

Rodrigo Codermatz
La fisionomia dell'animale

Ma vetro e linee non dovranno essere
 il mezzo per conservare il nostro saldo sostanziale amore¹
 (John Donne)

Alla finestra dalla quale io guardo il paesaggio, una mosca viene a sbattere ripetutamente. Prima che io nomini questa cosa “finestra”, essa è la stessa identica “cosa” per me e per quella mosca che va a sbatterci. Nel fatto che io possa chiamare una cosa del mondo in cui vivo “finestra”, o che io possa vederla come “finestra”, risiede una differenza decisiva. La cosa detta “finestra” non è un oggetto qualsiasi, e non è la stessa cosa rispetto alla finestra che la mosca impazzita incontra. Nel vederla e nel chiamarla così, questa cosa si colloca in una catena di associazioni di significati complessi nel mio mondo vitale, che è completamente diverso dal mondo in cui vive la mosca [...]. Quando si è cominciato ad usare la parola “finestra”, anche sul piano della coscienza è avvenuta una separazione dal “fatto” (di essere finestra), e la parola ha cominciato a camminare con le proprie gambe. Si è dimenticato il significato che lega l’evento all’atto vitale dell’essere umano, ed in questo stato la parola ha cominciato a scorrazzare liberamente come denominazione di cosa sulla superficie della coscienza. Il risultato è che si è prodotta l’illusione che la cosa, oggettivata dalla parola “finestra”, possa esistere senza alcuna relazione con la lingua².

La finestra è irruzione lacerante della presa manipolante sul mondo nella comunanza dell’evento-fatto-carne, per cui si ha il rimbalzo e il mancato incontro con l’altro animale. È il silenzio perplesso per cui Kimura scrisse «sono tante le cose la cui esistenza si nota solo dal momento della loro scomparsa»³.

1 John Donne, *Un commiato: del mio nome nella finestra*, XI, in *Poesie*, trad. it. di A. Serpieri e S. Bigliuzzi, Rizzoli, Milano 2014, p. 219.

2 Bin Kimura, *Tra. Per una fenomenologia dell'incontro*, trad. it. di L. Capponcelli, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2013, p. 30.

3 *Ibidem*.

E chi è la mosca se non lo scarto gnoseologico di un mio percepito, parola, noesi di noesi, metanoesi, *differance*, lo spontaneo, indeterminato e originario fondo di materialità teorizzato da Viktor Weizsäcker per cui «un bambino nasce, una vita si spegne, un uccello spicca il volo o si fionda sulla sua preda, un uomo si sveglia o si ammala»⁴. È la realtà (*koto*), il primo soggetto come principio che funge da base all'incontro costante tra organismo e ambiente, *carne* come intersoggettività e incontro, il per-sé che prende tempo e porta significato (*ba*), memoria viscerale, *Ding*, *Sache*, *Ereignis*, *Verhältnis*, *Grund*, emorragia sartriana su cui danza il nottambulo di Blankenburg⁵.

La finestra innesca la de-carnificazione⁶ attraverso un processo di scrittura, o di trascrizione, che sfregia l'intersoggettività mondana, rifrangendola, scomponendola, stuprandola, sfigurandola: è qui che s'interrompe ogni discorso *tra* la carne, è qui che «nascono teorie, teologie che fanno camminare da sole le parole e la logica»⁷. Come nel commiato di John Donne dove l'amante incide il proprio nome sul vetro della finestra, la scomposizione dell'evento e dell'incontro nel *cosa-del-fatto* con la mosca diviene nome, atto magico, segno talismanico dotato di un potere magico, puro grafema che rappresenta – dice il poeta – la sua anatomia in disfaccimento, il suo scheletro:

Oppure pensa che questo stracciato ossuto nome sia
la mia rovinosa anatomia⁸

e

Quando la tua mano sconsiderata
spalancherà questa finestra col mio tremante nome
[...]
pensa allora vivo questo nome⁹.

4 *Ibidem*, p. 26.

5 Wolfgang Blankenburg, *La perdita dell'evidenza naturale*, trad. it. di F. M. Ferro, Cortina Editore, Milano 1998, p. 51.

6 Cfr. Rodrigo Codermatz, «La de-carnificazione dell'animale», in «Liberazioni», n. 33, Estate 2018, pp. 17-27.

7 B. Kimura, *Tra*, in *Poesie*, cit., p. 130.

8 J. Donne, *Commiato*, IV, in *Poesie*, cit., p. 215.

9 *Id.*, *Commiato*, VIII, in *Poesie*, cit., p. 219.

La scrittura come secondo soggetto, l'amante presente nel nome inciso sul vetro della finestra e la mosca iscritta nel suo sbatterci contro, abbandonano la carne come anatomia e diventano *fisionomia*: l'animale perde la pelle che lo contiene, che lo assembla e si disperde, ci investe come nube del quantitativo, inondazione di essenze e di proprietà essenziali: è la disarticolazione della coerenza percettiva dell'animale in carne e ossa che, per rifrazione spettrale, si scompone e, moltiplicandosi all'infinito, paradossalmente subisce un processo di atrofizzazione per cui tutti i diversi livelli di significazione e i suoi significanti hanno ormai la stessa faccia, quella di una vita inospitale (che non può ospitare/essere ospitata).

Queste essenze, queste proprietà essenziali che fanno della mosca uno sciame assordante che mi investe e mi colpisce non sono che gli aspetti fisici del significato che si trasformano in significante, in una catena di significanti per cui la mosca diviene un dittero, la capitale della Russia, il Cremlino, le parate militari, i funerali di Breznev che da ragazzino seguì alla televisione, quel vecchio motivo popolare russo di Solov'ëv-Sedoj, *Podmoskovnye večëra*¹⁰, il film di David Cronenberg¹¹, una scena del film *Amityville horror*¹², una poesia di Eugenio Montale¹³, la mosca che mi ronza attorno da un'ora, lontani ricordi del passato come quelle mosche di gomma chiuse nelle zollette di zucchero che una volta si vendevano per carnevale, l'*Ettore Fieramosca*, *La Battaglia di Benevento*, *Beatrice Cenci*, la biblioteca della zia Maria, il romanzo storico italiano, l'esame di letteratura italiana... Quanta strada ha fatto quella povera mosca che, in realtà, continua a sbattere contro la finestra: proprio come nell'esperimento del dottor K.¹⁴ l'abbiamo disintegrata e ricomposta in un mostro metà dittero e metà uomo.

Il mostro è frutto e risultato del processo associativo che si innesca nella nostra coscienza in senso lato, secondo le già note dinamiche del processo primario freudiano, e aderisce all'essenza, al singolo percepito. Noi «accogliamo» l'essenza e la rielaboriamo, ma questa accoglienza non è il volto di Lévinas perché, in quanto fisionomia, non accoglie il totalmente Altro che laggiù continua a sbattere contro la finestra; questa accoglienza è invece falso riconoscimento, un confondere un volto per l'altro. La mosca, trascritta attraverso la finestra che innesca la differenza, attiva in noi

10 Canzone popolare russa di Vasilij Solov'ëv-Sedoj e Michail Matusovskij del 1955 nota in Italia con il titolo *Le notti di Mosca* o *Mezzanotte a Mosca*.

11 David Cronenberg, *La mosca*, USA 1986.

12 Stuart Rosenberg, *Amityville Horror*, USA 1979.

13 Eugenio Montale, *Caro piccolo insetto*, in *Satura*, Mondadori, Milano 1971, p. 17.

14 Kurt Neumann, *The Fly*, USA 1958.

immagini, convinzioni e sensazioni, linee interpretative rese salienti da quello a cui darei il nome di *micronucleo paratassico*, ossia la nostra struttura fisiologico-cognitiva che ha la funzione di renderci emotivamente sicuri entro il nostro ambiente, la nostra società, la nostra cultura. Una sorta di censura che disattenziona, o distorce, gli elementi di conflitto nel nostro incontro col mondo, riattivando molto spesso le procedure, le situazioni e i contenuti dei suoi primi giorni: l'infanzia.

È da questo nucleo cognitivo che si costituisce la *langue* nella connotazione saussureiana di complesso delle associazioni reificate dal consenso collettivo poiché, in pratica, attraverso questo dispositivo, non facciamo che riprodurre la società e la cultura. La *langue* come linguaggio sintonizzato con la cultura si configura, quindi, come vera e propria *esecuzione* dell'animale sul piano noematico, interpretando il termine *esecuzione* nel suo doppio significato di *uccisione* e di *riproduzione*, nel senso per cui, per riprendere un'immagine di Kimura, si parla di un' *esecuzione musicale* dove la noesi si trasforma in noemata e si attua la differenza e il riconoscimento fisionomico.

La mosca precipitata nella nostra coscienza subisce la rielaborazione e la deformazione primaria o, per usare una terminologia cara a Matte Blanco, bi-logico-simmetrica; innanzitutto si riveste di immagini e contenuti personalmente e culturalmente più salienti (più frequenti, più recenti, più adattivi), poi viene distorta dimensionalmente, quantitativamente (principio di generalizzazione, cardinalità di resa maggiore e Aleph come rimando all'infinito), temporalmente e spazialmente, sottoposta cioè a compressione. La compressione può essere di tipo verticale, lungo l'asse paradigmatico – come nell'ellissi kraepeliniana o nella *Verdichtung* (condensazione) freudiana – e in questo caso si forma la metafora, dove la classe entra nell'elemento, o di tipo orizzontale, lungo l'asse sintagmatico, come nella *Verschiebung* (spostamento) freudiana, e in questo caso dà luogo alla metonimia, la sovrapposizione tra elementi e le loro verticalità. Proprio come succede nel sogno, in cui il reale e percepito gocciolio di un lavandino o lo stimolo a urinare diventano un caffè di Parigi – che però non è Parigi ma sembra piuttosto Trieste assieme allo zio morto e sua moglie che invece è una bambina –, anche la povera mosca laggiù subisce la stessa distorsione, la stessa alienazione e, in quanto sostituzione della realtà esterna con quella psichica, diviene interpretazione letteraria della metafora. In questo processo di ricomposizione onirico-cognitiva regnano la *simassi* (condensazione+spostamento), l'assenza di contraddizione e di negazione (Parigi/Trieste, moglie/bambina, vivo/morto), l'omissione di articolazioni intermedie (ellissi), i salti semantici (iperbati), le contiguità improprie

(zeugma) e la sineddoche, intesa non solo come movimento univoco della *pars pro toto*, come nel simbolismo di Silvano Arieti¹⁵, ma anche come movimento a doppio senso che include anche il tutto per la parte.

La mosca mi è restituita come qualcosa che non sbatte più contro la finestra, ma contro la mia storia, i miei ricordi, caricandosi di significato che non le appartiene, ma che è mio, della mia cultura, del mio ambiente, nel senso in cui Blanco intendeva il processo di scarica come lo svestire persone e cose del significato simbolico che assegniamo loro. Riassorbita dalla finestra, la mosca viaggia attraverso una città e una canzone popolare russa, attraverso alcuni film horror, una poesia di Montale, fino alla zia Maria e alla sua biblioteca di vecchi romanzi storici e di appendice. Per colpa della finestra ci siamo spinti troppo lontani dalla mosca, dalla vita, dalla realtà ed è facile ormai abbassare l'acchiappa mosche e schiacciare l'insetto, immemori del suo dimenarsi, e anzi congelati e presi, catturati esclusivamente dalla finestra ricolma d'umanità. Come nei migliori film di fantascienza, la mosca è diventata un mostro, un parassita, un essere alieno che si nutre e si ingigantisce con i nostri ricordi, le nostre emozioni, con la nostra stessa struttura: tra noi e la mosca si è instaurata un'interazione trofica.

Il mostro, ora, si presenta innanzi a noi come rivelazione, *apofania*, come indubitabile *coscienza abnorme di significato*, come enorme specchio in cui si riflette il percorso delle sue singole essenze nella mia autobiografia, nel mio ambiente, nella mia cultura: mi ci riconosco, e questa è la sua evidenza. L'apofania è pensiero agglutinante, agglutinazione dell'animale, è il crampo dello specismo, crampo identificativo, contenitore della visione stessa che la nostra società ha dell'animale. L'apofania, per mezzo della fisionomizzazione, annienta la vita, è il colpo dello scacciamosche che disperde e distrugge le essenze; per questo Klaus Conrad¹⁶ può affermare che l'infanzia è più ricca di proprietà essenziali, perché in seguito, col tempo, queste si anebbianò, diventano fisionomie e si annientano nella visione apofantica. La povera mosca è stata risucchiata nell'operatività della finestra quale *appagatività*, e ricompare a noi per una sua proprietà essenziale che si imporrà come fisionomia, falso riconoscimento dell'animale, allusione.

Già alle sue radici, però, la fisionomia diviene tale solo in quanto

15 Silvano Arieti, «Verso una teoria unificata della cognizione», in William Gray, Frederick J. Duhl e Nicholas D. Rizzo (a cura di), *Teoria generale dei sistemi e psichiatria*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 205-219.

16 Klaus Conrad, *La schizofrenia incipiente*, trad. it. di R. M. Salerno, Giovanni Fioriti Editore, Roma 2012, p. 92.

riconoscimento, richiede l'altro, chi ri-conosca; la fisionomia è il polo apofantico della mia propria esistenza come struttura coerente autoidentificantesi nella narrazione di se stessa. La nube di essenze, la vaporizzazione dell'animale mi investe e trapassa la mia autobiografia e io ne faccio dei coaguli di identità autocentrata, vi capto la mia vita come *life-story*¹⁷, come traccia interpretativa della mia esistenza passata, del mio vissuto, delle mie paure, dei miei traumi, delle mie fantasie, e anche di qualche bugia o finzione, e ne creo un'incombenza apofantica che ora mi appare "sincera e trasparente" come il vetro in un sonetto di Donne:

Il mio nome, qui sopra inciso,
contribuisce la mia saldezza a questo vetro
tanto sincero e trasparente¹⁸.

La *life-story* come narrabilità autobiografica costituisce un ennesimo giro di vite dell'apofantico e della riproduzione sociale: è la società infatti a definire cosa può essere narrabile e ogni società ha la sua specifica forma di biografia:

Il richiamo di ricordi autobiografici è di solito un atto sociale che può definire un gruppo [...] la *life-story* è un processo sociale nella cerchia familiare e di amici coinvolti nella creazione del sé [...] L'identità non è una realizzazione individuale ma un lavoro di e in una cultura¹⁹.

La linea orientativa dell'autobiografia è epocale perché ogni epoca detta ciò che è rilevante in una *life-story*: nella nostra società è imperativo culturale costruirsi una vita piena di significato; c'è un eccesso di richiesta d'identità, per cui la vita diviene, come sostiene McAdams, una costruzione psico-sociale.

Il nugolo di mosche che io ho smosso diviene, quindi, la mia struttura cognitiva autoaffermente: è coerenza cognitiva e affettiva di sé. È a spese dell'animale che accerto chi sono, la mia appartenenza a un gruppo ed è così che faccio del suo corpo un oggetto del mio passato, della storia della mia gente, del mio paese, dell'intera umanità ai fini dell'autonarrazione che la comunità e la società esigono in ogni momento. Questo animale, sin

troppo evidente e ridondante perché, in fin dei conti, è un monologo della mia esistenza e in esso non faccio che autonarrarmi e autocompiacermi all'infinito, è la marionetta del ventriloquo che anche stasera deve esibirsi per lo stesso pubblico e mettere in scena le sue apofanie: il suo animale evidente, l'evidente suo concetto di animalità, l'evidente suo negarsi come animale che relega troppo facilmente l'altro nel non identificabile e in chi non si fa riconoscere, il suo animalismo, il suo veganismo, il suo amore per gli animali, il suo impegno, tutte apofanie e apoteosi di se stesso, della sua storia, della sua società in cui il vero volto dell'animale è deformato in fisionomia, riconoscibilità – l'identificato che si può lasciar andare grazie al suo lasciarsi tatuato su un corpo che ormai non gli appartiene più.

La fisionomia è funzionale al sistema, confonde le carte, e – proprio come autocompiacimento e narcisismo – fagocita subdolamente e velatamente tutto. Tuttavia, altrove, da qualche parte, rimane ancora chi dissente, chi non si fida dell'identità: è la nostra stessa animalità, larva pseudopode, alienazione espansiva della mia materia corporea non identificatoria, bottone, cattiva puntura, buco nero incolmabile²⁰, scacco della comunanza carnale con l'altro animale che mi si dà essenzialmente come materialità – il "terrore senza nome" di Bion in cui l'animale de-carnificato non si offre più all'incontro e si ritira parlando di sé come brandello. Il buco lasciato dall'animale, la depressione creatasi è il *tra* in cui, nel chiasso dell'apofantico *animaux*-evidenza materiale, si crea una mancanza, un limbo, un silenzio perplesso:

Il limbo di incubi di ossa e muscoli, con la sensazione delle funzioni intestinali che schioccano come una bandiera nelle fosforescenze della tempesta [e] le immagini di vecchio cotone sanguinolente tirato a forma di braccia e gambe, immagini di membra distanti e dislocate²¹.

È quel qualcosa dentro di me che è ritornato a essere inumano, che mi fa diventare mostro²², è il sentirsi "scuciti", disincarnati o "spellati", proprio come Anna Rau o il nottambulo di Blankenburg, perché *tra* le pieghe dell'evidenza apofantica mi sento perseguitato dalla materialità dell'altro.

17 Dan P. McAdams, «The Psychology of Life-Story», in «Review of General Psychology», vol. 5, No. 2, 2001, pp.100-122.

18 J. Donne, *Commiato, I*, in *Poesie*, cit., p. 214.

19 D.P. McAdams, «The Psychology of Life-story», cit., p. 114.

20 "Bottone", "cattiva puntura", "buco nero incolmabile" sono tutte immagini tratte dai lavori della psicoanalista Frances Tustin.

21 Antonin Artaud, *Anthology*, a cura di Jack Hirschman, City Lights Books, San Francisco 1965, p. 44.

22 Joseph Parnas, Paul Møller, Tilo Kircher, Jørgen Thalbitzer, Lennart Jansson, Peter Handest e Dan Zahavi, «EASE: Examination of Anomalous Self-Experience», in «Psychopathology» vol. 38, 2005, pp. 236-258.

È il *tra* come interstizio *tra* immagini in *Ici et ailleurs* di Godard²³ per cui il sangue non è più l'armonico rosso nell'apofania dell'accordo perfetto e in cui ogni metafora e figura scompaiono nel «non è sangue, è rosso»²⁴.

Ritorno alla finestra di Kimura. La mosca è sempre là che sbatte contro il vetro nella sua evidenza, nella sua apofania e se tentassi un dialogo, parlerei con una parte di me che è stata occupata perché, per colpa della finestra, quella realtà che fino un momento fa ronzava nell'aria ha ceduto il posto a un animale metaforico, ellittico, che mi ha costretto allo sfratto, all'esilio e non mi riconosce più come corpo. La fisionomia, trapassandomi, si ristrutturava in storia, in coerenza, in salienza univoca e diventa, sotto la pressione degli agenti culturali, apofania dell'identitario, memoria ricostruita il cui punto narrativo ci è dato dal sistema – come dire... ci accorgiamo della mosca solo se sbatte contro la finestra, posso dialogare solo con il suo sbattere contro il vetro.

Nell'apofantico, manomissione dell'altro da parte della nostra storia, metto ordine in casa mia, rendendomi al contempo inospitale, nego approdo e un porto sicuro all'altro, e questa è storia di questi giorni: imponendo l'identità, quell'identità che la società definisce, io nego la narrabilità, e a chi non può narrarsi non presto ascolto. È così preclusa ogni possibilità di accogliere l'altro nella sua materialità, nella sua realtà, quest'altro che ora mi appare ovvio nel suo vagabondare, nel suo andare di porto in porto, nel suo sbattere contro il vetro della finestra. Sfrattato da una società che mi detronizza dal punto narrativo, a mia volta divento colui che sfratta, che toglie terra, che lascia naufragare e annegare, che chiude porti e banchine, assedia arenali, nega terra, giacigli, coperte e riparo in nome dell'identità. Quando l'accoglienza dell'altro dovrebbe essere accoglienza di sé, questa identità non potrà mai essere la mia pelle che mi contiene ma un'armatura che mi stritola e diviene il mio sarcofago.

Noi siamo un segno di ciò che si sottrae, afferma Heidegger citando Hölderlin²⁵: un segno che nulla indica; perché il mondo non fa altro che ammiccare e l'ammiccare è il presentarsi in ogni cosa della superficie più esteriore, oggettiva e condizionata, attraverso cui l'uomo conduce le sue azioni e valuta ogni cosa; è il modo di rappresentare dell'ultimo uomo, lo sguardo che considera soltanto l'aspetto più esteriore, che guarda solo ciò che gli viene posto innanzi in rappresentazione. La fisionomia è

ammiccamento dietro il quale va inesorabilmente perso il volo della mosca, la X come orizzonte puro perché, scrive Heidegger, se per oggetto si intende l'ente tematicamente afferrato (dalla presa gnosologica della finestra), l'orizzonte è il nulla come oggetto di conoscenza ontologica (lo sbattere della mosca contro il vetro)²⁶. La finestra è l'inesco della metafisica che è apofania, allusione, evidenza, annientamento e soluzione della differenza, presa identificante, la mano che schiaccia la pulce quale unione dei due amanti in un altro sonetto di Donne²⁷.

Ora ci chiediamo: chi potrà mai restituirci la mosca in volo al di là di ogni metafisica? Introducendo il “neorealismo senza bicicletta” di Michelangelo Antonioni, Deleuze scrive: «Datemi dunque un corpo che è ciò che ci serve per raggiungere l'impensato, cioè la vita; i suoi atteggiamenti, le sue posture saranno le categorie della vita»²⁸. La postura è spostamento sotto i pesi dei mutamenti critici, continuità-discontinuità tra organismo e ambiente, tra ciò che si origina dal mio proprio corpo e ciò che si origina da sé stesso. Chiediamo, insomma, la restituzione di un corpo.

Citando Deleuze, abbiamo in precedenza ricordato il film *Ici et ailleurs* di Godard: secondo Serge Daney il cinema di Godard è una dolorosa meditazione sul tema della restituzione, o meglio, della “riparazione”. In particolare, proprio in *Ici et ailleurs* ha luogo questa riparazione-restaurazione: riparare è restituire le immagini e i suoni a coloro dai quali sono stati prelevati e impegnare costoro (impegno realmente politico) a produrre le loro proprie immagini e i propri suoni; se non l'hanno fatto finora è, forse, perché non si fidano o per un mero eccesso metafisico, per un'apofania tecnologica. Un giorno tra il 1970 e il 1975, ci racconta Daney, Godard si rende conto che la banda sonora dei filmati di donne e uomini palestinesi che, assieme a Gorin, aveva girato in Medio Oriente sotto invito dell'OLP non era stata tradotta integralmente. Ora, ci dice Godard, questi *fedayn*, la cui parola è rimasta lettera morta, sono morti in sospenso, morti viventi; bisogna tradurre la banda sonora. Ciò che è stato trattenuto è allora liberato, ciò che è conservato è allora restituito, ma è troppo tardi: si rendono le immagini e i suoni, come si rendono gli onori a coloro cui appartengono²⁹. Rendere onore al corpo vuol dire ripercorrere a ritroso l'ammiccamento, la fisionomia, e riverberare l'apofania fino a smontarla, a decostruirla, to-

23 Jean-Luc Godard e Anne-Marie Melville, *Ici et ailleurs*, Francia 1975.

24 Gilles Deleuze, *Cinema 2. L'immagine-tempo*, trad. it. di L. Rampello, Ubulibri, Milano 2010, p. 204.

25 Martin Heidegger, *Che cosa significa pensare?*, trad. it. di U. Ugazio e G. Vattimo, Sugarco, Milano 1996.

26 *Id.*, *Kant e il problema della metafisica*, trad. it. di M. E. Reina, Laterza, Bari-Roma 1989.

27 J. Donne, *La pulce*, in *Poesie*, cit., p. 111.

28 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 210.

29 Serge Daney, «Le thérorisé pédagogie godardienne», in «Cahiers du Cinéma», n. 262-263, gennaio 1976.

glierle l'evidenza per riportarla nella vita, nella rabbia o anche nella libertà che quella mosca sente nel non potersi liberare del vetro, la sua piccola gabbia o campana di vetro metafisica.

Alla domanda «Che cos'è la decostruzione?» una volta Derrida rispose: «Uno dei gesti della decostruzione è non rendere naturale ciò che non è naturale, non assumere ciò che è condizionato dalla storia, dalle istituzioni e dalla società come natura»³⁰. Forse questo non è uno dei gesti ma il primo gesto della decostruzione; l'apofania è l'aver reso naturale ed evidente ciò che è storico, politico e sociale, l'aver reso il corpo una protesi, e la decostruzione deve essere abbattimento dell'apofania. Si tratta ora di

ritrovare, di restituire la credenza nel mondo, al di qua o al di là delle parole [...]. Di certo credere non è più credere in un altro mondo, né in un mondo trasformato. È solamente, semplicemente, credere al corpo. È restituire il discorso al corpo e, per questo, raggiungere il corpo prima dei discorsi, prima delle parole, prima che le cose siano nominate: il “prenome”, e perfino prima del prenome. Artaud non diceva nulla di diverso, credere alla *carne*³¹.

Parlando di *Prénom Carmen*³² durante la conferenza stampa al Festival di Venezia, Godard disse:

Il titolo del mio film è *Prénom Carmen*, perché il cinema deve raccontare con le immagini cosa c'è prima del nome, prima della parola e del linguaggio. Tutti conoscono la storia di Carmen, mentre nessuno sa che cosa Carmen e Joseph si sono detti tra loro, cosa hanno mangiato, come hanno dormito, come hanno fatto l'amore. Si sa come comincia e come va a finire. Ma che cosa succede tra l'inizio e la fine?³³

La dissoluzione, la decostruzione dell'apofantico e la restituzione dell'evento si ritrovano in un commento del regista a *Ici et ailleurs*:

Non è un film sulla Palestina, è un film sotto la Palestina, è un film sulla Francia che si trova sotto la Palestina. È come una fotografia francese che si trova sotto una fotografia palestinese e che viene tirata da sotto [...]. C'è

un “qui” e un “altrove”. Noi portiamo il primo in piena luce, nascondiamo l'altro, mostriamo i due e mostriamo il rovescio³⁴.

In questo passo, Godard gioca con gli avverbi di luogo e con le categorie di uno spazio lasciato nella sua inautenticità, metafisico; sembra farne una parodia e la parodia è per Derrida l'unico modo possibile di fare la *différence*. Parlare della differenza è un colpo di dadi, un gioco, dice Derrida, perché la differenza originaria non si dà mai, è solo una *traccia*, è l'indicibile che si mostra soltanto *tra* le pieghe e i margini quando tramonta la catena dei simulacri: è nostalgia metafisica. Così noi potremmo vedere la mosca liberarsi dal *contro* della finestra, dalla presa della finestra che tenta di tirarla *sotto* la sua presenza, e volare *oltre* la finestra, liberarsi dall'*ici* per andare altrove, e ci sposteremmo in tal modo su un piano linguistico diverso, scenterato rispetto all'allineamento apofantico. Ci metteremmo sulle tracce della mosca per restituirle il volo e riparare il suo corpo.

Restituire vuol dire infrangere, compromettere, non permettere l'integrazione completa dell'orizzonte della presenza identificante che accede all'apofania tramite la finestra, rinunciare all'esclusività di un orizzonte identificato come mio e alla sua gestione; vuol dire anelare, come nel gioco gadameriano, a un orizzonte anonimo sovra-personale in cui viene destituita ogni apofania identificante e in cui riappare l'evento. Oltre i filosofi e le avventure della differenza, per citare Vattimo, oltre la Metafisica come storia del pensiero occidentale, della quale lo specismo è figlio e fattore riproduttivo, ritorna allora l'*essere-per-la-morte* di Heidegger a mantenere incompleto e aperto questo orizzonte in cui l'altro può resistere e riavere il suo corpo per tentare almeno un suono prima dell'attribuzione del nome. In questo “sfondamento” dell'orizzonte, ecco riemergere l'*evento* quale rifondazione materiale dell'alterità e annientamento-alienazione di ogni identità, poiché ciò che unicamente riesce a identificarmi nella mia totalità e nella mia esclusività, la mia morte, mi si nega ed è esclusivamente per-gli-altri: nell'*essere-per-la-morte* sento di dovermi consegnare in quanto narrabile a mani straniere e, morto sospeso, scendo dal trono.

30 <https://www.youtube.com/watch?v=Pn1PwtcJfwE>.

31 G. Deleuze, *Cinema 2*, cit., p. 193.

32 J.-L. Godard, *Prénom Carmen*, Francia 1983.

33 Dichiarazione rilasciata da Godard nella conferenza stampa del Festival di Venezia del 1983, pubblicata in «Cineforum», n. 242, febbraio-marzo 1985, p. 45.

34 J.-L. Godard, *Filmkritik*, settembre 1975, cit. in *Passion Godard. Il cinema (non) è il cinema*, a cura di Roberto Turigliatto, CEC, Udine 2010, p. 146.