



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

DALL'ALTO
a cura di Paolo Cesaretti
ottobre 2011

RICCARDO PANATTONI

Io in prospettiva, ma dall'alto: una vertigine

Quando dalla prospettiva si passa a una visione dall'alto il primo problema che si presenta è quello della caduta. Se infatti la visione dall'alto non è semplicemente un elevare il proprio punto di osservazione, un ampliare la propria visione prospettica, ma un'effettiva verticalità, allora lo sguardo piomba subito a terra, come se lo sguardo trovasse l'autonomia di un proprio corpo e sentisse la forza attrattiva della gravità e al contempo non fosse più in grado di stabilire un adeguato senso della distanza. Accade così di precipitare. È una vertigine. Lo sguardo è attratto verso il basso, il punto fissato si approssima sempre di più, senza tuttavia avere la percezione che si sta effettivamente cadendo, finché non ci si schianta al suolo. Più che una vera e propria autonomia dello sguardo, è come se il nostro corpo si facesse tutto visione, fosse completamente riassorbito all'interno dei nostri occhi, per divenire così un tutt'uno con la visione che siamo. Questa perfetta verticalità lascia ipnotizzati gli occhi su se stessi, creando un *black out* sulla funzione che dovrebbero svolgere in qualità di collettori d'informazioni visive per il nostro cervello, il solo che sarebbe deputato a dirci che cosa stiamo realmente vedendo. Gli occhi assunti nella loro verticalità, diventano solo occhi e lo sguardo è abbandonato a se stesso. Rispetto a questa perfetta verticalità non è più chiaro se si possa ancora parlare di una vera e propria visione. Quello che sembra sicuro è che ci perdiamo la faccia. Senza un minimo di orizzontalità infatti non siamo in grado di poterci rispecchiare, di ritrovare davanti a noi stessi quello che riteniamo sia il volto della nostra identità. Il mito di Narciso è proprio lì a ricordarcelo. Nel momen-

to in cui proviamo a rispecchiarci in perfetta verticalità su di una superficie, subentra di nuovo una vertigine e ancora una volta non possiamo fare altro che precipitare. Anneghiamo nell'immediata coincidenza con noi stessi, all'interno di una realtà che prima di tutto non può che toglierci il respiro.

La verticalità sembrerebbe allora manifestarsi come una vera e propria crisi della visione. Per poter parlare di visioni, anche di visioni dall'alto, sembra inevitabile dover introdurre la stabilità di un punto di osservazione e collocare il nostro sguardo in quella posizione ci rende capaci di farci spettatori. Si deve introdurre una prospettiva, riconoscere la distanza di un'orizzontalità all'interno di qualsiasi tipo di orizzonte visivo si decida di scegliere, anche quello più verticale possibile. La visione si rivela così un gioco di riflessi. È la relazione tra un punto stabile di partenza e la perfetta mobilità dello spettacolo. Tutto può vacillare, ma non il punto di osservazione da cui il nostro sguardo si dipana, se non a scapito della visione stessa.

Soltanto partendo da un punto di perfetta stabilità sembrerebbe allora aprirsi l'accesso alla visione. Lucrezio, nel *De rerum natura*, lo mette chiaramente in evidenza, ricordando quanto sia piacevole osservare, da una posizione sicura, il mare quando si scontra con i venti.¹ È un'esperienza visiva che si apprezza in particolare da una certa altezza, ad esempio dall'alto di una scogliera, come i quadri di Caspar David Friedrich ci lasciano facilmente immaginare, mentre le onde potentemente s'infrangono e si lasciano guardare senza poterci raggiungere, senza essere in grado di trascinarci via con loro, ma così vicine ai nostri occhi da farcene sentire il brivido. Ci sentiamo sfiorati dalla forza irresistibile di quel moto naturale che ci sovrasta e che al contempo abbiamo la capacità di osservare. È uno spettacolo, una scena teatrale [Fig. 1].

¹ Lucrezio, *De rerum natura* II 1-13, trad. it. a c. di G. Milanese, Mondadori, Milano 2007, p. 88.



Fig. 1: Caspar David Friedrich, *Monaco in riva al mare*, 1808-10, Berlino, Alte Nationalgalerie.

Come ogni scena che si rispetti, all'interno di quel tumulto d'acque trattenuto nella calma dei nostri occhi, siamo portati a immaginare ancora qualcosa di più: possiamo vederci l'altrui affanno, addirittura il suo naufragio. Attraverso la lontananza della prospettiva sopraggiunge così irresistibile il potere dell'immaginazione. Se anziché essere su quel punto di osservazione sicuro, a quell'altezza irraggiungibile da cui il nostro sguardo si diffonde, fossimo invece realmente alle prese con quella potenza della natura che stiamo contemplando, la nostra visione, angosciata, non potrebbe che assistere a una sconfitta irreparabile della natura umana, non potrebbe che specchiarsi sul suo fondo.²

Il nostro essere spettatori che dall'alto osservano gli affanni della vita e i suoi possibili naufragi non ci porta tuttavia a rallegrarci dell'altrui rovina, anzi, se l'animo non è maligno, non possiamo che

² Cfr. Hans Blumenberg, *L'ansia si specchia sul fondo*, Il Mulino, Bologna 1989.

partecipare con apprensione alle sue difficoltà, ma al tempo stesso, in nome anche di questa partecipazione, non facciamo altro che rafforzare inevitabilmente la stabilità del nostro punto di osservazione. Per questo l'inoltrarsi in mare aperto, il lasciarsi trasportare dalla forza avvincente dell'immaginazione, in realtà sembra non essere altro che un cedere alla tentazione. Un sentirsi attraversati da un desiderio carico di tutta la sua imprevedibilità.

Hans Blumenberg, confrontandosi con questo passo di Lucrezio,³ mostra come l'uomo abbia contrapposto a questa tentazione la consapevolezza di come fosse necessario erigere le proprie istituzioni e condurre la propria vita sulla terraferma, basandosi non tanto sulla forza dell'immaginazione, quanto sul saldo principio di realtà. Il mare aperto dovrebbe rimanere soltanto un semplice punto di osservazione, una pura visione. D'altronde l'effettiva capacità di osservazione deve corrispondere alla capacità d'introdurre la giusta distanza rispetto a ciò che anche improvvisamente potrebbe incomberci addosso. Si deve allora essere sì capaci di guardare verso l'imperscrutabile, ma lo si deve fare sempre da una certa altezza. La visione dall'alto si rivela così non soltanto uno spettacolo, una scena teatrale, ma anche una metafora o, ancor meglio, una molteplicità di metafore che rispecchiano il nostro atteggiamento verso la vita.

Lo spettatore che rimane saldo sulla riva a scrutare dall'alto il mare tempestoso sembra quindi essere l'unico capace d'introdurre quella necessaria distanza che lo spirito di osservazione richiede. Riesce a sopravanzare a se stesso perché attraverso la propria contemplazione, che guarda il tutto da una certa altezza, riesce a trasformare le possibili avversità della vita in semplici accidenti, in momentaneità che mai possono avere la forza di interrompere il fluire degli avvenimenti. In fondo si tratta solo di saper aspettare, di resistere nell'immobilità della propria salda posizione e lo scor-

rere del tempo non potrà che confermare il tutto come l'insieme di uno spettacolo. Lo spettacolo della propria vita.

Questo sapersi rapportare alla non immediata utilità della messa in scena sembrerebbe essere l'unica vera strada verso la salvezza. L'essere umano in fondo lo ha sempre saputo, ha sempre sentito la necessità di interrompere il proprio impegno nella vita per abbandonarsi alla visione di momenti di rappresentazione pubblica, ritrovarsi in spazi in cui tornare con un certa regolarità e assumere ogni volta la piacevole posizione di semplice spettatore. Il piacere non deve infatti essere orientato alla ricerca della felicità, l'essere umano ne conosce fin troppo bene l'illusorietà, ma sopraggiunge dalla distanza che riesce a tenere dal pericolo di coincidere con la propria vita. Vita che invece deve essere contemplata potendola confrontare alla narrazione di vite altrui, vite messe in scena e rispetto alle quali si deve ogni volta saper trovare e mantenere il giusto punto di osservazione personale.

Allo stesso modo, osservando dall'alto la potenza del mare aperto, si dovrebbe saper apprezzare la sicurezza e il conforto che il porto rappresenta. In fondo chiunque s'inoltri nel pericolo della navigazione, e non può farlo che per pura necessità, è lì che deve ambire ad arrivare, alla calma del porto, vera e propria meta che deve rappresentare la giusta conclusione di ogni viaggio. Da quella posizione dall'ampia prospettiva si possono infatti immaginare viaggi verso nuove mete, non necessariamente determinate con chiarezza ma prima o poi sempre raggiungibili. Non solo, il reale movimento della navigazione dovrebbe essere circolare, ogni sosta nei porti raggiunti dovrebbe rappresentare soltanto un arrivo momentaneo. È unicamente il ritorno al porto di partenza a rappresentare l'ultima meta reale, il vero conforto. Il successo, l'essere riusciti nel proprio viaggio risiede nella sola via del ritorno. Solo da quel momento può infatti trovare inizio la narrazione, unico reale motivo del viaggio intrapreso. Potersi ritrovare finalmente nell'immobilità del ritorno e immaginare tutto ciò che è stato, riviverlo mentalmente per farlo esistere nella sua effettività e magari destinarlo a un racconto che da se stessi passi a qualcuno – nuovo

³ Cfr. Hans Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, Il Mulino, Bologna 1985.

ipotesi spettatore di un viaggio rimasto ormai definitivamente sospeso tra realtà e immaginazione - che lo possa accogliere magari con qualche benevolenza.

Il luogo immobile da cui il racconto si dipana rende impossibile discernere, attraverso il gioco indecidibile dell'immaginazione, se chi racconta le proprie vicissitudini per mare in realtà non si sia mai mosso da lì o se invece sia di fatto partito e ritornato. Si tratta di due momenti che senza soluzione di continuità sono destinati a confondersi continuamente l'uno con l'altro. Le regole sono ormai dettate dal solo racconto, il quale non è in grado di stabilire i criteri su cui distinguere effettivamente l'accaduto dalla finzione. Uno dei due termini, in modo più o meno impercettibile, non può che scivolare nell'altro per aiutarlo a prendere forma. Il racconto di Odisseo ne è l'indiscutibile icona. È soltanto il ritorno a Itaca a stabilirne la restituzione del nome, a fare del suo viaggio un'odissea [Fig. 2]. La trama della narrazione è retta dalla speranza di Telemaco di ricevere la propria eredità, insieme all'inganno notturno di Penelope impegnata a tenere immobile il tempo. Viaggiare per mare è dunque un errare e il racconto, dalla sua altezza, è proprio lì a restituirci la possibilità di poterlo contemplare. Chiamarsi Nessuno, senza il segreto del nome che il racconto racchiude in sé, non è certo un'astuzia degna di nota.

Eppure l'essere umano non ha mai rinunciato a compiere quel passo che lo ha portato dalla terra al mare. Anche se sul mare in realtà non si possono posare effettivamente i propri passi, ma si è costretti a trovare un modo per lasciarsi trasportare. Si è chiamati a incrementare continuamente la propria abilità verso la tecnica, arrivare a immaginare ciò che ancora non è stato possibile realizzare da nessuno. È un modo anche per evadere dalla laboriosità ciclica che la terra richiede, è un rifuggire il tedio e la monotonia del lavoro dei campi. Con un colpo di mano si possono magari ottenere guadagni che oltrepassino quanto necessario per vivere, il lusso del superfluo potrebbe risiedere proprio dietro a quel gesto azzardato. Passare il confine tra la terraferma e il mare non com-



Fig. 2: Joseph Mallord William Turner, *Ulisse deride Polifemo*, 1829, Londra, National Gallery of Art.

porta allora una caduta nel peccato, rappresenta piuttosto la libera decisione di passare consapevolmente all'errore. Si tratta di fare proprio l'errare che la vita di per sé rappresenta, di assumersi il rischio di un gesto senza ritorno, avendo la forza di rimanere incuranti di fronte a ogni possibile giudizio morale.

Il racconto della marchesa dello Châtelet, amica di Voltaire, nel suo trattato *Sulla felicità*, pubblicato nel 1779, trent'anni dopo la sua morte, imputa la perdita dell'occasione decisiva per la felicità proprio alla volontà di voler star fermi nel porto della riflessione ragionevole. Se la felicità è un'illusione, allora bisogna essere all'altezza delle proprie illusioni. Il porto non rappresenta più un'alternativa al naufragio, ma simboleggia il luogo dove la felicità della vita non può che fuggire via, quasi senza accorgersene. Il desiderio d'inoltrarsi in mare aperto non deve essere assecondato per il gusto della navigazione, per seguire itinerari prestabiliti sulla carta, ma soltanto per attendere l'arrivo dell'inevitabile naufragio; navigare nella vita è di per sé un naufragare, anzi è l'unico evento effettivo



Fig. 3: Claude Joseph Vernet, *Naufragio*, 1759, Bruges, Groeninge Museum.

in grado di legittimare il movimento stesso della navigazione [Fig. 3]. Non è possibile contemplare la propria vita e non costatare come sia unicamente costituita sulla sopravvivenza a innumerevoli naufragi. Solo un'immaginazione narrativa può ingannarsi credendo che una vita sia racchiudibile nel dipanarsi contemplativo di un racconto, in realtà ogni vita non è altro che il naufragio di ogni possibile racconto di sé. In contrapposizione alla stabilità ideale della terraferma, è il mare aperto, nella sua inevitabile incostanza, a rispecchiare l'unica effettiva realtà dell'esistenza. Non ci si inoltra dalla terraferma al mare, ci si accorge invece, come svegliandosi in un sogno, di essere da sempre nel mare aperto della vita.

La forza d'animo non risiede allora nell'assumere una capacità contemplativa, ma nel sapersi abbandonare a una soggettività puramente ottica. I monti, i campi, le città, il cielo e la terra svaniscono a mano a mano che ci si inoltra nel mare aperto e ci si sente avvolti soltanto dal proprio sguardo. Inquieto e consapevole al



Fig. 4: Victor Hugo, *I lavoratori del mare: Battello visto dal cielo*, 1864-65, Parigi, Bibliothèque nationale.

tempo stesso ci dice che il naufragio verso il quale ci stiamo dirigendo è inimmaginabile e questo perché in fondo siamo già naufraghi nel momento stesso in cui stiamo navigando [Fig. 4]. È proprio il nostro sguardo, avvolto dal silenzio del mare aperto, a dirci che da sempre stiamo già naufragando in una memoria a perdita d'occhio. Così, come Goethe ci suggerisce, non possiamo fare altro che aggrapparci a quella tavola che ci sta venendo incontro per portarci in salvo, la stessa che anche in passato ha svolto la medesima funzione innumerevoli volte. Al contempo, dobbiamo toglierci

dalla testa le casse e i bauli destinati ancora una volta ad andare inevitabilmente perduti. Non solo, quella tavola di salvezza a cui ci aggrappiamo si rivela sufficiente per una sola persona. Se ci si salva, ci si salva da soli, il resto dell'imbarcazione, e il nostro sguardo lo può direttamente contemplare, affonda miserevolmente.

Le *Memorie* di Giacomo Casanova ce lo ricordano con estrema precisione. Il loro motivo non risiede nel racconto autobiografico di una vita che, dopo essere giunta al tranquillo porto della vecchiaia, vuole contemplare se stessa; al contrario sono il disperato tentativo di non volersi affatto allontanare dallo straordinario naufragio che la sua vita sembra essere. Rappresentano l'esclusiva ammissione di un desiderio che non vorrebbe altro che godere ancora una volta di quel momento di totale abbandono. La vita degli altri, come ricorda ancora Blumenberg, comprese quelle coinvolte direttamente nel suo gioco, non suscitano in lui il ben che minimo interesse, rimangono esclusivamente funzionali a sprofondare nel ricordo della loro pura accidentalità. Ognuna è perfettamente intercambiabile con l'altra e destinata ad affondare in quello sguardo avvolto dal solo mare della nostalgia.

Anche il naufragio si rivela così nient'altro che un inganno dell'immaginazione, una semplice visione dall'alto, la prospettiva malinconica di un ricordo, e mentre siamo là, in alto, a osservare il mare in tempesta, immaginando la nostra vita futura e passata, ci piacerebbe in fondo sapere quale sia l'onda sulla quale andremo alla deriva nell'oceano. Ma come ci ricorda Montaigne, questo desiderio, il segreto custodito nel destino del nome che portiamo, rischia di non farci accorgere come in realtà quell'onda non siamo altro che noi stessi.

La visione, in particolare una visione dall'alto, è allora un gioco di riflessi e al tempo stesso, un gioco di scambi. Può rispondere ad esempio anche alla fase dello specchio delineata da Jacques Lacan. A partire dall'età di sei mesi un bambinetto, incapace ancora di padroneggiare completamente i propri passi, aggrappato a un sostegno umano o a un girello, può trovarsi improvvisamente davan-

ti a uno specchio e guardarsi. Superati gli impicci rispetto ai propri punti di appoggio, il bambino, sospeso in una posizione più o meno inclinata, fissa per sempre nei suoi occhi l'istantaneità della propria immagine. Se qualcuno, afferma Lacan, ha la fortuna di assistere a questa scena, diviene partecipe di uno spettacolo seducente, che di solito rimane trascurato a causa dell'infinita ripetizione in cui l'atto del rispecchiarsi accade.

Difficile, in questo stretto gioco di scambi, sapere chi sia effettivamente l'oggetto dello spettacolo. Nessuno infatti è in grado di dirci se quel bambino che stiamo osservando davanti allo specchio stia effettivamente rispecchiando per la prima volta, non lo sappiamo perché non possiamo avere alcun riscontro di quando nel suo sguardo scatti l'istantanea – come la realizzazione involontaria di un primo autoritratto fotografico – della propria immagine. Certo, l'infinita ripetizione che il guardarsi allo specchio rappresenta simbolicamente, mantiene in sé anche il momento originario dell'istantaneità con cui per la prima volta ognuno ha incontrato la propria immagine riflessa. Una memoria che si fissa per sempre negli occhi e che tuttavia non ricordiamo più, ma che possiamo vedere in sovrapposizione osservando quel bambino che si guarda allo specchio chissà da quando, ma che in quel momento, e solo per noi, sembra lo stia facendo per la prima volta. Lo spettacolo seducente risiede allora nel suo sguardo, ripreso all'interno del nostro sguardo, di quando un giorno, entrambi bambini, ci siamo guardati insieme davanti allo stesso specchio [Fig. 5].

Percepriamo tuttavia, mentre sedotti osserviamo quello spettacolo, che siamo di fronte, se non a un avvenimento che si realizza effettivamente per la prima volta, a un momento che mantiene comunque in sé qualcosa di originario: è la posizione più o meno inclinata di quel corpo riflesso. Nello scambio di sguardi che il bambino instaura con se stesso s'introduce ancora una volta una prospettiva, questa volta però è l'immagine riflessa che guarda dall'alto la posizione incerta di un corpo che vacilla, pur permanendo immobile sul proprio punto di osservazione. Di questa inclinazione originaria qualcosa rimane nel nostro modo di rispecchiarci. È



Fig. 5: Mary Cassatt, *Madre e figlio (Lo specchio)*, 1905, Washington, DC, National Gallery of Art.

attraverso la conquista di un certo automatismo, dovuto all'infinita ripetizione con cui pratichiamo questo gesto del rifletterci, che ci fa tenere la testa diritta davanti allo specchio, come se la visione corrispondesse a una perfetta orizzontalità. Ma se ci fermiamo un

attimo in più e osserviamo il nostro sguardo fisso sulla nostra immagine riflessa, la testa, in modo più o meno percettibile, s'inclina di lato, come se improvvisamente non fosse più in grado di reggere il proprio peso. Non si tratta di una vera e propria vertigine, quanto piuttosto di una sua vaga sembianza, come un tic che arriva da un momento lontano, ancora presente davanti ai nostri occhi, ma di cui in realtà non conserviamo alcun ricordo.

Il riflettersi di sé davanti allo specchio è per Lacan una trasformazione prodotta nel soggetto quando assume un'immagine. Come se quell'immagine, che guarda il bambino dall'alto, permettesse al soggetto di raggiungere in un attimo la promessa di se stesso; una predestinazione che Lacan indica legandola all'antico termine di *imago*. Questo riferimento all'*imago*, sovrapposto al concetto di immagine, lascia emergere come quel bambino davanti allo specchio non rappresenti, per noi che lo stiamo guardando, soltanto una scena visiva, ma anche un'idea, una rappresentazione mentale. Quell'avvenimento mantiene in sé, come il termine *imago* esprime nella sua concatenazione semantica, qualcosa di spettrale, una visione che è anche un'apparizione, allo stesso modo di ciò che ci accade in un sogno. In quella visione originaria rimane così indeterminato il contrasto tra la figura, il ritratto che nitido dall'alto si riflette dallo specchio, e la sua illusorietà, il suo inganno. Questa illusione costitutiva della propria identità non risiede tuttavia nell'immagine riflessa, quanto nel riverbero che essa esercita sulla reale percezione che il bambino ha di sé, su ciò che comporta quell'istantaneo raggiungimento della propria soggettività. Come un'eco visiva destinata a rimanere costantemente in atto, ma del tutto immemorabile, tra il pensiero e il ricordo di sé.

L'assunzione giubilatoria della propria immagine speculare rimane immersa, scrive ancora Lacan, in un'impotenza motrice, in un'incapacità, potremo aggiungere, d'intraprendere un effettivo percorso, d'inoltrarsi nel mare aperto di un viaggio verso se stessi. Qualcosa di quella staticità sembra rivelarsi in tutta la sua perfezione. Nella dinamica di quello scambio di sguardi l'immobilità ideale dell'immagine riflessa s'insinua così ingannatrice a risolvere l'incerta stabi-

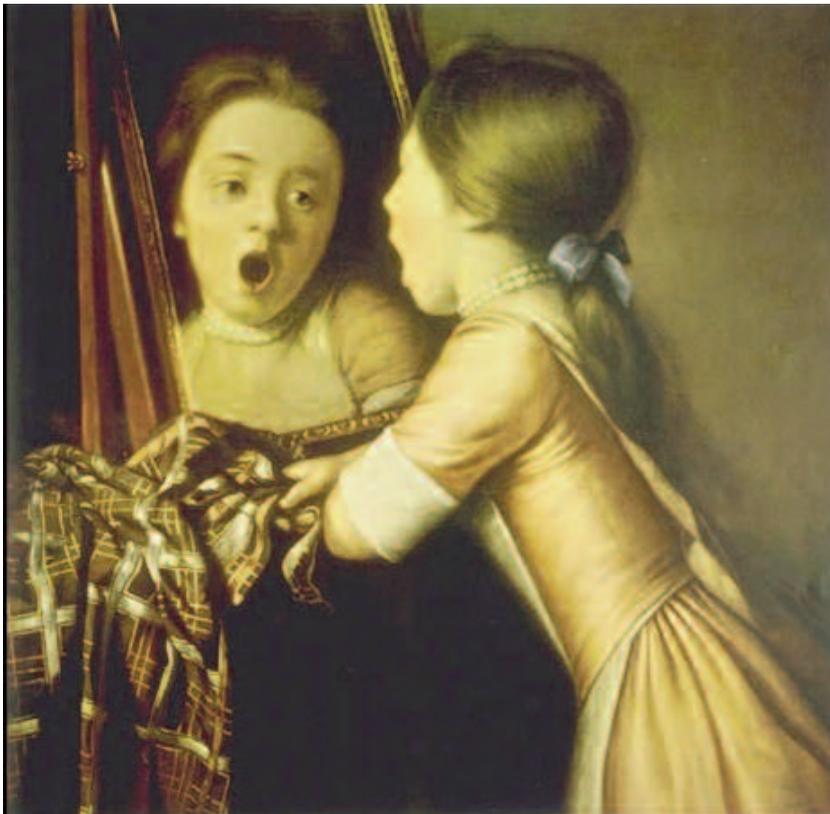


Fig. 6: Jean-Étienne Liotard, *Fanciulla che canta allo specchio*, XVIII secolo.

lità soggettiva di quel corpo vacillante, il quale, proprio in quel momento, ha trovato l'istantaneità di un suo equilibrio assecondando una propria inclinazione. Per questo, prosegue Lacan, la soggettività, nel momento stesso in cui si idealizza, partecipa al contempo di una forma primordiale che anticipa il momento dialettico d'identificazione di sé con l'altro riflesso [Fig. 6]. Anticipazione destinata a essere sublimata dall'intervento del linguaggio, il quale tende di per sé a risolversi nella sola universalità della sua funzione. L'oscillazione di quel precario equilibrio, inclinato verso la propria attitudine, concede a quel soggetto infantile di raggiungere sì se stesso, ma idealmente, perché in realtà lo sfiora soltanto asintoticamente, lasciando



Fig. 7: Salvador Dalí, *Metamorfosi di Narciso*, 1937, Londra, Tate Gallery.

cioè in atto uno scarto inaggirabile tra la promessa verso se stessi e l'idealità che tutto questo vorrebbe invece riflettere.

L'apparizione di quella forma totale del proprio corpo, grazie alla quale il soggetto, come in un miraggio, percorre istantaneamente la maturazione di ciò che in potenza immagina di essere, determina un'esteriorità che per Lacan rimane più costituente che costituita. Ma soprattutto appare in una forma che si fissa nel rilievo di una statura ritratta e invertita da quell'immagine riflessa, anche se colta nella spontaneità di uno sguardo che si volge diretto davanti a sé. Questa *Gestalt*, che tiene insieme la turbolenza di movimenti inclinati con la staticità di un'idea fissata per sempre nei propri occhi, simbolizza la permanenza mentale dell'io con la statua in cui quella stessa soggettività si sente proiettata, lasciando che il proprio fantasma domini la costituzione di quell'equilibrio e che l'automa in cui l'idea di sé tende a compiersi si stagli in un rapporto ambiguo con un mondo di propria fabbricazione [Fig. 7].

Così, quando l'analista, sostituendosi attraverso il *transfert* alla specularità di quella superficie riflettente, riesce ad accompagnare il

paziente fino al limite di far dire a se stesso, immobile davanti alla propria immagine: "Ecco, tu sei questo"; in quel preciso momento, al termine di un percorso finalmente portato a termine, non può far altro che abbandonarlo sul crinale da cui deve cominciare il suo vero viaggio. È l'aprirsi all'estensione di un orizzonte che non risponde più al semplice richiamo dialettico della base su cui poggia, ma è la vertigine di un'orizzontalità nella reminiscenza di una base ormai definitivamente perduta. Si tratta di una visione orizzontalmente colta dall'alto: dove prospettiva dell'orizzontalità e vertigine della verticalità riescono finalmente a convivere all'interno dello stesso sguardo.