

Giovanni Matteucci

Il linguaggio dell'apparenza

Note a partire dalla lettura junghiana di Joyce

Nel suo celebre saggio del 1932 dedicato all'*Ulisse* di James Joyce¹, Carl Gustav Jung solleva alcune questioni che possono essere utilizzate per impostare il problema del rapporto difficile tra apparenza sensibile e linguaggio. A interessare qui non è il giudizio che Jung esprime sul capolavoro di Joyce, ma solo quei passaggi nei quali egli esamina l'*Ulisse* fornendo spunti che contribuiscono a mettere a fuoco in quale senso l'apparenza metta in scacco almeno parziale la funzione proposizionale e predicativa del linguaggio.

Jung attribuisce all'*Ulisse* un'uniformità monocorde di registro, essendo un'opera che a suo parere è volta a ribadire esclusivamente e all'infinito, sottraendosi a ogni *partnership* dialogica con il lettore, il «sistema sempre uguale del pensiero viscerale» e dunque «l'attività mentale limitata alla mera percezione sensoriale» (U, 387). Il romanzo di Joyce viene quindi letto come costruzione linguistica che gravita esclusivamente attorno al registro percettivo. In tal modo esso sperimenta quel collasso della linguisticità che lo caratterizza in maniera peculiare. Infatti, il linguaggio, così sacrificato, smarrisce completamente ogni funzione comunicativa effettiva ed efficace. Si limita a inseguire il gioco caleidoscopico della percezione, la quale per converso tende a crescere ipertroficamente all'interno della stessa tessitura discorsiva della prosa joyciana. Così, mentre diviene manifesta una «completa assenza di giudizi» e un'«atrofia dei valori», si verifica all'opposto «un aumento dell'attività sensoriale». Le direttrici lungo le quali si sviluppa tale accrescimento dell'attività sensoriale

vengono attentamente descritte da Jung: «osservazione attentissima, memoria fotografica della percezioni, curiosità dei sensi rivolta tanto verso l'interno quanto verso l'esterno, prevalere dei motivi retrospettivi e dei risentimenti, mescolanza delirante di elementi psichici soggettivi con la realtà obiettiva, un'esplosione che, irta di neologismi, di citazioni frammentarie, di associazioni uditive e linguistico-motorie, di bruschi trapassi e di sospensioni di significato, non ha il minimo riguardo per il lettore, e un'atrofia del sentimento che non arretra dinanzi ad alcuna assurdit  e a nessun cinismo» (U, 387-388).

Il collasso della funzione comunicativa del linguaggio risulta essere la conseguenza di un disordine categoriale e gnoseologico di fondo, tale per cui non sussiste pi  (o non sussiste ancora?) la netta separazione tra mondo interno soggettivo e mondo esterno obiettivo. Il crogiolo della percezione viene inteso da Jung, qui, come esaltato nella sua confusione di livelli, e non   affatto secondario che la sinestesia divenga pertanto nell'*Ulisse* la regola della percezione. Si dovr , per , osservare subito che quanto Jung lamenta e tende a ricondurre a un quadro patologico, potrebbe essere interpretato in una maniera differente. Si potrebbe, cio , esporre il medesimo nucleo generativo del romanzo di Joyce dicendo che esso si vuole attestare sul piano della mera relazione percettiva, evitando rigorosamente di passare al piano in cui affiora l'olimpica distinzione tra soggetto e oggetto, la rassicurante separazione degli ordini sensoriali che seziona chirurgicamente il percetto sinestetico a esclusivo vantaggio della chiarezza discorsiva celebrata dalla metafisica post-cartesiana. Certo, nel fare questo Joyce   disposto a pagare il prezzo dell'assurdit  e, addirittura, della perdita di comunicabilit . Ma, a ben vedere, solo di quella comunicabilit  che viene mediata da strutture giudicativo-proposizionali.

Che una tale lettura sia plausibile viene, d'altro canto, suggerito dallo stesso Jung, laddove egli riconosce che il procedimento di Joyce   tutt'altro che privo di controllo. Esso richiede un rigore estremo proprio nel piegare il linguaggio a ci  che fuoriesce dalla sua consueta prassi funzionale. E infatti nell'*Ulisse* vige un principio di costruzione assolutamente stringente: «le funzioni percettive, la sensazione e l'intuizione, sono sempre preferite, mentre le funzioni del giudizio, il pensiero e il sentimento, sono represses con uguale coerenza e appaiono come meri contenuti o come puri og-

getti della percezione» (U, 388). Curioso è il chiasma che se ne ricava. Mentre lo schema classico della descrizione dell'esperienza prevede che il contenuto percettivo venga sottoposto a categorizzazione da parte del pensiero giudicativo, e dunque diventi momento dell'esperienza e della conoscenza acquisendo un senso precipuamente noetico, nell'ipertrofica prosa percettiva di Joyce sono le strutture proposizionali-giudicative a prendere rilievo come contenuto percettivo, a sottostare cioè a un processo di percettualizzazione in base al quale esse acquisiscono un senso estetico. È come se, nel diventare esso stesso percepito, il linguaggio proposizionale venisse esibito in maniera eclatante come veicolo sinestetico. E proprio ciò accade nella pagina di Joyce.

Questa inversione di rapporti tra estetico e noetico, tra percepito e concetto, tra sentito e giudicato, non è, però, pienamente simmetrica e priva di scarti. L'impostazione canonica – che considera schematicamente il percepito un mero contenuto a cui il concetto conferisce autonomamente forma – risulta, per quanto riduttiva, plausibile almeno in via ipotetica, come dimostra la sua stessa persistenza. Essa peraltro comporta quella neutralizzazione della sensatezza estetica, non noetica, che trova compiuta formulazione nella teoria dei dati sensoriali, assolutamente prevalente nel pensiero moderno. Il rovescio, invece, è implausibile. È infatti bizzarro sostenere – pur adottando l'impostazione “aberrante” di Joyce – che la percezione possa fungere esclusivamente da forma di un mero elemento concettuale-proposizionale. Affinché la percezione possa diventare principio primario di configurazione, il configurato dev'essere almeno in parte un contenuto sensibile o quanto meno un contenuto tradotto in termini sensoriali. Inoltre, mentre è immaginabile un pensiero assolutamente solipsistico, la percezione è comunque una funzione di relazione: non esiste una percezione che non implichi un campo soggettuale-oggettuale. Pure nel caso in cui ha a che fare con semplici illusioni, il soggetto che percepisce si muove entro un campo che è anche oggettuale. Di conseguenza, quel che costituisce il “contenuto giudicativo” articolato nella funzione percettiva che domina la pagina di Joyce deve possedere una qualche afferenza alla sensibilità; a livello percettivo sussiste sempre una pur parziale congenerità tra forma e contenuto. Al tempo stesso, benché ridotto a mero contenu-

to percettivo, l'elemento proposizionale deve mantenere tracce del proprio senso noetico, tanto che non può subire neanche ipoteticamente un processo di neutralizzazione tale per cui esso assumerebbe senso esclusivamente in chiave estetica. Anche quando viene in primo piano il loro valore percettivo, proposizioni e parole mai si trasformano in semplici suoni se devono essere fruite nel loro specifico, ma restano sempre animate al minimo da una congettura di senso noetico, d'intenzione semantica. Si tratta di quella congettura grazie alla quale ascoltare una frase espressa in una lingua completamente sconosciuta resta qualcosa di diverso dall'udire una sequenza rumorosa, malgrado l'attesa semantica risulti completamente frustrata.

Ciò getta una luce particolare sul nesso inedito tra percezione e concetto stabilito dalla prosa di Joyce. Il contenuto proposizionale-giudicativo sottoposto alla percettualizzazione deve possedere una dotazione di senso più ampia rispetto a quanto è frutto di mera elaborazione noetica. Deve arricchirsi, cioè, di un momento che sorge almeno in parte nella stessa relazione percettiva. L'opzione di Joyce per il solo registro percettivo apre quindi un problema forse inatteso. In che senso e in che modo ciò che solitamente viene trattato come elemento proposizionale, plasmato noeticamente, può diventare un contenuto percettivo al punto da valere – al limite – esclusivamente come tale, al punto cioè da consentire di isolare al suo interno la sua sola dimensione estetica?

La problematicità di tale questione è dovuta al fatto che essa rimette in discussione un altro caposaldo della filosofia moderna. In quest'ultima, la possibilità di attribuire al solo pensiero la funzione di organizzare formalmente il percetto («le intuizioni senza pensieri sono cieche») deriva da una premessa: che la percezione sarebbe compiuta nel momento in cui riscontra uno stato di cose a cui è possibile far corrispondere un costrutto proposizionale. Secondo questa concezione, il linguaggio registra, o genera o elabora, il contenuto proposizionale della percezione, e non sussisterebbe esperienza dotata di senso laddove venisse meno la struttura giudicativa, ossia la possibilità di esprimere il dato dell'esperienza in una formula predicativa $S \text{ è } p$. Nel momento in cui, però, anche proposizione e giudizio diventano di per sé contenuto sensoriale, il linguaggio che cerca di esprimere quel che così si prospetta entra in un territorio in cui la predicazione

ha smarrito la capacità di esaurire compiutamente nella propria forma il senso di cui si fa esperienza. Il linguaggio qui si misura con ciò che resiste a ogni predicazione propriamente intesa. Ciò che affiora nella prosa di Joyce non è più un mondo di cui il nesso proposizionale-predicativo $S \text{ è } p$ restituisce adeguatamente la sensatezza esperita, poiché la stessa struttura predicativa diventa solo un momento parziale interno al campo in cui insorge il senso complessivo esperito. Vi sono dunque margini di senso che eccedono tale struttura. Vi è, cioè, un senso che va al di là dell'*essere* (dell'*è* della predicazione) che fa, invece, da fulcro esclusivo nella dimensione proposizionale-giudicativa. Lo spostamento joyciano dal linguaggio funzionale al linguaggio della percettualizzazione dischiude questo territorio proprio perché iscrive addirittura il luogo delle proposizioni giudicative – appunto: il linguaggio predicativo – in un ambito che è di necessità non isomorfo né congruente rispetto alla predicazione.

È sempre Jung a indicare a quale ambito si stia qui facendo riferimento. Egli lo fa mostrando l'ambiguità dei giudizi critici che si possono esprimere in riferimento al capolavoro di Joyce. Ad esempio, Jung scrive che non casualmente l'*Ulisse* si situa agli antipodi rispetto alle aspettative di coloro che cercano in un romanzo il normale funzionamento del linguaggio proposizionale, poiché proprio questa opposizione netta costituisce il programma estetico sotteso al romanzo di Joyce. «Esso offende il sentimento tradizionale, violenta la solita attesa del senso e del contenuto, schernisce tutte le sintesi. La sola intenzione di volervi fiutare una sintesi o una "configurazione" sarebbe un atto di malevolenza, perché, se si riuscisse a dimostrare in quel libro l'esistenza di [talí] tendenze [...], si proverebbe pure che esso è inficiato di un grave difetto estetico» (U, 390). Dunque, il metro che l'*Ulisse* impone al suo lettore è tutt'altro che quello di una forma nitida apposta a un contenuto definito, analoga alla forma concettuale apposta al contenuto meramente percettivo come previsto dal paradigma del pensiero moderno. La costruzione stessa del romanzo replica il problema di una sensatezza non proposizionale, che resta una sensatezza tanto quanto il valore estetico – benché *sui generis* – del libro di Joyce non è compromesso dalla mancanza di un profilo sintetizzabile. Ma una volta ammesso che non ci si trova di fronte a un mero accumulo capriccioso di parole, poiché invece

esiste comunque un metro con cui misurare il passo della prosa di Joyce, occorre comprendere quale esso sia.

Il criterio di cui si va in cerca viene determinato da Jung ancora attraverso un processo di negazione, nel momento in cui egli esclude che al «variopinto tappeto di parole e di immagini» (U, 395) in cui consiste l'*Ulisse* possa essere attribuito in qualche modo un valore simbolico. Ciò non vuol dire disconoscere alcuni evidenti aspetti singoli del romanzo. Tant'è che Jung riconosce che vari personaggi del romanzo incarnano figure archetipe. Nel negare valore simbolico all'*Ulisse* egli vuole semmai sottolineare come a suo parere non vi sia un senso che si trova alle spalle di ciò che appare in superficie. È la superficie come tale a costituire il senso del romanzo. Posto, infatti, che "simbolico" voglia dire, come scrive Jung, «che nell'oggetto, sia esso spirito o mondo, si cela un elemento di natura inafferrabile e potente» (*ibid.*), proprio una tale presunzione di qualcosa che "è" al di là di quanto "appare" viene programmaticamente esclusa dall'*Ulisse* di Joyce. Come osserva Jung: «ciò che ci impressiona maggiormente nell'*Ulisse* è che dietro mille veli non si nasconde nulla, che esso non si rivolge né allo spirito né al mondo, e che freddo come la luna, guardando da cosmiche lontananze, esso lascia scorrere la commedia del divenire, dell'essere e del morire. Io spero davvero che l'*Ulisse* non sia un'opera simbolica, perché se così fosse, avrebbe fallito lo scopo» (*ibid.*). Come l'affiorare di uno schema sintetico, anche la presunzione di un valore simbolico costituirebbe il fallimento estetico del capolavoro di Joyce.

La negazione di valore simbolico dell'*Ulisse* può sembrare una valutazione avventata, se si ricorda il fitto reticolo di rinvii sotteso all'architettura estremamente complessa del romanzo di Joyce. Bisogna però consentire con la lettura di Jung, precisando che tale reticolo sviluppa un senso orizzontale che resta impalcatura di superficie, della mera sembianza, che è generatrice di senso ma non di profondità. A tale sensatezza di superficie è estranea ogni ipotesi di qualcosa che sia, che esista, sostanzialmente e sostantivamente, al di fuori del corso della narrazione, e che dunque possa venir enucleato in un'adeguata predicazione, magari metafisica. Anche nella riscrittura di Joyce, Ulisse resta abitante del *mythos*.

Il linguaggio con cui viene compaginato il romanzo non perde dunque solo la propria funzione comunicativa. Perde anche la funzio-

ne predicativa perché vacilla in esso lo stesso principio copulativo della proposizione, venendo meno un essere che consenta l'istituirsi di stati di cose da designare per il tramite di proposizioni ben formate. Il tessuto proposizionale, in Joyce, è dunque esibito nel corso flagrante del suo sgretolamento proprio perché non vigono più le condizioni minime per "ben formare" proposizioni e giudizi. È per troppa adiacenza alla sembianza, anzitutto a quella percettiva, che saltano i cardini su cui confida il linguaggio nella sua prestazione consueta.

In tal modo Joyce perviene a una prosa che è completamente incentrata sull'apparenza: l'apparenza in quanto ciò che offusca il senso stesso di un essere che le sarebbe contrapposto; e l'apparenza in quanto registro della mera sensorialità, che si sottrae alle forzature della predicazione proposizionale per far valere la propria eccedenza di senso rispetto al nesso giudicativo. L'invenzione e la storpiatura linguistica, nell'*Ulisse*, seguono sempre questi due criteri. Inseguono, talvolta disgiuntamente talaltra congiuntamente, tanto le contaminazioni fonetiche e sinestetiche cui dà luogo occasionale una parola o una sentenza, quanto l'intrico di aspetti sensibili che è implicato in un momento esperienziale. Sempre, però, per mosse laterali, mai ambendo a sublimarsi in contenuti noetici.

Se si volesse costruire un programma di analisi filosofica dell'apparenza a partire da questi esiti dell'incontro, in verità poco sereno, di Jung con Joyce, bisognerebbe anzitutto verificare come sia possibile descrivere il rapporto tra linguaggio e percezione sottraendosi all'ipoteca della predicazione e della proposizionalità. Ciò significherebbe chiedersi anzitutto che cosa dell'apparenza è fatalmente residuale rispetto alla strutturazione predicativa del linguaggio. Una prima traccia di tale residualità è offerta dalla dimensione relazionale di campo che è propria dell'apparenza sensoriale. Se non nel caso in cui si mira a ottenere una conoscenza, percepire non è fronteggiare un oggetto costituito da parte di un soggetto a sua volta costituito. L'ente e il Sé sono al più tendenze interne al campo dell'apparenza. In altri termini, nell'apparenza la grammatica di base è quella delle qualità, che si esprime nell'aggettivazione e, ancor più, nell'avverbializzazione. Quando appare percettivamente alcunché di rosso, è il rosso a tingere l'esperienza, non il qualcosa di cui esso è qualità, né il qualcuno che riscontre-

rebbe tale qualcosa. È il *come* dell'apparire, non il *che cosa* appare, a essere qui il fattore decisivo.

Forse esagerando il rilievo di questa dinamica esperienziale, sono state proposte teorie "avverbiali" della percezione che cercano di descrivere quel che accade in situazioni in cui si resta attenti al sembianze più che all'essente². Indubbiamente tali teorie hanno il torto di forzare il linguaggio ordinario, proponendo di riscrivere le proposizioni in cui si comunicano esperienze percettive in formule fin troppo artificiali ("X vede un quadrato rosso" andrebbe infatti tradotto con "X vede rossamente, quadratamente"). Il paradosso di tali riformulazioni attesta tuttavia una giusta esigenza: quella di non assimilare il sembiante all'essente. Una strategia alternativa potrebbe però essere quella di riconoscere che non sempre la formulazione linguistica va presa come esaustiva. Nel dire "X appare rosso", cioè, non è necessariamente implicita un'ipotesi di insufficienza della percezione che attenderebbe ulteriori inchieste per essere risolta, eventualmente, in "X è rosso". Nel dire "la benzina sembra acqua" non ci si attende che qualcuno indaghi per verificare se la benzina sia o non sia davvero acqua. In casi del genere l'apparenza come tale costituisce pienamente il livello proprio dell'esperienza, e un esito predicativo suonerebbe solamente come una maniera forzata di costringere l'esperienza in corso verso un risultato conoscitivo. È vero che, in tali espressioni, ci si appoggia su un soggetto grammaticale e su un oggetto grammaticale, ma la funzione della sembianza riqualifica entrambi come costrutti virtuali, da non prendere in alcuna accezione sostantiva.

Per questo motivo elevare l'apparenza sensoriale a programmatico argomento di narrazione, come nell'*Ulisse* di Joyce, significa sperimentare lo sfrangiamento della predicazione nel momento stesso in cui essa ricorre, fino al punto di interrogarsi riflessivamente sulla sua consistenza tematizzandola esteticamente, anziché servendosene operativamente. Quando si cerca di piantare un chiodo con un cacciavite, l'operazione può anche riuscire, ma è facile che sorga l'interrogativo su come diavolo funziona un cacciavite per risultare tanto inadeguato o scomodo rispetto allo scopo. E allora il cacciavite appare sotto una luce diversa.

Il venir meno dell'essere a fronte del crescere indiscriminato dell'apparenza determina l'arretramento di tutte le istanze sostanziali, an-

che all'interno della prosa di Joyce. Ne è sintomo supremo lo svanire del soggetto nell'*Ulisse*, come puntualmente rileva Jung. E non solo per i singoli personaggi del romanzo – come quando egli osserva: «certo, tutte le figure dell'*Ulisse* sono dotate di un'insuperabile realtà; esse non potrebbero neppure essere diverse da quel che sono; sono "sé stesse" sotto tutti gli aspetti, eppure non possiedono un Io, un centro umano acutamente cosciente, non possiedono quell'isola dell'Io, circondata dal caldo sangue del cuore, tanto minuscola ma tanto essenziale» (U, 396). Ma ancor più per la soggettività dell'autore, a cui Joyce rinuncia a conferire qualsiasi ruolo di coscienza sintetizzante malgrado il rischio di esplosione caleidoscopica dei momenti del romanzo. Se anche tutti i personaggi si muovono nel romanzo come in un sogno «che esiste solo in quanto "Nessuno", un Odisseo invisibile, lo sogna», tale «Io che tutti li contiene non compare mai, non si tradisce mai né con un giudizio, né manifestando partecipazione, e neppure come un antropomorfismo. L'Io del creatore di quelle figure non si ritrova più ed è come se si fosse disciolto nelle innumerevoli figure dell'*Ulisse*. Eppure, ed anzi proprio per ciò, tutto quanto, persino l'interpunzione mancante del capitolo finale, è *Joyce stesso*» (U, 397).

Disperdersi nell'apparenza è il rischio che corre un mancato soggetto della predicazione. Solo, quindi, la distorta e unilaterale prevalenza dello schema predicativo spiega perché il pensiero moderno confini il senso estetico dell'apparenza nell'ambito della mera soggettività. Di per sé, l'apparenza è tanto non-oggettiva quanto non-soggettiva: è dinamica del campo percettivo svincolata dal giogo della predicazione.

Note

- 1 Con la sigla U si farà riferimento alla seguente edizione di tale saggio: C.G. Jung, *L'«Ulisse»: un monologo*, in Id., *Opere*, vol. 10/1: *Civiltà in transizione: il periodo fra le due guerre*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 379-403.
- 2 Tra le teorie avverbiali più interessanti e avvertite criticamente vi è senz'altro quella di Wilfrid Sellars, di cui cfr. i saggi raccolti in *Science, Perception and Reality*, Routledge & Kegan Paul, London, 1963. Per una prima presentazione cfr. A. Paternoster, *Il filosofo e i sensi*, Carocci, Roma, 2007, pp. 32-36.