anima attraverso il volto. E' interessante soffermarsi sulla parola in questione: animale viene dal latino animal, etimologicamente derivato da anima, e animale, in quanto aggettivo, dal latino animalis, che dà vita, si oppone a spirituale. Dunque l'idea dell'anima elaborata dai latini tratteneva qualcosa di materiale. L'anima dei Greci invece è Anemos, legata all'idea di soffio, movimento, aria. Per i Greci la passione veniva colta all'esterno attraverso una manifestazione organica, il respiro che sia per l'uomo sia per l'animale era detto pneuma mentre psyché era riservato all'anima. Ciò che è interessante è l'idea di anima di natura corporea. Nel De rerum natura, di Lucrezio, spirito e anima sono di natura corporea... l'anima deve essere di natura corporea e lo spirito presentare quasi una valenza intellettuale superiore, la psyché. Questo è interessante per comprendere, ansiosamente definire l'anima sul viso, catturarla. Platone nel Timeo parla delle sensazioni come prova dell'unione tra corpo e anima, e nella Repubblica riduce a tre parti l'anima: intellettuale, passionale e appetitiva, progetto evidente di un'armonia. Il leit motiv si svilupperà fino al riconoscimento dell'idea del buono in quanto bello come elemento di misura, di simmetria. Si definisce l'idea della bellezza non dicibile, non visibile.

Nella visione dell'armonia tra esterno e interno, nella cerniera del "non si vede" e del "si mostra", si potrebbe dire così, si fa strada la parola carattere, character, dal senso iniziale di conio, marchio, impronta di cui racconta Aristotele nella Poetica. Procedendo rapidamente nell'Etica Nicomachea Aristotele definisce etiche le virtù che hanno a che fare con le passioni. Nel 1500 dal Corpus Hermeticum del II sec. viene ripresa la teoria cosmogonica per cui, per esempio, l'uomo corrisponde

all'universo, le parti del corpo al mondo, la testa al mondo angelico, al cielo, alla sfera intellettuale, il cuore al sole, la luna al cervello, etc. Sempre nel XVI° sec. il volto è portatore del destino. La metoposcopia ne legge le figure delle linee della fronte. Nella seconda metà del Cinquecento, erolamo Cardano scrive un trattato in tredici volumi su questo argomento. Giovan Battista della Porta opera sempre nella direzione magica del mondo.

Pomponio Gaurico nel suo trattato *De sculptura* (1504) afferma che la rappresentazione artistica sintetizza meglio in una forma ideale i dati naturali preselezionati. Essa deve essere il frutto di studi geometrici e matematici in quanto strumenti della proporzione e della simmetria delle forme, ma deve essere anche frutto della conoscenza fisiognomica in quanto progetto descrittivo dei segni corporei. Durer ha raccolto in 4 libri i suoi studi sulle proporzioni del corpo. L'essenza del suo lavoro consiste nel trasformare un'unica testa, le cui proporzioni sono sottoposte a un sistema di variazioni sottoposte a regole. Racchiudendo la testa in una specie di griglia, dilatando o contraendo gli spazi infralineari, questa si trasforma dando vita a una faccia rotonda, a una faccia concava, etc.

Anche Vitruvio nel *De Architettura* fa riferimento alla corrispondenza tra l'apparenza esteriore di un essere e la sua forma o anima o qualità spirituale. Il Trattato della pittura di Leonardo, finito nel 1498, mostra come l'artista lavorasse al viso, attento alle proporzioni anatomiche ma libero di esagerare i tratti secondari enfatizzando, per esempio, una mostruosa escrescenza del mento. In considerazione di questo sua libertà di cogliere il dettaglio significativo nell'eccesso dell'individualità o indicante la specialità di una emozione, Freud, nel saggio *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* del 1910 osserva: "Questa femminile delicatezza del sentire non gli impediva di accompagnare delinquenti condannati a morte verso il luogo dell'esecuzione, per studiare le espressioni dei loro volti stravolti dall'angoscia e ritrarli nel suo taccuino". Nel suo trattato Leonardo riporta: "Ver'è che gli segni dei volti mostrano in parte la natura degli uomini, dei loro vizi e complessioni, ma nel volto gli segni, che separano le guance da labri della bocca, elle nari del naso, e casse degli occhi, sono evidenti se sono uomini allegri e spesso ridenti e quelli che poco li segnano sono uomini operatori della cogitazione..." Il suo lavoro è sulle differenze, sul contrasto, cerca di scoprire le regole della bellezza attraverso le variazioni della bruttezza.

Leonardo pone la questione, che non si concluderà mai nel dibattito estetico, di definire il bello e il brutto. Allo schema classico del bello, che a partire dalla cultura antica greca si riferisce all'idea di fissità e universalità, si contrappone il concetto di mostruoso, che declina il paragone volto dell'uomo - volto animale, con un gusto misterico magico della figura animale nell'epoca medioevale, che dalle sculture antropomorfe settecentesche^{vii} giunge fino al concetto di caricatura. Il mostruoso è unito al movimento. Il movimento, il moto è il nucleo del pensiero di un raffinato artista: Charles le Brun primo pittore alla corte di Luigi XIV, che tra il 1668 e il 1671 scrisse *Le Figure delle Passioni*, conferenze sull'espressione e la fisionomia, pubblicate nel 1751, in cui parlava delle passioni come moti e ritraeva le differenti passioni sui volti, dicendo qualcosa di molto curioso a proposito dell'amore: "L'amore è sentito come un piacevole calore nel petto che a sua volta provoca una buona digestione della carne che avviene dolcemente allo stomaco... questa passione è utile alla salute". Poi spiegava tecnicamente che i nervi sono agitati "dagli spiriti animali" contenuti nelle cavità del cervello che passano ai muscoli movimenti interni e esterni, visibili e invisibili.

A questo punto è necessaria una pausa per cogliere il senso di questa carrellata. A partire dal XVI° secolo, nella storia del volto è presente l'idea forte di un'emergenza dell'espressione, di una sensibilità crescente all'espressione del viso come segno individuale. Si potrebbe dire che il viso è l'oggetto di una lavoro personale teso alla trasformazione (si vede il passare degli anni), all'identificazione e al riconoscimento.

Il piacere nel soggetto di fissare alcuni attimi o fasi del proprio essere si traduce nel ritratto fotografico, pittorico o scultoreo. Le parole ritratto in italiano e retratto in spagnolo, deriverebbero dal verbo *re-traho* nel senso di *rursus inspicio*, memoria reperto, che è la base di ritrarre. Il ritratto è

visto come copia. L'inglese e il francese portrait deriverebbe invece dal verbo pro-traho, cioè disegnare qualcosa al posto di qualcosa d'altro. Qui il ritratto è inteso come forma sostitutiva di chi è assente^{viii}. Il ritratto si colloca dunque rispetto a una mancanza.

L'escursus sulla storia della fisiognomica ha mostrato la necessità di codificare, fissare, schedare, attra-verso il volto, il carattere del soggetto, - si pensi a Lombroso per l'identificazione del criminale, - a cogliere sul volto le emozioni, anche quando la storia del viso è legata alla mancanza. Ora è bene ricordare che per tutti noi, a partire dai nostri otto mesi di vita, il viso della madre assume un ruolo di organizzazione psichico. Dice bene Winnicott "la madre per il bambino è la finestra sul mondo, e lo è in ciò che ogni tanto mancherà, necessariamente quando interverranno altri numerosi visi"^{ix}. Il bambino vede questi visi solo perché cerca il viso mancante che desidera. Può esistere solo dopo la separazione dal volto della madre. E' come se dicesse: "io esisto perché non sono più ciò. Grazie alla mancanza divento un altro". E' il caso di ricordare la portata del rapporto con la madre quando, durante l'allattamento, il piccolo effettua i primi legami tra la percezione del viso materno e le sensazioni interne delle loro funzioni.

Nello studio dello specchio, proposto da Lacan^x nel 1949 si ammette che dai 6 agli 8 mesi il bambino, organicamente immaturo che già si percepisce frammentato nel guardarsi allo specchio, ritroverebbe la totalità immaginaria di sé. La padronanza del corpo, che raggiunge solo nell'immagine, il bambino è tuttavia impotente a esercitarla altrove. La prima identificazione è alienazione nell'immagine di un corpo ideale, figura di superficie che ricompone la frammentazione reale in una unità di finzione.

Il soggetto si percepisce nella dimensione immaginaria come chi, nell'immagine allo specchio, cerca il volto ideale. Qualcosa del genere si realizza concretamente nel maquillage. Nel trucco il soggetto cerca l'idea di bellezza e realizza il trionfo della geometrizzazione e della misura attraverso le regole del bello.

Ogni persona studia colori, luci, linee che enfatizzino o nascondano aspetti del suo viso in un progetto tecnico sì, ma puramente ideale di ricostruzione di sé, sperando di attrarre, commuovere, mirando al sublime, per dirla cori Kant. La parata si rivolge comunque a un altro. Il così detto reale di questa rappresentazione esiste solo perché c'è un altro che guarda e vede.

Si dispiega così la dimensione da simbolico. Ed è lì che il volto esiste, perché il reale in quanto tale è impossibile da rappresentare. Il bambino di cui si dice che esiste perché qualcuno lo ha guardato sta tra la fantascienza e lo storia umana. Ci sono racconti di bambini che, senza sguardo, senza parola dell'altro (genitore), non sanno più se esistono, né chi sono, vengono cancellati anche se nel reale esistono.

Alla domanda del soggetto "come sono realmente", e' impossibile rispondere perché appena si è guardati si muta espressione e perché non è possibile controllare cosa accadrà sul proprio volto. Qui si chiude, come in un cerchio, l'accesso al volto in quanto enciclopedia. La parola non riesce a dirne tutto: si tratta della sospensione, traccia d'una mancanza che si traduce nell'enigma, come nel sorriso di Monna Lisa.

i vedano le Calvinino, lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Milano 1988; si
riflessioni sulla molteplicità.

ii C. Deleuze, La Piegia, Torino 1990, p. 11

iii E. Lévinas, Totalità e infinito, Milano 1990, Capitolo volto ed Etica

iv G. Simmel, Il volto e il ritratto, Bologna 1985, p. 43

v	J.J. Courtine, C. Haroche, Histoire du visage, Paris 1994
vi	Un escursus di notevole interesse sulle passioni, il luogo dei sentimenti attraverso la fisiognomica, raccolto nel lavoro prezioso di P. Magli, Il volto e l'anima, Milano 1995.
	Fonti preziose per un lavoro sul corpo e le sue "passioni" sono:
	<ul style="list-style-type: none"> • Ch. Bell, Essays on the anatomy of expression in painting, London, 1806; • P. Richer, Canon des proportions du corp bumain, Paris 1893; • P. Bellugue, Introduction à l'étude de lo forme humain, Paris 1962; • D. Le Breton, Des visages essai d'antropologie, Paris 1992.
vii	Una fonte davvero raffinata di "sculture del mostruoso" è il parco di Bomarzo nel Lazio, noto nel 1552, ideato dall'Architetto Pirro Ligorio.
viii	Un testo curioso sul ritratto è CB. Rubeis, De ritratti ossia trattato per cogliere le fisionomie, Paris 1809
ix	D. Winnicott, I bambini e le loro madri, Milano 1987
x	J. Lacan, Scritti, Torino 1974.

nb. la nota 5 nel testo è dimenticata, l'ho inserita a pag.1 (Il volto ha un suo racconto*...), ma probabilmente va spostata