

RICCARDO PANATTONI

## LE DIREZIONI DI SIGNIFICATO ANTROPOLOGICHE DELL'ORIZZONTALITÀ E DELLA VERTICALITÀ

**I**L problema che si presenta quando ci si innalza nella verticalità, quando si raggiunge, in senso più o meno metaforico, una certa altezza, non è tanto guardare in avanti, contemplare e godere la vastità che si presenta nell'orizzonte del nostro sguardo, quanto guardare nella direzione della stessa verticalità da cui si è saliti. Attraverso questo tipo di visione, il rischio che si presenta è infatti quello di precipitare, anche così, solo per inerzia.

In fondo, a qualsiasi altezza ci poniamo, se l'orientamento è comunque rivolto alla conquista di una nuova orizzontalità, abbiamo ogni volta uno slancio in ampiezza. Dal punto fermo conquistato lo sguardo si distende rispetto alla propria inclinazione: non esiste infatti una visione senza un'inclinazione dello sguardo verso l'alto o verso il basso, in modo tale che la verticalità risulta sempre funzionale all'inclinazione di ogni possibile momentanea apertura all'orizzonte. La diagonale ottenuta da questo movimento in ascesa corrisponde così ogni volta a un'esperienza legata all'epica della narrazione, al raccogliere una visione d'insieme e a stabilire una certa distanza sia dal mondo che si contempla, sia dalla propria interiorità che viene riempita da quel respiro di vastità. Lo schema del procedere in altezza, sempre aperto verso la vastità del cielo, raffigura la libertà di uno spazio a venire; in realtà è lo sguardo che si posa sui possibili orizzonti conquistati a sorreggere il trasporto di quella libertà immaginata. È infatti l'orizzontalità di una visione dall'alto, su cui lo sguardo sarà in grado di andare in sorvolo, a detenere in sé la *dynamis* della progressione in verticalità.

Rispetto a ogni altezza raggiunta dovrebbe comunque essere sempre contemplata una via del ritorno, un ripiegare più o meno onorevole nel momento in cui si decide d'inoltrarsi nella ridiscesa. Perché in

ogni momento può subentrare qualcosa di inaspettato, un momento non previsto e forse non prevedibile nel percorso di ascesa, tutto orientato com'è nella direzione di significato dell'ampiezza, quale è la caduta, il precipizio, il totale crollo delle proprie aspettative visionarie. Nel precipitare accade che il piede, la mano e l'occhio perdano il loro coordinamento, venga meno la capacità di un loro reciproco relazionarsi e subentri improvvisa la potenza aliena e ostile della gravità; il peso del proprio corpo emerge allora del tutto inaggrabile, si perde ogni capacità di comprensione e si rimane del tutto impotenti ad assistere al precipitare di sé in se stessi.

Questo crollo non è dunque dettato soltanto da una possibilità del tutto accidentale, da una mera sfortuna assolutamente imprevedibile, il più delle volte è dovuto alla presunzione di sé, non tanto nel compiere la ridiscesa, quanto nel modo in cui si è saliti. Si possono infatti intraprendere incautamente vie traverse che, pur permettendo comunque la salita, comportano uno smarrimento: si sale ma senza un criterio preciso e in questo modo ci si preclude ogni possibile ripiegamento. Ambizioni mal riposte cancellano la via del ritorno e si rimane così imprigionati nella consapevolezza che a quella salita non potrà seguire alcuna ridiscesa. L'unica possibilità che sembrerebbe effettivamente rimanere, forse anche l'unica inconsciamente desiderata, è quella di dover continuare a salire o di rimanere saldi a quello che può essere considerato un ipotetico vertice. Per fare questo si dovrebbe però essere capaci di misurare anticipatamente le proprie forze, di valutare non tanto il desiderio di ampiezza che si vuole raggiungere, quanto di calcolare la distanza che ci divide dalla meta desiderata, in modo tale che la propria capacità di salire verso l'alto sia in grado di continuare a corrispondere all'assunzione del proprio obiettivo; in altre parole si deve essere fin dall'inizio all'altezza del punto di osservazione che si desidera momentaneamente scegliere come possibile vertice.

Per questo le verticalità antropologiche dell'andata e del ritorno dovrebbero essere potenzialmente sempre ripercorribili negli stessi termini; solo così l'ampiezza orizzontale della propria visione sarebbe in grado di dispiegarsi in tutta la sua fondata certezza, perché ciò che

comunque deve essere evitato è la possibilità di poter precipitare, è l'essere costretti a rivelare al mondo la propria inadeguatezza. Tutto l'orientamento deve essere rivolto a impedire che questa eventualità possa accadere. La paura della propria fine, della propria disfatta, deve costantemente accompagnare il criterio delle proprie scelte. Solo impedendo il crollo di sé, ma mantenendo vivo il suo pericolo potenziale, si potrà rimanere convinti della buona riuscita di quella che immaginiamo possa essere la nostra continua ascesa, se non addirittura la capacità di permanere saldamente al vertice.

Tuttavia, se la verticalità del piede e della mano sono in diretta dipendenza con l'inclinazione che lo sguardo vuole raggiungere, attraverso l'interruzione sempre possibile della propria orizzontalità, il vero e proprio salire in verticale ha forse tutt'altra modalità. Comporta piuttosto una particolare forma di staticità, perché avviene comunque attraverso il mantenimento in sé del proprio punto di partenza, della base da cui il movimento si è innalzato. Il salire in verticale può indicare allora, più che un elevarsi, un approfondimento di sé rispetto all'inizialità del proprio gesto. Nell'anelito verso l'altezza, nell'andare oltre se stessi, più che la paura della propria caduta, dovrebbe permanere in atto la trepidazione verso una profondità al di sotto di sé. Il concetto di *Altitude* infatti implica il riferimento sia all'altezza che alla profondità, il che spiegherebbe perché nella costante comparazione tra base e vertice si mantiene in atto qualcosa che potremmo indicare come un momento drammatico.

Il dramma risiede proprio nella concatenazione statica in cui verticalità e orizzontalità si elidono nel loro punto d'incidenza, grazie alla comparazione che nel soggetto permane in atto tra la base e il vertice di sé, tra l'*incipit* e la realizzazione finale del proprio agire come punto attraverso cui tendiamo a riassumere il senso della nostra identità. Si tratta di un luogo di esitazione presente nell'attuarsi stesso dell'azione e che connota, magari inconsciamente, il costituirsi della nostra soggettività. La cura di sé passa forse attraverso l'esercizio di assunzione che questo momento di drammatica esitazione comporta.

Joseph Vogl, nel suo testo sull'«esitare»<sup>1</sup>, colloca questo momento di stasi all'interno del movimento, ricorrendo alla lettura che Freud propone del Mosè di Michelangelo<sup>2</sup>. La figura scolpita di Mosè viene colta da Freud come fosse completamente autonoma rispetto a ogni riferimento narrativo, pur continuando tuttavia a raffigurare espressamente il Patriarca presente all'interno del racconto biblico. Si tratta di una raffigurazione plastica che lascia affiorare in particolare un momento di sospensione, evidenziando l'immagine come un diagramma di forze divergenti, una costellazione di riferimenti tratteggiata dalla collisione di tensioni contrastanti. Alla tempesta di un movimento orizzontale, il cui processo è palesato dalla mano destra di Mosè che sembra orientata a un movimento a ritroso sulle tavole, destinate così successivamente a sfuggire alla presa e dunque a infrangersi al suolo, si contrappone un campo di forze verticale dove le tavole, in procinto di cadere, sono controbilanciate dallo sforzo del corpo spinto in avanti dal piede sinistro. L'intera figura appare così pervasa dall'onda di un movimento in ascesa e dallo sforzo di trattenere il movimento stesso per aderire alla propria base. La figura scolpita da Michelangelo, osservandola attraverso lo sguardo di Freud, sembra segnare come un punto di inerzia rispetto alla spinta proveniente da forze contrastanti, come se lasciasse emergere una perfetta staticità colta nella tensione tra una volontà di comprendere e un'inaggiungibile irrisolutezza, il tutto espresso in un momento di perfetta drammatizzazione.

D'altronde il verbo *dran*, da cui deriva il termine dramma, indica un aspetto dell'azione che si distingue da quello indicato ad esempio dal verbo *prattein*, il quale rimane orientato a un *telos* da compiere su un determinato oggetto, oppure dal verbo *poiein*, che sottolinea invece il lavoro compiuto al fine di un produrre e di un realizzare. Il verbo *dran* indica piuttosto, come ricorda lo stesso Vogl, una dimensione che chiama in causa un'attività irrisolta appartenente allo svolgimento stesso dell'azione. Il verbo esprimerebbe così la prospettiva di un agire non direttamente riferito a un processo finalizzato o alla catena ininterrotta di un'attività coerente e uniforme, quanto piuttosto metterebbe in evi-

<sup>1</sup> J. VOGL, *Sull'esitare*, tr. it. Milano 2010 (ed. or. 2008).

<sup>2</sup> S. FREUD, *Il Mosè di Michelangelo*, in *Id.*, *Opere, 1912-1914, volume settimo*, tr. it. Torino 1975.

denza un carattere interrogativo collocato nell'*incipit* stesso dell'azione, senza per questo comprometterne l'avvio. Come se lo spingersi in avanti orizzontalmente dell'azione fosse contrassegnato dal permanere verticale di un punto d'arresto. Il dramma, il *ti draso*, il "che fare?", manterrebbe di conseguenza in atto la presenza di una continua distinzione che impedirebbe all'azione stessa di coincidere perfettamente con una decisione e un giudizio finale. È così che il Mosè di Michelangelo di Freud si può definire per Vogl un *vir activus*, mentre il Mosè della Bibbia in realtà non lo sarebbe, perché rimane esclusivamente un riferimento epico, l'indice di un personaggio del tutto avvolto dall'altitudine di una visione esclusivamente narrativa.

Grazie a quanto sostenuto da Freud, anche se al di là delle conclusioni a cui lo stesso Freud giunge, il Mosè di Michelangelo non sembra tanto esprimere la tensione fra il precipitare in una passione d'ira e il tentativo di controllarne l'insorgenza aggrappandosi alle tavole della legge. Si tratta piuttosto del punto in cui il corpo sembra cedere a se stesso, precipitare nell'emozione sopraggiunta a fronte di una passione presente, ma ancora a venire. È l'insorgenza di un contrasto tra emozione e passione in conseguenza di una visione che non sembra rientrare immediatamente nei semplici canoni di una diretta comprensione.

Così, se il termine *thymos* designa l'anima affettiva ed emozionale, facilmente soggetta agli sconvolgimenti passionali della vita, non dobbiamo dimenticare, come sostiene Pierre Fédida<sup>3</sup>, che lo stesso termine indica anche lo stato d'animo della depressione, essendo quest'ultima un'alterazione propria della sfera timica. I sogni di caduta infatti indicano abitualmente la percezione interiore, emozionale, dell'abbattimento e dell'affondare in se stessi. Come se nel proprio orizzonte affettivo venissero a mancare di colpo, anche per un solo attimo, i puntelli che dovrebbero sorreggere il nostro permanere in altezza.

È ciò che accade al costruttore Solness nel dramma di Henrik Ibsen che porta il suo nome<sup>4</sup>: egli confida alla giovane Hilde di sognare spes-

<sup>3</sup> P. FÉDIDA, *Il buon uso della depressione*, tr. it. Torino 2002 (ed. or. 2001).

<sup>4</sup> H. IBSEN, *Il costruttore Solness*, in *Id.*, *Drammi Moderni*, tr. it. Milano 2009 (ed. or. 1892).

so di cadere nel vuoto, ma soprattutto di temere i giovani, il sopraggiungere della loro gioventù, la quale al più presto, e lui di questo è consapevole, busserà alla sua porta e gli chiederà di farsi da parte, gli dirà che il suo tempo è ormai giunto al termine e che si dovrà ritirare, che non ci sarà più bisogno della sua capacità di costruire focolari domestici, così come solo lui, almeno questa è la sua convinzione, è sempre stato capace di realizzare.

Solness aveva iniziato la sua straordinaria carriera costruendo chiese con le torri più alte, salendo sulle quali era riuscito addirittura a parlare direttamente con Dio, a stabilire con lui un patto. Avevano fatto un accordo: se Dio gli avesse permesso di ridiscendere sano e salvo dall'impressionante altezza raggiunta salendo sull'ultima torre costruita, avrebbe smesso di erigere chiese sull'asse della verticalità e si sarebbe completamente dedicato a costruire non solo semplici dimore per le famiglie, ma veri e propri focolari domestici sull'asse perfetta dell'orizzontalità.

Era tuttavia consapevole che il suo tempo stava ormai giungendo al termine, capiva che stava invecchiando, che di lì a poco sarebbe stato messo da parte: non gli restava allora altro che costruire il suo ultimo focolare per se stesso, la sua ultima dimora; questa volta l'avrebbe però corredata di nuovo di una torre che fosse la più alta possibile e, una volta arrampicatosi al suo vertice, nonostante avesse ormai dichiarato al mondo la sua inadeguatezza per il fatto di soffrire di vertigini, avrebbe trovato la forza di chiedere a Dio un nuovo patto. Gli avrebbe chiesto di lasciarlo finalmente libero di costruire insieme a Hilde, alla sua giovane amante, a lei che un giorno affettuosamente aveva bussato alla sua porta non certo per invitarlo a farsi da parte, degli indimenticabili castelli in aria.

Portata a termine la costruzione e avendo trovato la forza di salire in cima alla torre, anziché continuare, come avrebbe dovuto, a guardare verso l'alto, alla ricerca del suo ultimo colloquio con Dio, egli cede alla tentazione di inclinare il proprio sguardo verso la giovane Hilde che, da terra, con un fazzoletto in mano, lo sta salutando felice: e così, senza battere ciglio, avvinto dalla vertigine di avere ancora un futuro che

lo sta aspettando, affascinato dalla percezione ringiovanita del proprio desiderio, egli precipita direttamente nel vuoto, schiantandosi irrimediabilmente al suolo.

Ludwig Binswanger, nell'analisi che propone di questo dramma, evidenzia come per Ibsen il procedere della trama sia anche un confronto con il compito ultimo della scrittura<sup>5</sup>. L'opera letteraria, allo stesso modo della costruzione architettonica, può cedere alla presunzione di edificarsi tutta quanta in altezza, nello sforzo di raggiungere un vertice in grado di ampliare al massimo l'inclinazione dalla quale distendere il proprio orizzonte. È la stessa cosa che accade ad esempio al protagonista del racconto di Hoffmann *L'uomo della sabbia*, dove la presunzione di sé, rispetto alla creazione della propria opera letteraria, porterà anche lui, in preda a un'irrefrenabile forma di delirio depressivo, a salire su un'alta torre e, preso dalle vertigini, a schiantarsi al suolo<sup>6</sup>.

Sarà proprio a partire da questo racconto di Hoffmann che Freud scriverà *Il perturbante*, indicandolo come un momento in cui la percezione inaspettata di sé corrisponde a un venir meno della terra sotto i piedi, a un precipitare nel vuoto<sup>7</sup>. Del resto lui stesso racconta di aver vissuto una simile esperienza mentre era in vagone letto e la porta della toilette si aprì improvvisamente facendo emergere la presenza inaspettata di un uomo, che non era altri che lui riflesso allo specchio. Non si tratta però tanto, come Freud vorrebbe farci credere, di un senso di estraneità verso di sé, quanto forse dello sconcerto di vedere se stesso, il padre della psicoanalisi, il creatore di quest'opera monumentale, semplicemente come un qualsiasi vecchio dai capelli e dalla barba bianchi, con un berretto da notte calato sulla testa per ripararsi dal freddo.

Il perturbante dunque potrebbe non essere altro che un riflesso del tempo su di sé rispetto al riflesso dell'opera sulla propria vita, un cedimento del tempo nel tempo in cui precipitiamo emotivamente in noi

<sup>5</sup> L. BINSWANGER, *Henrik Ibsen. La realizzazione di sé nell'arte*, tr. it. Macerata 2008 (ed. or. 1949).

<sup>6</sup> E.T.A. HOFFMANN, *L'uomo della sabbia e altri racconti*, tr. it. Milano 1987 (ed. or. 1817).

<sup>7</sup> S. FREUD, *Il perturbante*, in *Id., Opere 1917-1923, volume nono*, tr. it. Torino 1977.

stessi, un particolare rallentamento, la durata evanescente di un'esitazione come un punto d'incidenza rispetto a ciò che continua indifferentemente a scorrere. È una faglia dell'inconscio, quella che Lacan indica come un momento di vacillamento di sé, come un taglio nella nostra soggettività tra percezione e coscienza<sup>8</sup>.

È lo stesso punto di sospensione inattiva dell'azione a cui Freud, attraverso l'analisi della scultura di Michelangelo, ha riportato la figura di Mosè: un leggero momento di staticità destinato di solito a passare del tutto inosservato. Eppure il termine *stasis* è il nome di un'azione che deriva dal verbo *histemi*, come ci ricorda Nicole Loraux<sup>9</sup>: questo, sebbene sia legato al sinonimo *kinesis*, che significa movimento, o ancor più precisamente, agitazione, indica sì un levare, un porre, ma anche un fermare.

Il termine *stasis*, allora, più che indicare un semplice significato binario, il tenere saldo e il suo possibile rovesciamento, quella che politicamente si connota come una guerra civile, potrebbe indicare anche un punto di oscillazione tra i due significati opposti, un taglio tra l'agitazione e l'immobilità, o forse anche, riferendoci di nuovo alla statua del Mosè di Michelangelo, l'agitazione di un'immobilità: l'insorgere di un'immagine nella struttura dinamica del movimento.

Questa immagine è in grado di mettere in evidenza la tensione che esiste tra la verticalità della legge e l'orizzontalità di ciò che declina quella legge nella sua legittimità. Una tensione che viene a connotare eticamente il soggetto portando la sua azione in un punto di esitazione fondamentale. Se rimaniamo sulla visione che Freud propone dell'opera di Michelangelo, troviamo infatti, da una parte, Mosè trascinato dalla passione della sua nota irascibilità, spinto, dallo sdegno di fronte al tradimento del popolo infedele, a gettare le tavole al suolo perché vadano in frantumi; dall'altra parte però, nell'*incipit* di tale azione, è come sorgesse in lui un'emozione che mette in atto un'inversione del movimento che ha comunque principiato a orientarsi verso la sua finalità.

<sup>8</sup> J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, 1964, tr. it. Torino 1979.

<sup>9</sup> N. LORAUX, *La città divisa*, tr. it. Vicenza 2006 (ed. or. 1997).

Riprendendo ancora Vogl potremmo dire che l'immagine del Mosè di Michelangelo si rivela, attraverso questo sguardo, come un punto coronato. La "corona" è un segno utilizzato in notazione musicale per aumentare il valore di una nota attraverso una pausa, un prolungamento, a piacimento dell'esecutore. La presenza della corona, pur segnata nello spartito come inaggrabile, non può tuttavia essere specificata, non rispondendo infatti ad alcun calcolo o misurazione. È l'assunzione di un rischio del tutto personale nel tempo che ci è dato, è come un alito di vento: un sospiro in grado di racchiudere in sé, nell'esitare della sua sospensione, tutta la cura necessaria per il vissuto di un'intera vita.

---

**ABSTRACT:** *HORIZONTAL; VERTICAL; ANTHROPOLOGICAL COORDINATES*

In this article we will consider "horizontal" and "vertical" not as given topographic references, but as anthropological co-ordinates that are capable to shape the existence of human beings. Whenever we "climb up", i.e. whenever we raise ourselves to such a height that we are finally capable to broaden our horizons, as a matter of fact we invariably fall into the danger of considering such rising to the top as a sort of conquest. As a consequence, in this rise we are often followed and haunted by the fear of ruin because of our misplaced ambitions, or to be dispossessed of our achievements by someone else who aspires to that same position and dignity. Therefore, when considering these important anthropological dimensions of "horizontal" and "vertical", it comes out that our main worry should be to keep the "top" and the "base" constantly in touch: in this way, the weakening of our trust in decisional power would become a way to solve existential challenges and to favor a different way of acting and enacting, centered around the power-free criteria of a hesitant contemplative mood.