

ANTONIO DEVICIENTI

CODICI VERBALI E VISUALI IN PENNATI, GUATTERI, EGGER

1. Pennati

Straniamento, oltre lo

Sappi invece osservare: mediante l'occhio
penetrando accarezzare tanto l'intuizione
quanto l'affioramento del visibile in immagine
l'uno che non dischiude l'altra se appannato
dall'inopia interiore pure che avverte in sé
d'amore l'ansia che rimanda al suo significato
come una voce schiusa persino all'ignorante
più disorientato che lo travisa oppur misconoscendolo
lo storpia storpiando sé facendosi deserto
ingombro d'insignificato. Scruta e non saprai che scorgere
l'innamorato filo della vita che di continuo estende
il suo disegno ad inverarsi in te se in te desiderato
per intuito dove riaffiora intera la bellezza
a ciò che raffigura d'ogni sua forma come per simmetria
pervasa in effusione dalla gioia³⁵¹.

Nell'adottare per la scrittura di Pennati il concetto di 'regime scopico'³⁵² si può affermare che, rimanendo egli entro il solo codice semiotico verbale, impieghi il lessico, la sintassi e la versificazione (vero e proprio dispositivo mediale) al fine di dar vita a immagini che prendano forma nella mente di chi legge in una giustapposizione del registro verbale e di quello visivo; il regime scopico pennatiano, producendo immagini puramente mentali, mette in gioco «la nozione di dispositivo, inteso come ambiente della visione»³⁵³.

³⁵¹ C. PENNATI, *Sotteso blu*, Torino, Einaudi, 1983, p. 13.

³⁵² M. COMETA, *Archeologie del dispositivo. Regimi scopici della letteratura*, Cosenza, Pellegrini, 2016.

³⁵³ COMETA, *Cultura visuale. Una genealogia*, Milano, Raffaello Cortina, 2020, p. 127. L'affermazione di Cometa è sicuro sentiero lungo cui vengono tracciate le parti del presente lavoro, ma soccorrono anche G. AGAMBEN, *Che cos'è un dispositivo*, Roma, Nottetempo, 2006, A. PINOTTI, A. SOMAINI, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi, 2016, W. J. T. MITCHELL, *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2017, tr. it. e cura di M. Cometa e V. Cammarata e MITCHELL, *Scienza delle immagini. Iconologia, cultura visuale e scienza dei media*, Milano, Johan & Levi, 2018.

Si applichi il concetto di «ambiente della visione» al testo citato (lo stesso sarà dei successivi): esso si apre con un preciso invito a imparare a «osservare», verbo che, etimologicamente, suggerisce l'azione del serbare (conservare, curare) e, nel prefisso *ob*, del serbare ciò che sta intorno e davanti – in una certa misura la medesima azione della macchina fotografica e della cinepresa; il sintagma «mediante l'occhio» esplicita il medium col quale si osserva, anzi si agisce «penetrando» fin là dove un movimento delicato, come di carezza, vede l'atto dell'intuizione e l'affioramento del visibile che si concretizza in «immagine». Il latinismo conferisce ulteriore pregnanza al processo descritto, fa del suo risultato il nesso tra quanto il poeta scrive e quanto la scrittura provoca nella mente di chi legge, poiché il lettore si ritrova, mediante il linguaggio verbale, anche a guardare. «Scrutare», «scorgere», «disegno», «raffigurare», «forma» sono occorrenze lessicali che confermano un tale regime scopico il quale, se nel testo di cui sopra serve a insegnare a guardare, altrove si delinea come puramente visivo e il dispositivo della visione possiede un'articolazione complessa in più fasi:

Nel divenire notte

Un mare grigio scuro
venato di strisce grigio opalescente
come il cielo
e là quella cerniera illusoria
quell'angolo come saldato nel vertice
di cui un albero uno stelo un animale
qui sulla terra ne aggettano la base
che l'aria copre di un velo
a poco a poco oscurandosi
e nell'abbraccio dello sguardo
in un buio visibilmente intero
che tutto di quest'emisfero non però il respiro
(come udibilità come luogo dell'altro)
cancella nel divenire notte³⁵⁴.

Il dispositivo della visione consiste in tal modo nella postura psichica, intellettuale e percettiva del poeta (la si chiami prima articolazione), quindi nella sua espressione in forma linguistico-ritmica (seconda articolazione) e, infine, nell'effetto che produce su chi legge (terza articolazione), processo prossimo a quello fotografico e cinematografico. Se si scorgesse nella tecnica poetica pennatiana un processo simile a quello cui è soggetta la pellicola sviluppata in positivo, si potrebbe pensare al

³⁵⁴ PENNATI, *Sotteso blu*, Torino, Einaudi, 1983, p. 84.

fotografo (o al cineoperatore) che, scelto il soggetto, lo inquadra e scatta la foto (o gira il filmato) da destinare a un pubblico a lui sconosciuto – uno studio delle occorrenze nella poesia di Pennati rivelerebbe l'assai insistita presenza del paesaggio (naturale e marino con casi di paesaggio urbano, più raramente di interni), e l'emersione di un lessico connotato dall'atto scopico. Facendo riferimento al testo riportato poco sopra si osservi come i sostantivi, i verbi e gli insistiti deittici non abbiano il fine di descrivere il paesaggio in modo naturalistico, ma di trasmetterne l'impressione retinica, usando lo stesso dispositivo della visione come parte di un divenire (qui il farsi notte) nel quale i colori e i loro toni sono in movimento pur non cancellando l'«udibilità» del mondo, per cui il sistema scopico è, anche, acustico.

Il modernissimo *de rerum natura* pennatiano ha nel divenire e nel movimento la propria ragion d'essere e il sistema iconologico che ne scaturisce può assomigliare, si diceva, a quello filmico:

Dal grande pioppo al noce

Dal grande pioppo al noce poco oltre il salice
tremula a onde una cortina frangiata di vibranti
verdi entro la trasparente luminosità tra cui
singolarmente sbalza un vetusto ciliegio
di resine stillanti dai colori d'ambra [...] ³⁵⁵.

Non sfugga la reiterazione dell'invito a guardare, presente anche in un testo in inglese:

Upon visiting the Archaeological Museum of Naples

See that words of yours or even lines
do blur and fade in time perceptibly foreseeing
what you now see as work that time itself
endlessly bequeathed working upon itself
[...] ³⁵⁶.

Qui è affrontata l'ardua questione della relazione tra il linguaggio verbale e le realtà da esso denotate, in quanto gli affreschi d'epoca romana esposti a Napoli sono stati già offuscati dal tempo trascorso e, inoltre, subiscono l'ulteriore offuscamento da parte del linguaggio che non sa compiutamente dire di essi (si produce una frattura radicale tra codice verbale e immagine); la significativa presenza delle espressioni *do blur* (sfocare) e *do fade* (porre in dissolvenza), appartenenti al campo semantico della

³⁵⁵ PENNATI, *Una distanza inseparabile*, Torino, Einaudi, 1998, p. 118.

³⁵⁶ PENNATI, *Modulato silenzio*, Novi Ligure, Joker, 2007, p. 30.

fotografia e della cinematografia, dicono della consapevolezza di Pennati che, nell'adoperare il linguaggio a fini scopici, ne conosce e riconosce i limiti, ma continua a usarlo nella sua capacità di evocare e di suggerire immagini, come nel testo seguente:

Le forme del vento

Così le nomadi dune dei deserti
e le oscillanti ondosità degli oceani
così i cespugli e le più alte cupole degli alberi
e le affilate vette e gli erosi crinali dei monti
il vento che premendovi li informa
visibilmente a somigliarne l'incorporea
impronta del suo incalzare senza sosta
l'aria nell'aria che di sé sommuove in tese
brezze o nella sferza dilaniante delle raffiche
quando più si avventa e quelle ne raggela
e ne arroventa cui l'acqua aggiungerà
altra erosione³⁵⁷.

Il regime scopico di natura verbale ricorre a tutto l'armamentario retorico del dire (ritmo e versi lunghi, sintassi molto articolata, polisindeti, allitterazioni, ecc.), ma si noti come Pennati si muova all'interno della grande ricchezza lessicale della lingua italiana non forzandone né stravolgendone le strutture. Supponendo un ulteriore studio delle occorrenze lessicali, certamente si appurerebbe la grande frequenza, per esempio, del verbo 'appalesarsi' che appartiene all'area semantica visuale o dei colori in tutte le loro sfumature determinando una dinamica tra lo sguardo di chi scrive e quello di chi legge simile alla dinamica intercorrente tra chi produce e pubblica un'immagine e chi la guarda: l'immagine formatasi nella mente, pur costituita di materia esclusivamente verbale, può essere considerata retinica e anche virtuale in quanto il suo supporto non è nulla di fisicamente individuabile³⁵⁸.

Pennati torna a nominare esplicitamente il frutto del suo scrivere (l'immagine) indagandone addirittura il rovescio:

*In un rovescio dell'immagine*³⁵⁹

Il teso fluttuare del mare

³⁵⁷ PENNATI, *Una distanza inseparabile*, Torino, Einaudi, 1998, p. 81.

³⁵⁸ H. FOSTER, *Vision and visibility*, Seattle, Bay Press, 1988.

³⁵⁹ PENNATI, *Una distanza inseparabile*, Torino, Einaudi, 1998, p. 55.

colma il silenzio dell'aria nel vento
che l'invade mentre s'increspano le onde
di ghirlande di spuma dove del loro arcuarsi
premono sulle sinuosità che srotolano
quel regno minerale di sferiche erosioni
e sopra il mare di un altro respiro si frange
in cerulee frane si squama in strisce plumbee
tra biancastre trame che il peso dell'azzurro
fonde fiottando in un rovescio dell'immagine.

Il dispositivo linguistico tenta cioè di raggiungere il retro dell'immagine cogliendone il suo farsi, inverando e confermando l'affermazione che sono in gioco «le pratiche del vedere / non-vedere, i dispositivi della visione»³⁶⁰.

2 Guatteri

Al fine di una disamina di *Tecniche di liberazione*³⁶¹ secondo le acquisizioni dei 'visual studies' si applicheranno le indicazioni di Alain Montandon relative al concetto di iconotesto³⁶², dal momento che il libro è strutturato in una serie di fotografie in bianco e nero e in una di testi verbali; se in linea di principio i due sistemi semiotici si mantengono distinti in quanto ben differenziati e ben identificabili, proprio perché tra di essi si crea una tensione dinamica si è invece costretti a cercarne le interrelazioni e le ricadute semiotiche.

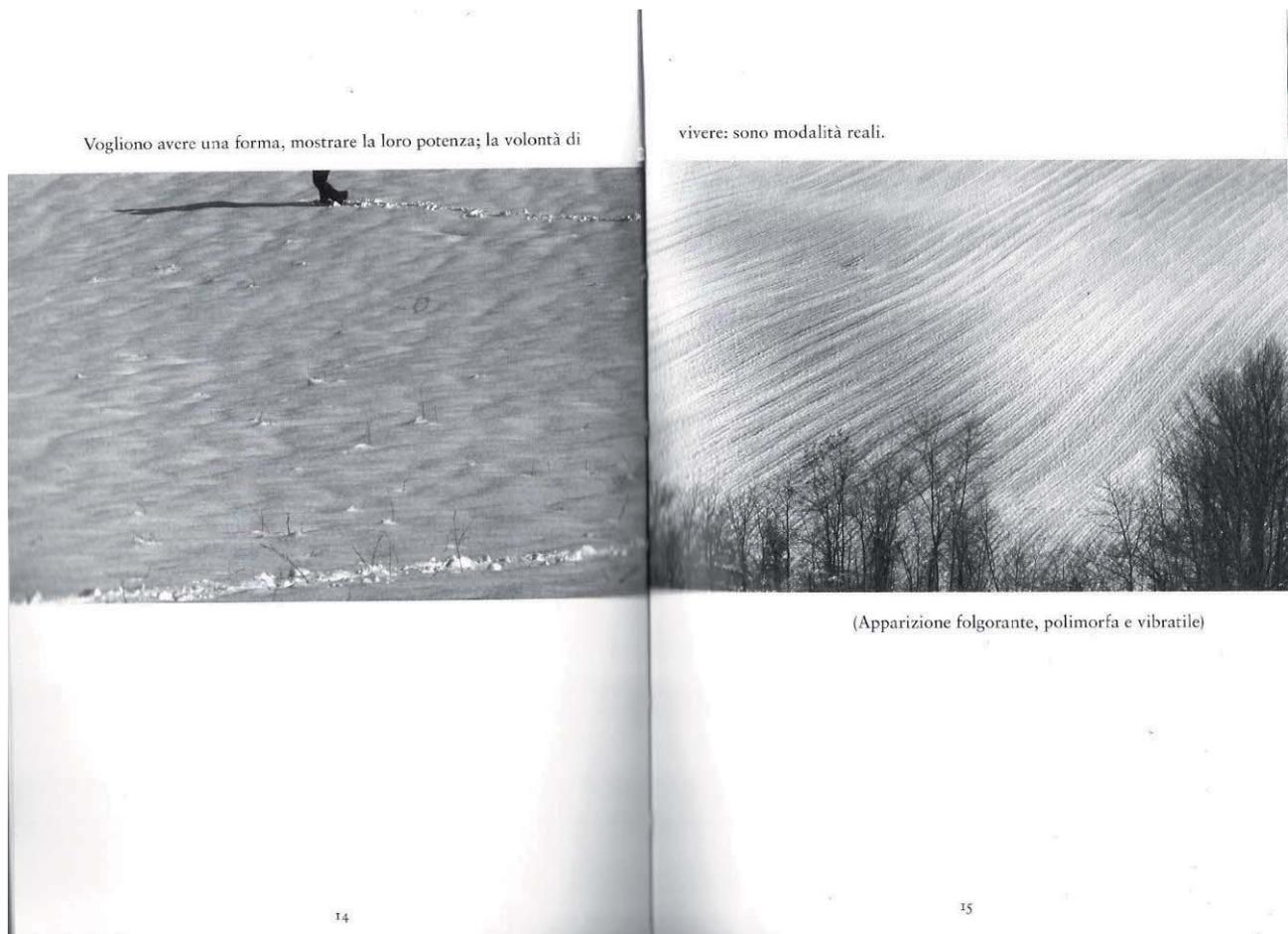
Le sequenze delle fotografie, le loro dimensioni, il loro rapporto non solo con il testo verbale, ma anche con il bianco delle pagine, la distribuzione delle immagini fotografiche e dei testi sulla pagina danno vita infatti a un iconotesto che, esplicitandosi in tecniche (verbali, visuali e yoga) volte attraverso lo sguardo e la lettura alla liberazione del pensiero e della psiche (riferite dunque a un preciso portato storico, culturale e sociale che viene sottoposto a critica: quello presente), propone una complessa dialettica tra ambienti esterni (il più delle volte spazi innevati e, quindi, trasfigurati rispetto al loro aspetto consueto), riprese ravvicinatissime di parti di un corpo nudo in tensione muscolare, brevi testi verbali dallo stile formulare o ellittico.

Si consideri ora la fig. 1:

³⁶⁰ COMETA, *Cultura visuale*, cit., p. 33.

³⁶¹ M. GUATTERI, Colorno, Tiellesi / Benway Series, 2017.

³⁶² *Iconotextes*, a cura di A. Montandon, Paris, Ophrys, 1990 e *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, a cura di M. Cometa e R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, 2016, ma si accolgono anche le suggestioni derivanti dal già citato *Cultura visuale* di M. Cometa, specialmente il capitolo *Vicende di un'indisciplina* (pp. 1-57).



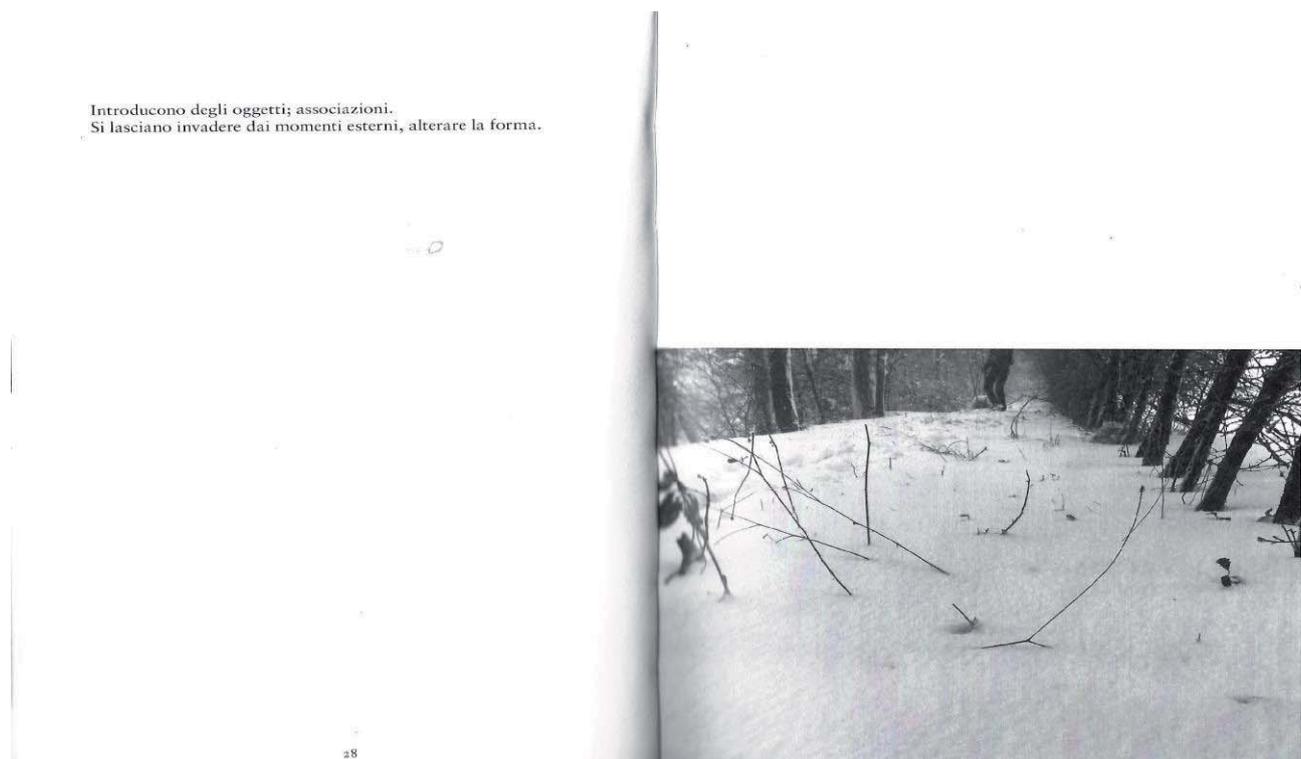
[Fig. 1]

Le due pagine costituiscono una sola superficie verbo-visuale costituita dagli ampi spazi bianchi in alto e in basso, dalle due fotografie affiancate e dal testo verbale in alto che si accampa sulle due pagine, mentre il secondo testo verbale è stampato sulla sola pagina di destra sotto la fotografia. Il soggetto non esplicitato del testo verbale in alto dà adito a molteplici interpretazioni (le tecniche liberatorie, le forze fisiche e mentali, i flussi vitali, ecc.), mentre lo sguardo, passando dalla sequenza lineare della lettura da sinistra a destra si muoverà sulle superfici delle fotografie cercando di trovare nessi coi testi e tra le due immagini. Anche in questo caso l'interpretazione resta aperta a numerose soluzioni, mentre il testo verbale sotto la fotografia a sinistra sembra confermare questa situazione di totale apertura ermeneutica ma anche esperienziale dal momento che le gambe di una figura umana tagliata fuori dalla fotografia, i passi nella neve, i solchi e gli alberi spogli dell'immagine a destra portando fuori dal contesto verbale sembrano poi essere inverati dalla constatazione (le parentesi sembrano invece che attenuarne esaltarne il portato concettuale) che si tratta di «Apparizione folgorante, polimorfa e vibratile» - si noti che questa è la percezione (quindi verbalizzata) dello sguardo che si muove sulle due immagini, che l'iconotesto possiede anche questa caratteristica di

apparire allo sguardo come una folgorazione, di avere in sé più forme e di trasmettere l'impressione di un movimento continuo.

Si potrebbe dire che l'atto della lettura comporta due movimenti: uno in cui l'occhio scorre linearmente, assecondando cioè la linearità dei caratteri sulla carta, pur tuttavia secondo la radialità della vista creando così una linea retta; un secondo in cui esso segue la discontinuità dell'immagine e dell'immaginazione, costruendo una linea obliqua che conduce dalle parole alle idee e alla densità visiva, tracciando allora diagrammi mentali segnati da continui sconfinamenti e spinte verticali che modificano la linea retta. Si tratta dunque di cogliere nella scrittura percorsi di senso anche in direzione non orizzontale. «È [...] su questa sofisticata architettura di linee continue e discontinue, lineari e verticali, visibili e invisibili – il foglio e il mondo – che poggia il processo di lettura³⁶³».

Certamente Zaganelli si riferisce alla lettura capace di suscitare immagini mentali, ma la sua analisi si applica altrettanto bene a un iconotesto come il presente che ha proprio nella reciproca alterità dei sistemi semiotici e nella loro compresenza entro lo stesso spazio di lettura e di visualizzazione la propria ragion d'essere.

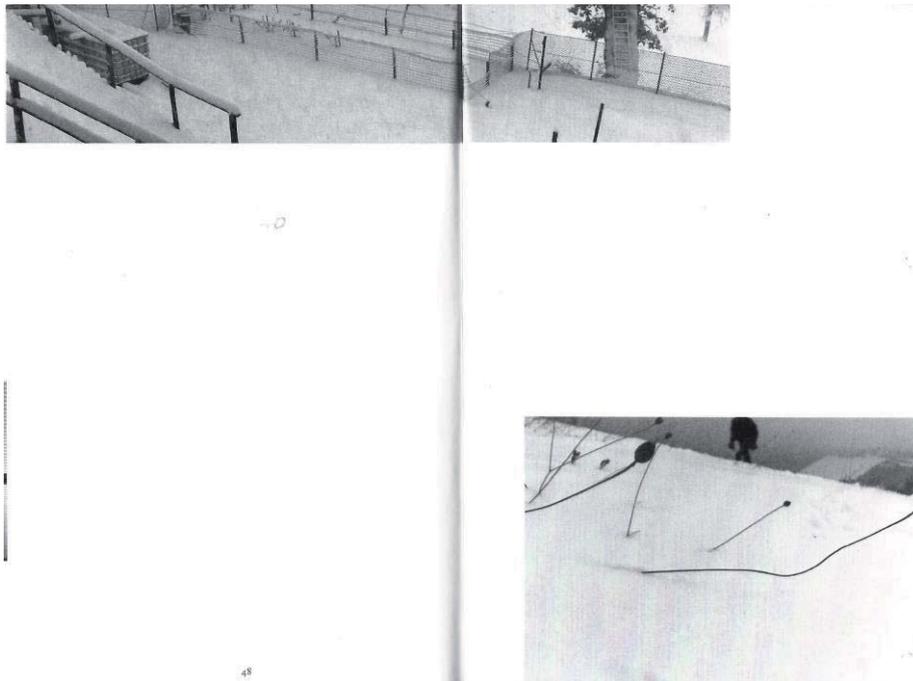


[Fig. 2]

³⁶³ G. ZAGANELLI, *Note sulla figurabilità del testo letterario*, in *Saggi di cultura visuale*, a cura di Giovanna Zaganelli, Bologna/Milano, Fausto Lupetti, 2012, consultato in forma di ePub.

Notevole è constatare infatti nella fig. 2 la collocazione del testo verbale nel punto più alto della pagina poi totalmente bianca: è, all'interno dell'iconotesto, immagine anche l'assenza di immagine (si assume qui il suggerimento di Victor Stoichita quando studia l'ombra in pittura), vale a dire che il dispositivo della visione nell'annullare sé stesso e il proprio senso genera un superamento che va compreso e interpretato: «ci interrogheremo sul senso della mancanza di senso, sul senso del suo superamento»³⁶⁴.

In realtà l'intero libro di Guatteri reitera la dialettica tra spazio bianco (il vuoto del pensiero e della visione) e immagine + testo verbale. Se si assume il termine «senso» impiegato da Stoichita nel suo significato etimologico di direzione (della percezione), ecco che il bianco permette alla percezione di diramarsi in ogni direzione, di mettere in discussione il regime scopico forse più classico e più celebrato (quello della prospettiva centrale) e, provocando una transizione continua tra bianco della pagina e bianco della neve (fig. 3), tra assenza di forme e di linee precostituite per lo sguardo e trasfigurazione degli spazi provocata dalla neve depositatasi, libera la percezione visiva (e con lei la mente) da abitudini indotte e apprese, muove verso una critica *de facto* dei sistemi della visione in quanto asserviti a precisi meccanismi di dominio culturale e, quindi, politico ed

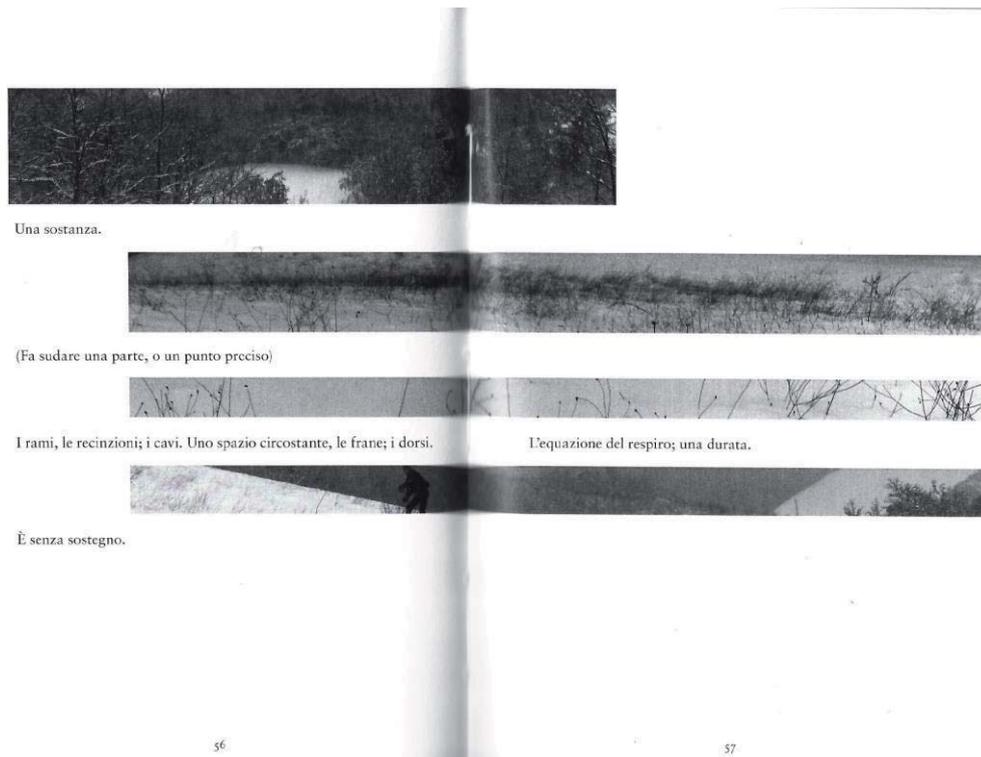


economico³⁶⁵.

[Fig. 3]

³⁶⁴ V. STOICHITA, *Breve storia dell'ombra*, Milano, Il Saggiatore, 2008, tr. di Benedetta Sforza; e in particolare le pagine dedicate a Malevič e al suo *Quadrato nero* del 1915 (p. 175 e sgg.).

³⁶⁵ Inutile ribadire che tutti i nomi più accreditati legati in un modo o nell'altro ai visual studies (Barthes, Belting, Benjamin, Berger, Boehm, Bredekamp, Cometa, Mitchell, Jay, Sontag, solo per citarne alcuni) sottolineano e studiano la valenza sociale e politica dei regimi scopici e dei dispositivi della visione.



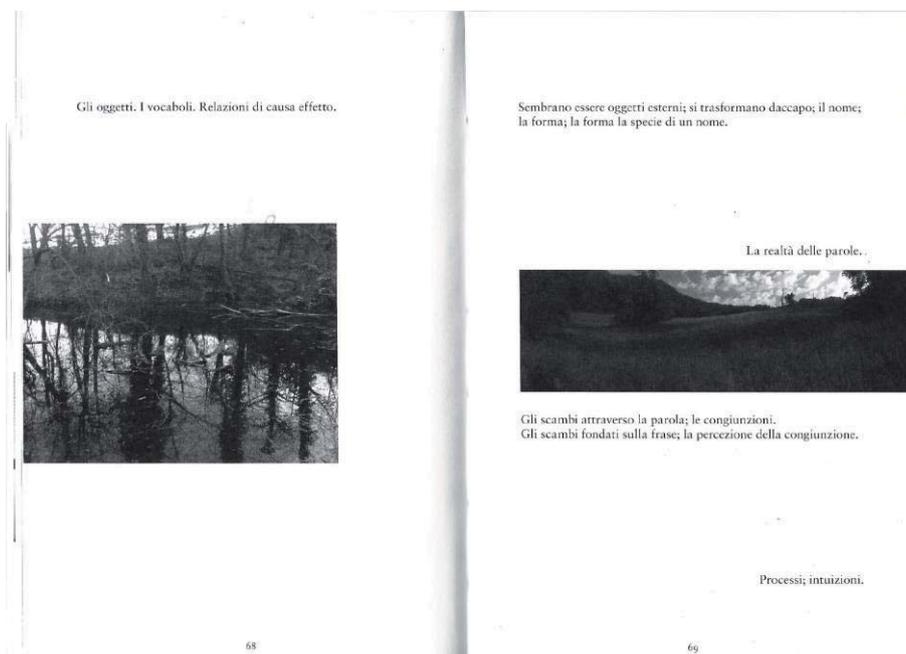
[Fig. 4]

Nella fig. 4 la disposizione di tre fotografie molto allungate in orizzontale e molto strette in verticale sulle due pagine, parallele tra di loro e con i testi verbali (sempre coincidenti questi ultimi con un rigo anche brevissimo di scrittura alfabetica) continuano a porre la questione circa il rapporto e la differente valenza tra il codice verbale denotativo («sostanza», «punto preciso», «rami / recinzioni / cavi», «respiro / durata» fino al risolutivo «È senza sostegno») e quello visuale delle immagini fotografiche. I segmenti alfabetici non sono affatto didascalie, ma, entro un sistema a doppia direzionalità, possono essere interpretati come echi delle immagini e queste come echi del linguaggio verbale, oppure come slittamenti (immagine fotografica → rigo di scrittura → immagine fotografica → ecc.) dello sguardo (vedere → leggere → vedere → leggere → ecc.) in un passaggio continuo da un codice all'altro (verbale → non verbale e viceversa). Ma non basta: la presenza della parola stessa «spazio circostante» può essere presa a pretesto per un'interpretazione dell'intero iconotesto come spazio in cui ha luogo l'*interplay*³⁶⁶ tra i due codici semiotici senza che l'uno prevalga sull'altro né in termini valoriali, né concettuali – del resto già in *Figurina enigmistica*³⁶⁷ Guatteri aveva contestato e ironizzato su *vezzi* e *idées reçues* della civiltà della comunicazione riflettendo sulla valenza politica delle immagini, sul loro uso ai fini del condizionamento delle coscienze. Le tecniche di liberazione vogliono, invece, nel costruire un iconotesto così complesso, esplorare spazi, appunto, entro i quali

³⁶⁶ MITCHELL, cit.

³⁶⁷ Francavilla al Mare, IkonaLiber, 2013.

si possa superare la forma-libro consueta e, dando vita a una contaminazione-mescidanza-interconnessione, ma anche e nello stesso tempo a una divaricazione-contrapposizione-differenziazione, aprire nuovi orizzonti sia al sistema segnico verbale che a quello visuale, non ultima la liberazione dalla dittatura del verbale di cui argomenta Martin Jay in favore di una pluralità di regimi scopici³⁶⁸.



[Fig. 5]

La questione posta dal testo verbale della fig. 5 è di dirompente urgenza e gravità, fondamentale dal punto di vista sia semiotico che concettuale. Quali relazioni di causa ed effetto sussistano tra oggetti (si potrebbe aggiungere: tra immagini) e parole, la relazione tra nome e forma, quale realtà abbiano le parole e «Gli scambi attraverso la parola; le congiunzioni. Gli scambi fondati sulla frase; la percezione della congiunzione» - percepire la congiunzione è espressione del codice verbale che si potrebbe riconoscere nel codice visivo della fotografia di sinistra, vera e propria metapicture³⁶⁹ perché l'acqua, avendo per chi osserva l'immagine anche funzione di specchio della vegetazione presente sulla riva, restituisce l'atto stesso della rappresentazione fotografica (la fotografia vede sé stessa, per così dire), rappresentazione che è *picture* della cosa fotografata (dunque non la cosa stessa) e *image*³⁷⁰ in quanto essa viene recepita dall'occhio e rielaborata dalla mente. Nella pagina a fronte è infatti

³⁶⁸ M. JAY, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California, 1993.

³⁶⁹ MITCHELL, cit.

³⁷⁰ S'impiegano qui tre dei concetti fondamentali introdotti nell'ambito dei visual studies e del *pictorial turn* proprio da Mitchell.

questione esplicita tra forma e nominazione, tra codice linguistico e realtà, così che il termine grammaticale di congiunzione viene caricato di tensioni del senso e della percezione che vanno ben al di là del codice linguistico; il paesaggio fotografato interroga (ma in senso non verbale) lo sguardo circa la congiunzione tra realtà fuori dal soggetto che osserva e soggetto percepiente, tra alto e basso, tra luce e ombra: l'iconotesto di Guatteri mette cioè in radicale discussione ogni forma consueta (o se si vuole tradizionale) e di testo verbale e di testo iconografico.

3. Egger

Nei testi di Oswald Egger [...], l'io si è talmente liberato da ogni rapporto con la soggettività borghese [...], da far sì che la fiorente materia del tutto, al di là delle coordinate effimere come vita e morte, animale, uomo, pianta, si trasformi in lingua. È in certo modo come se Egger avesse fatto saltare il petrarchismo dall'interno in una sorta di gaia, comica distruzione. [...]. Applicata alla posizione elocutiva del testo, quel che ne risulta è un allentamento di ogni identità fissa³⁷¹.

Sulla scia di tali suggestioni si fermerà l'attenzione su due pubblicazioni di Egger che, possedendo accanto all'elemento testuale-verbale un altrettanto decisivo elemento visuale (disegni e acquerelli di mano dello stesso autore), ben si prestano a essere esaminate nel contesto della cultura visuale, specialmente sul versante della critica di fatto alla testolatria, del superamento della tradizione lirica occidentale e dell'avversione esplicita a ogni separazione tra cultura scientifica e cultura umanistica. In *Val di Non*³⁷² e in *Entweder ich habe den Mississippi nur geträumt, oder ich träume jetzt (Ho soltanto sognato il Mississippi, oppure lo sto sognando adesso)*³⁷³ l'uso sia della lingua che dell'immagine da parte di Egger³⁷⁴ si pone quale sovversione dei codici semiotici (il verbale e il visivo) in direzione di un dispositivo verbale-visuale che annulli l'ipertrofia dell'io autoriale riconducendolo al suo status originario di realtà tra tutte le altre realtà del mondo in aperta contestazione di ogni antropocentrismo e logocentrismo.

Se già i testi di Egger sono di per sé veri e propri paesaggi linguistici, assolutamente compatti nel loro aspetto tipografico e (letteralmente) lussureggianti per le scelte lessicali, complessi nel loro impianto sintattico, densi dal punto di vista concettuale, i disegni in inchiostro di *Val di Non* e gli

³⁷¹ G. SJÖBERG, *La fiorente materia del tutto. Sulla natura della poesia*, Vicenza, Neri Pozza, 2022, tr. di Monica Ferrando, p. 32.

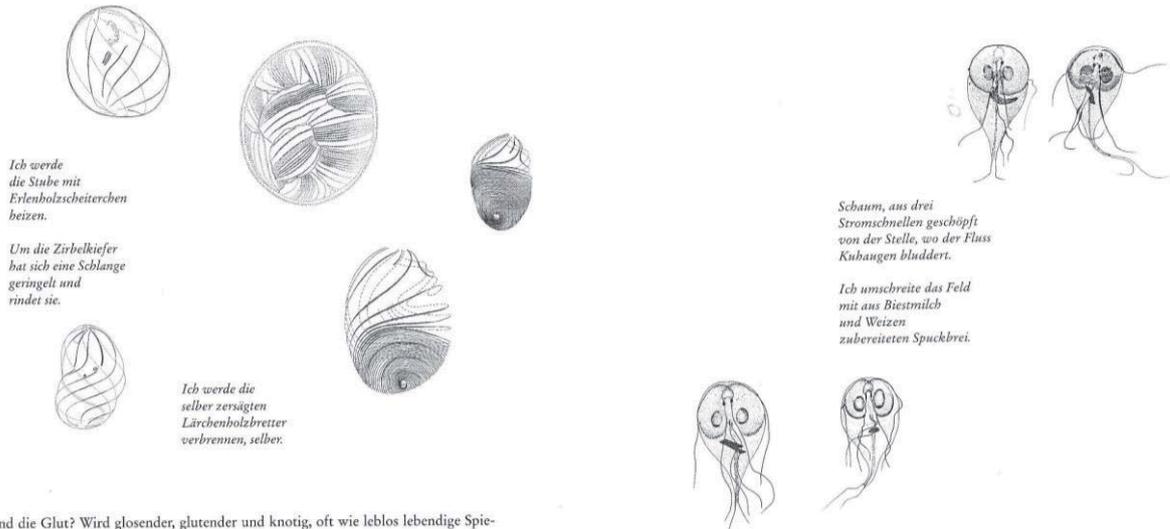
³⁷² Berlin, Suhrkamp Verlag, 2017 – non ancora tradotto in italiano.

³⁷³ Berlin, Suhrkamp Verlag, 2021 – non ancora tradotto in italiano.

³⁷⁴ Lo studio a tutt'oggi più esaustivo sull'opera eggeriana è M. ENDRES, R. SIMON, *Wort für Wort. Lektüren zum Werk von Oswald Egger*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2021.

acquerelli del secondo libro svolgono una funzione decisiva nel creare un iconotesto che risulterebbe amputato (e quindi semioticamente incompleto) se privato delle immagini. È un dispositivo che vive proprio in ragione del compenetrarsi tra testi verbali e immagini, dell'esplicitare (si sarebbe tentati di dire di esibire) senza ambagi la propria natura di *mixed media* al fine di superare la concezione borghese (e quindi reazionaria e consolatoria) dell'attività artistica e dell'immagine quale illustrazione o abbellimento del testo verbale.

La Val di Non fisica (e anche, si vedrà successivamente, il Mississippi sia immaginato che reale) diventano una trasposizione figurativo-verbale minuziosa; lingua e disegno sono di fatto l'esplorazione palmo a palmo della Valle, così che il dispositivo eggeriano è costituito da un lessico sterminato e ricchissimo (si vedano i termini tecnici della botanica e della geologia, vocaboli desueti o di lingue e dialetti differenti, composti di assoluta novità, ecc.). Disegnando a inchiostro le forme dei cristalli dei diversi tipi di rocce o di parti anatomiche interne degli animali che popolano il luogo o delle venature dei legni, la mano si rivela vera e propria protesi dello sguardo, arto necessario a che il testo verbale travalichi i propri confini sonori e semantici, consapevole della propria insufficienza, per giungere a un codice che integra in sé il verbale e il visuale. Il regime scopico e il dispositivo della visione eggeriani risultano quindi dalla frequentazione della Val di Non in quanto luogo di nascita e di formazione dell'autore, dalla familiarità con le discipline linguistiche, botaniche, geologiche, zoologiche e del disegno.



Ich werde die Stube mit Erlenholzscheiterchen heizen.

Um die Zirbelkiefer hat sich eine Schlange geringelt und rindet sie.

Ich werde die selber zersägten Lärchenholzbretter verbrennen, selber.

Schaum, aus drei Stromschnellen geschöpft von der Stelle, wo der Fluss Kuhaugen bluddert.

Ich umschreite das Feld mit aus Biestmilch und Weizen zubereiteten Spuckbrei.

Und die Glut? Wird glosender, glutender und knotig, oft wie leblos lebendige Spiegelchen gereifte Flecken, die brennen, wie um Glimmpunkte geflammte Ährchen und Grannen, die glanderten: immer noch Huzelchen und Gluphen, das Grannenhaar war lang und flammte, gräuelährig, jetzt. Lange, schmale, in deren Gebräse ich hineinsehen werde, deren Spitzpunkt ganz weit weg erscheint, manchmal, als ob im Grus leuchtende Glänzklexe gickern, dann? – Fällt dann ein um ein tupfenblauer Schatten in den Schnee, ein Klumpen? Spitzbügelig gedrückt, ganz aufgesprosst, die keimben Nadeln der Gefieder-Kiefer: Scharbenfelle, Pellflecken und Kehllinien um einen Glimm- und Mittelpunk, regellos eiförmig in Form und Orbit, oft auch in zwei solcher Herde Glandern und Spuckgeschmacke umeinander. Was für ein furchtbar heftiges Stöbern davon: die kalte, tote Asche der Mahlsteinchen klein befühle ich, nannte den schwereren Weg mit keinem Namen. Ein klingender Schrei kommt vom Ruf-Feld her der Felge. Wintertagstille krümelt ihr dürrstes Geäst, und alles Moos.

Lag ein Gesetz in diesem Auf und Nieder von Gesichtern? Das Tapetenmuster wirbelt in sich unzusammen und verliert sich in Sieben und Trichtern, untief. Die Rhomben, solche vorwiegend durchmusterter Schalen ohne Grund, dehnen sich aus ihren Zubern, wuchsen aus, verschafften sich nach oben, splitt'ern sich in Äste, kupfern Farbe an und sprossen so zu Bäumen, die in kannenlangen, tiefen Reihen ihre Alleen bildeten. – Und in der Flucht der Bunker flackerten und türmen sich schon Wahn-Elephanten, ausgedehntere Ungeheuer, die sich zogen, sich verblähten, lebendige Bänder zwischen schlafgeformten, flächigen Strichen: uferlose Sümpfe, umberner Schlämm und trüchtige Lagunen. Silbergelb belackte Krokodile sind darin zu erkennen. Die Elefanten trügen Masken, die wandelten sich alsbald zu Kraken und Kakteen. Auch Lochsteintürme und Mauern haben Augen und blickten spöttisch auf mich herab, großborstige Gestalten mit feixem Gesicht und wäßrigblaublauen Barteln. Ich erschlug sie ohne Not – und ohne Gegenwehr.

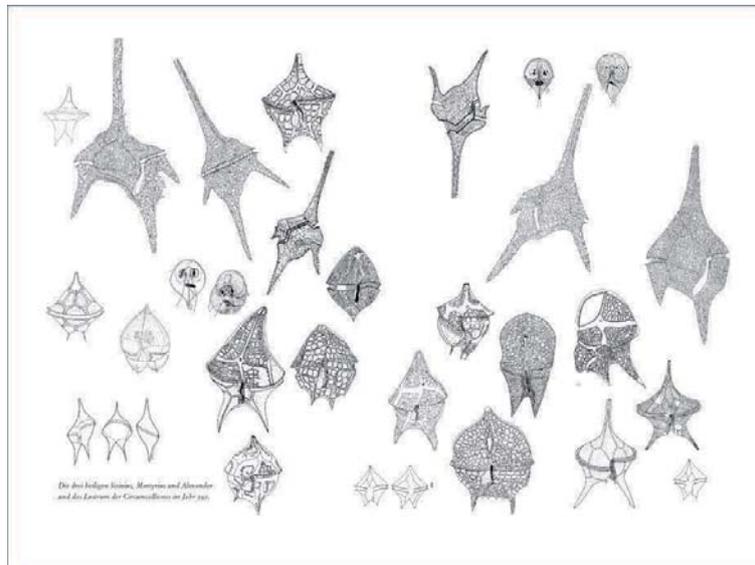
14

135

[

[Fig. 6]

[Fig. 7]



[Fig. 8]

Si considerino ora le figg. 6, 7 e 8: le immagini si collocano nel medesimo campo visivo dei brevi testi in versi, mentre il testo in prosa ritmica si dispone nella seconda metà della pagina quale blocco unico e compatto (la fig. 8 valga come esempio di quelle parti in cui è l'immagine, disposta su due pagine, a sopravanzare il testo divenuto brevissimo). Questo significa che l'iconotesto vedrà

trascorrere su di sé lo sguardo costringendolo a passare dalla lettura del codice alfabetico alla percezione delle forme e che sperimenta la possibilità di una visualità che, denunciando l'insufficienza del codice alfabetico-verbale, integra nel testo scritto l'immagine (e viceversa, a pari merito), distruggendo così i confini tra i due sistemi segnici, superandone le rispettive soglie. Sarà poi il compatto testo sottostante a sviluppare il tema accennato nella parte alta della pagina.

Dal punto di vista concettuale Egger spinge il linguaggio fino a voler indagare il non più e il non ancora partendo dal punto (la 'non-valle', '*Tal des Nichts*') in cui (geologicamente) lungo la linea di faglia vengono a contatto formazioni rocciose diverse, dove (linguisticamente) sono a contatto il dialetto sudtirolese, il ladino e l'italiano. E dove (semioticamente) i segni linguistici e visivi vengono colti nella loro sedimentazione e trasformati in iconotesto: l'io autoriale si dissolve perché l'esplorazione del nulla spalanca uno spazio amplissimo di possibilità nel momento in cui Egger si chiede se si possa immaginare una montagna senza la sua valle. Ed è in questo sforzo immaginativo che consiste il farsi del libro, la dissoluzione della percezione generale in favore di una percezione microscopica che, approssimandosi sempre più al niente (*nichts* - il niente di San Juan de la Cruz fa da esergo dell'opera) e al vuoto (*Leere*), inteso come punto di tale massima concentrazione e tensione del reale da proclamare la necessità del suo complemento (il vuoto, appunto) - è uno scrivere e un guardare lungo quella linea di faglia dove il linguaggio ereditato mostra le sue innumeri ibridazioni, la storia si rivela una congerie di storie. La visualità³⁷⁵ è mescolanza, stratificazione e contaminazione, come se si pensasse l'insieme vuoto, il che

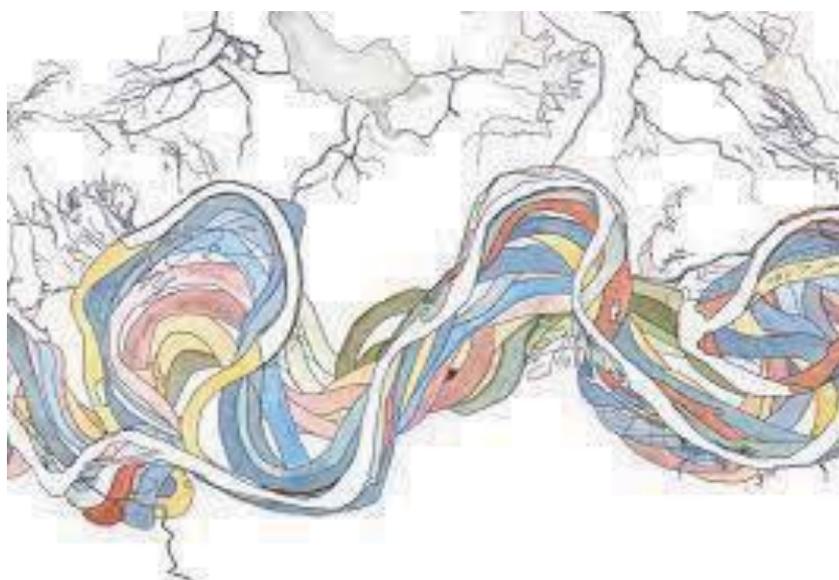
significa aprirsi a una serie di sguardi elementari che possano cominciare a elaborare una nuova grammatica o tabella di elementi di una cultura visiva non più costruita su oramai obsolete categorie, ma su un nuovo sapere o una nuova teoria degli insiemi visivi³⁷⁶.

Nel secondo libro preso in esame Egger immagina di compiere un viaggio lungo il fiume partendo dalla sua stanza e subito accenna al fruscio del pennello mentre traccia le aggrovigliate linee sulla carta (p. 9). Questo significa che il viaggio sarà un resoconto immaginario e dettagliatissimo anche della geologia, della flora e della fauna del fiume. Concependo la scrittura come lo stesso flusso inarrestabile del Mississippi, Egger compone 386 testi che non andrebbero letti nell'ordine aritmetico tradizionale, ma secondo una numerazione suggerita dall'autore in calce a ognuno di essi, e che

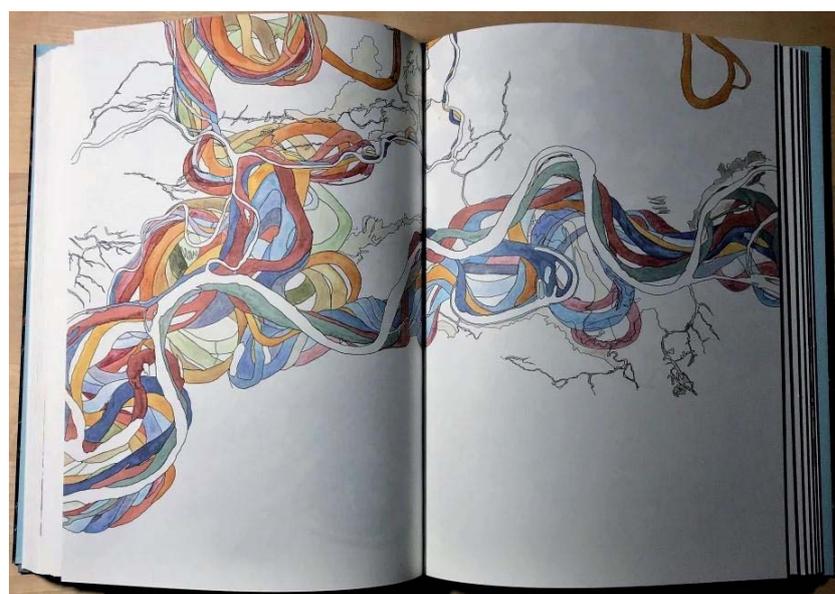
³⁷⁵ Si fa riferimento a FOSTER (cit.) che intende per visione il meccanismo fisiologico della percezione vincolato all'occhio umano come organo di senso, mentre la visualità è un costrutto culturale che determina storicamente ciò che siamo in grado di vedere e come lo vediamo che non essendo una struttura universale e invariabile ha una dimensione prettamente storica legata sia alle tecnologie e ai dispositivi ottici che la ampliano protesicamente sia alle pratiche sociali in cui si iscrive.

³⁷⁶ F. FERRARI, *L'insieme vuoto. Per una pragmatica dell'immagine*, Milano, Johan & Levi, 2013, pp. 22-23.

costringe a seguire sinuosità, anse e diramazioni testuali (si salta letteralmente e continuamente da un capo all'altro del volume), mentre le tavole acquerellate incluse nella pubblicazione restituiscono a livello visuale il medesimo percorso invitando l'occhio a muoversi seguendo meandri, rivoli, allontanamenti e ritorni. Qui l'immagine non si compenetra infatti col testo verbale, ma ne costituisce il versante visivo allo stato puro (i due versanti si fruiscono distintamente l'uno dall'altro) anche se l'apparato visuale è una radicalizzazione del processo che, cancellando del tutto il codice verbale, crea immagini del fluire ch'è il fluire stesso del linguaggio e del tempo, della percezione e dell'immaginazione. È come se la *picture* (situata sul supporto cartaceo del libro) venisse a coincidere con l'*image* proprio perché capace di trascendere sé stessa (figg. 9 e 10):



[Fig. 9]



[Fig.10]

Se ripetutamente Egger si chiede che cosa vede l'occhio (il verbo *sehen*, vedere e l'intero campo semantico a esso connesso conoscono un'alta occorrenza in entrambi i libri) e qual è la differenza tra realtà e sogno, è perché nel superare ogni rappresentazione di tipo descrittivo o naturalistico la visualità approda a un codice segnico peculiare che è ben lungi dall'essere decorativo e al quale può attribuirsi quell'anacronismo³⁷⁷ che, ponendosi fuori dal tempo banausico e mercificato, trasporta chi osserva (e chi legge) in una dimensione che è flusso vitale non misurabile e non venale.

Se è la mano che traccia le linee sinuose del fluire del fiume e che scrive per produrre le immagini, allora si è in presenza di un riandare alle spalle dei dispositivi che hanno rivoluzionato la percezione e lo sguardo (fotocamera e videocamera), alludendo in tal modo alla mente (che immagina e che immaginando vede e che in ulimo guida la mano che disegna o dipinge) come al più potente dispositivo scopico che, al di là di ogni progresso tecnico, è origine necessaria del vedere stesso: l'intersezione tra codice linguistico e codice visivo sarebbe così la materializzazione di un tale dispositivo.

³⁷⁷ G. DIDI-HUBERMAN, *Storia dell'arte e anacronismo dell'immagine*, Torino, Bollati Boringhieri, 2007.