



27/01/2022

This Less is Lecture

Una conversazione dislessica.

Di Giorgiomaria Cornelio e Marco Vitale

La conversazione che segue racconta una mostra mai realizzata, dove avrebbero preso corpo la performance *This Less is Lecture* e le altre opere che gravitano attorno come prolungamenti teorici.

Ho invitato Giorgiomaria Cornelio a discutere con me su questo gruppo di opere per la stringente comunanza di interesse che entrambi nutriamo per le tematiche della visione e del linguaggio, e per una comunanza nell'uso del linguaggio in sé.

La peculiare posizione della dislessia, nel suo porsi come medium perfettamente equidistante tra visione e linguaggio, non poteva che rendere questo campo di studio il vettore prescelto nel dirigere l'intero discorso.

Lo scritto che ne risulta comprime in sé una modalità imitativa direttamente collegata alla dislessia. Infatti, così come l'occhio dislessico scrive i propri movimenti in forma non lineare, intermittente e laterale, così si è tentato, in questa felice corrispondenza, di indurre il pensiero, che si muove serpentino nei campi concettualmente limitrofi a quello della dislessia, nelle macroaree del linguaggio e della visione, a zig-zag tra neurobiologia, glottocronologia, poesia, psicologia della Gestalt e antropologia.

Questo sistematizzare processualmente la dislessia influisce pure sul metodo con cui Cornelio ha preparato le domande poste: per primo, gli ho inviato le risposte che avrei voluto fornire, dalle quali lui ha poi formulato le domande (dunque in un processo al contrario); di conseguenza ho stravolto nuovamente le mie risposte: ancora per uno zig-zag del pensiero.

Dallo studio preparatorio di *This Less is Lecture* si inaugura *La trilogia diagonale*, serie composta dalle performance *This Less is Gesture*, svoltasi a Milano presso Edicola Radetzky a cura di Like a Little Disaster; *Cries the man in the blue garden*, presso Progetto, a Lecce, a cura di Jamie Sneider; e infine *La Libellula*, eseguita a Palazzo delle Esposizioni, in occasione di La Quadriennale di Roma 2020, nella mostra parallela *Domani, Qui, Oggi* a cura di Ilaria Gianni.

Giorgiomaria Cornelio: Caro Marco, eccoci dunque testimoni di un "capovolgimento percettivo". Eppure, permettimi sin da subito di muovere quella obiezione che Fernand Deligny rivolgeva a sé



stesso nel trattare del suo rapporto con i bambini autistici: per quanto tenaci possano essere le nostre intenzioni, non siamo comunque sempre "falsi testimoni"?

Marco Vitale: Quando nella performance *This Less is Lecture* una ragazza dislessica legge, con lo scopo di dare una correzione del testo tramite i propri errori, sì, la dislessia ha effettivamente la possibilità di entrare in campo come uno strumento musicale esemplare, piuttosto che come un deficit, ma questo tuttavia rimane un aspetto corollario dell'inversione che l'opera invita a sperimentare. Siamo chiamati a essere testimoni soltanto dei suoi movimenti oculari, testimoniando non con la parola, ma con l'ascolto. Ascoltare i suoi discontinui spostamenti sillabici ci permette di analizzare il nostro stesso occhio, per riflesso.

Si tenta l'opera come test scientifico: i neurobiologi Felleman e Van Essen hanno descritto, nel loro studio sulla gerarchia delle aree visive, il processo attraverso il quale le informazioni luminose recepite dall'occhio vengono analizzate cerebralmente, fino alla formazione dell'immagine finale. Ne risulta un processo non sequenziale, ricco di connessioni laterali e ricorrenti.

«Si noti, in particolare, che le fibre che da ogni stadio dell'elaborazione tornano allo stadio precedente sono almeno altrettante (in realtà molte di più!) di quelle che da ciascuna area vanno a quella successiva, a un livello superiore della gerarchia. L'idea classica della visione come un'analisi sequenziale stadio per stadio dell'immagine, con una complessità crescente a mano a mano che si procede, è invalidata dall'esistenza di un così imponente feedback».

Dall'occhio al cervello e viceversa: questa operosità intermittente sui dati visivi, a opera del cervello, appare analoga ai movimenti oculari attivi nell'occhio dislessico, dove punti di fissazione, saccadi irregolari e regressioni sono più accentuate rispetto all'occhio del normolettore.

Il capovolgimento percettivo di cui parliamo coincide dunque con un'ipotesi teorica: essendo la lettura dislessica processualmente analoga al metodo cerebrale di acquisizione delle immagini, non è forse possibile affermare che nella dislessia la lettura sia, non anomala, ma, al contrario, perfettamente in linea con la nostra natura visuale? E non è dunque possibile affermare, per la stessa ragione, che la normolettura sia una forma di ferrea educazione, un distorcimento dei movimenti oculari naturali?

Giorgiomaria Cornelio: Non c'è il rischio di operare un semplice movimento di sostituzione normativa laddove si vorrebbe portare al contrario un integrale smottamento?

Marco Vitale: La sostituzione è operata come dispositivo di accensione per un cedimento a catena, dopodiché la si supera. Il focus dell'opera si spinge lontano da questo terreno iniziale. Per comprenderlo dobbiamo impegnarci nel pensare alla performance come a un test, una scansione dell'occhio per mezzo della voce. Il titolo in sé si rifà a questo meccanismo, è un gioco labiale,



un'alterazione fonetica che trascrive, secondo uno schema dislessico, la prima frase come la seconda:

Dyslexic Lecture:

This Less is Lecture.

Nella performance-test, la lettrice si muove liberamente nell'ambiente espositivo portando con sé un libro e, scegliendo uno spettatore per volta, dedica a questi la lettura di un testo. Il libro non è casuale, è una raccolta di poesie di Amelia Rosselli, autrice instancabile nella ricerca metrica e in quel che lei chiamava verso cubico; la sua è una scrittura fondata sul ritmo. D'altronde la Rosselli nasce come etnomusicologa, musicista e con la caratteristica, inoltre, di essere madrelingua italiana, inglese e francese. Rimarrà straniera in ogni lingua, svuotando l'una nell'altra, eccezione fatta per il suo quarto linguaggio, quello pentagrammato. Giovanni Giudici si domandava, a tal proposito, se gli errori glottologici commessi da Amelia nelle sue poesie fossero realmente tali, o se non fossero invece errori della lingua, insiti in essa.

Ma, tornando a This Less is Lecture: ricordo come un monumento la prima esecuzione di questa performance, quando la lettrice, leggendo il primo verso della poesia terminale di Variazioni Belliche, commise un errore illuminante, trasformando la prima frase nella seconda:

Tutto il mondo è vedovo se è vero.

Tutto il mondo è vero se vedo.

La seconda sillaba del secondo aggettivo slitta completando il primo; il secondo aggettivo recupera la seconda sillaba dal primo completandosi a sua volta nella misura dell'ultimo. Questo è un esempio perfetto del movimento sagittale presente nella dislessia, è così che essa corregge la lingua, anziché fallirla. Esaminando i risultati di quel che qui denominiamo "test scientifico", scorgiamo la traccia di una doppia direzione: il verso antecedente e quello consecutivo, ovvero il passato e il futuro dell'occhio.

I popoli nei quali la scrittura è direzionata da sinistra a destra, dall'alto al basso, tendono a leggere gli spazi fisici seguendo la diagonale discendente dal vertice superiore sinistro fino al vertice inferiore destro; così, i popoli che utilizzano una scrittura verticale sviluppano un'analogia direzione visiva. Ciò è rintracciabile anche in buona parte della produzione artistica, in particolare in quella pittorica dove, a occidente, troviamo sovente risposta nella luce, diagonale generata a sinistra, che scrive i corpi e la composizione cadendo verso destra; mentre a oriente paesaggi montani e fiumi si sviluppano verticalmente su più piani, senza toccarsi. Nelle rappresentazioni dell'Antico Egitto, ogni elemento era inciso o disegnato nella sua sagoma, nella sua forma ideale e simbolica, perfino i corpi umani avevano la propria anatomia frammentata per porzioni paradigmatiche individuali (occhio e torso frontali, gambe e piedi di profilo ecc.). Arte egizia e



scrittura geroglifica combaciano tanto da non riuscire mai completamente a separarsi l'una dall'altra.

La dislessia conferma, ipoteticamente, uno stadio atavico dell'occhio, il suo zig-zag serpentino sul segno scritto ci lascia intravedere un più recondito metodo di scansione del mondo. Laterale e intermittente: è il moto dell'occhio che scansiona il paesaggio alla ricerca di bontà e di pericoli, nutrimento e predatori. Chissà.

Ma, se un'educazione dei processi visivi è avvenuta una volta, essa può ripetersi nel tempo. Se è vero che l'invenzione della scrittura è stata in grado di modificare il tracciato oculare, allora altre invenzioni potranno riscrivere ulteriormente l'occhio e lo faranno.

Quel che domando è: come sarà l'occhio che verrà?

Giorgiomaria Cornelio: Diversi riti sciamanici – tema a cui fai riferimento più volte all'interno della mostra – riguardano proprio l'atto dello smembramento rituale volto al rinnovamento degli organi, che vengono così iniziati al proprio trascendimento, alla propria *disorganizzazione*. Mircea Eliade riferisce che il complesso delle cerimonie iniziatiche degli sciamani Pomo della costa ha il nome di «taglio»...

Il taglio inaugura la catena delle permutazioni, riavvia possibilità altrimenti irrigidite. Incide un marchio di alterità nei corpi, che oscilleranno così oltre la propria bordatura.

«Altre invenzioni potranno riscrivere ulteriormente l'occhio e lo faranno. Quel che domando è: come sarà l'occhio che verrà?», ti chiedi. Vorrei allora avanzare un altro quesito: come evitare che questa "oscillazione" diventi prima o poi *ginnastica fissativa*? Come scongiurare l'arresto di questo *a venire*?

Marco Vitale: Ci dedichiamo all'indagine osservando al microscopio e contemporaneamente al telescopio, in un caso e nell'altro, ciò che balena oltre la lente è lo stesso occhio che osserva o che, più precisamente, legge. Immersi nel processo, questo *a venire* può finire ingabbiato in un metodo: è una trappola del linguaggio, l'interno di una *meteorologia* del linguaggio, munita di statistica e sprovvista di ogni veggenza.

Fuori da questo codice che scorre, però, quella che si va svegliando è la rimembranza (o la *disorganizzazione*) di una parola che, poiché iscritta nella membrana visibile del mondo, può rendersi utensile per riscriverne le immagini, porle sotto revisione, trasfigurando il mondo pur non avendone il controllo.



Non l'avvenire ma l'avveramento del mondo. L'antico rapporto dell'indiano americano con la meteorologia lascia ben intendere ciò di cui parliamo: «Nel mese di agosto, quando *devono* arrivare i temporali, i serpenti vengono catturati vivi nel deserto nel corso di una cerimonia».

Tirare Dio per i capelli: l'indiano non supplica al serpente la pioggia di cui necessita per il raccolto, piuttosto muta il serpente in *parola*. Trasforma l'animale in messaggio che, tornando al cielo, rivendica i suoi temporali annuali. Si inverte l'atto della preghiera. La si riscopre come strategia per costringere le forze divine a lasciare noi ciò che aneliamo.

Giorgiomaria Cornelio: Quando parli del tirare Dio per i capelli rettifichi in qualche maniera l'errore di alcune interpretazioni, che traducono per via naturalistica rapporti di intensità: il simbolo non spiega la pioggia, ma la reclama. Esso *opera*: ha luogo ovunque in questo vibratile attorcigliarsi di parola e cosa. Nella mostra, il passaggio è ricostruito in *Kiva...*

Marco Vitale: In quest'opera, quattro serpenti sono disegnati nello spazio con l'uso di sabbia e carbone. Questi si muovono direttamente sul piano di calpestio, seguendosi l'un l'altro, in fila lungo una linea retta. Sono disegnati per mezzo di una lastra di vetro che fa da matrice, sulla quale si trova la sagoma traforata del serpente ripetuto quattro volte al suolo. Anche la lastra è esposta, come una stele trasparente, stretta dentro una morsa.

L'opera è effimera e trova una componente aleatoria proprio nella sua fragilità. I serpenti strisciano su di un messaggio nascosto, portano una frase all'interno del proprio ventre allungato, invisibile allo spettatore. «Tutto il mondo è vero se vedo», sarà possibile leggere solo come effetto della distruzione di questi serpenti da parte del passo del visitatore distratto o dall'imprevisto che li cancellerà in altro modo. Ciò potrebbe anche non avvenire, con questa possibilità si lascia al materiale il vantaggio di esprimersi da sé (o non farlo).

Il titolo si rifà alla kiva del nativo americano, alle sale cerimoniali della popolazione Hopi, dove i serpenti venivano raccolti e trattenuti, dove si infondeva loro il lavacro, lì si disegnava con sabbia sul terreno e dove si cancellavano tali pitture effimere scagliandovi all'interno i serpenti ancora vivi. Lo spazio espositivo viene reinterpretato come la kiva dove le rappresentazioni hanno la capacità di manifestare la propria vita, e i serpenti di sabbia sono messaggeri mandati infine nelle pianure a reclamare le piogge al cielo.

Si rievoca un occhio più antico della scrittura, che tuttavia è in grado di leggere il mondo al di là delle codificazioni segniche. Un rapporto occhio-mondo senza intermediari, dove con la parola "mondo" si intende ciò che non può essere visto all'interno di un solo sguardo, nemmeno se rotante, folle su sé stesso.



La *parola* viene letta direttamente nelle immagini del reale, seminando una scrittura geroglifica incolta, che verrà più in là. È l'occhio onnisapiente di cui parla Mary Austin quando racconta le capacità erboristiche imparate dagli indigeni americani:

«Si è portati a credere che sia una specie di istinto, atrofizzato per il disuso in una società più complessa. Mi ricordo bene quando mi imbattei per la prima volta in un prato bagnato di *yerba mansa* senza saperne né il nome né l'impiego. Aveva l'aria potente, con le sue fredde, scintillanti foglie, gli steli rosati e succulenti e i frutti in boccio. Un tocco da niente, un suggerimento, una *parola*, e avrei saputo che uso farne».

Ed è la *parola* su cui scrive Margot Astrov commentando la dichiarazione solenne di un sacerdote navajo:

«Mi vergogno dinnanzi al sole. Mi vergogno dinnanzi a ciò che è ritto in me e con me sta parlando. Certune di queste cose mi guardano sempre, non sono mai fuori dal loro campo visivo, perciò debbo dire la verità, tengo stretta al petto la mia parola.»

Questa dichiarazione non è che una succinta definizione del rapporto dell'Indiano con la *parola* quale ente che potentemente sta dietro ogni *fare*, come la realtà che sta dietro ogni concretezza sensibile. Il pensiero e la parola, non l'atto, stanno di fronte alla coscienza dell'indigeno».

E, tornando a Austin: abbattere la dicotomia tra immagine e parola, unendole sotto una scrittura impossibile del visibile. «Chi conobbe Mary Austin, scrive: "da loro" (i nativi americani) "imparò a scrivere"».

Giorgiomaria Cornelio: Dicotomia urticante: dello slabbro o del tonfo. Lingua che è continuo *svivamento*, divorzio, parola secca. Meglio: parola istruita dalla siccità. Ma anche piccolo baluginare di parola-indizio, di umidore ancora da sollecitare, da abbeverare in tutte le sue parti, come in quel frammento di Florenskij: «Gli strati di deposito del seme non restano inattivi nella parola, ma ricordano piuttosto i rotiferi che senz'acqua seccano, e nuovamente si rigonfiano in presenza di umidità». La lacrima artificiale di *Yod* si inserisce in questo discorso?

Marco Vitale: *Yod* si presenta, esplicitamente, come un pane artigianale. Si tratta di un pane di mais, elemento tanto quotidiano quanto sacro per l'indiano Hopi. Pianta che apre e chiude il ciclo delle preghiere amerinde.

Nonostante l'inganno tratto dalla sua compostezza, l'opera si basa sul processo che conserva in sé: ciò che avviene nelle interiora della scultura, infatti, incarna ciò che gli è periferico, orbitale e, insieme, ciò che circonda il suo reale dominio. Il satellite di *Yod* a cui accenno è il rito della siringa, praticato con lo scopo di mantenere in vita il contenuto celato all'interno di questo corpo commestibile. Mediante alcune punture periodiche, si inietta nel pane una lacrima artificiale diluita in acqua distillata. Questo rituale ospedaliero è mirato a reidratare una minuta lettera scolpita in argilla cruda e inumata nel cuore del pane.



Si tratta della decima lettera dell'alfabeto ebraico, nota per essere la più piccola, ma anche una delle più cariche di senso cabalistico. Una *yod* qui intesa innanzitutto nella sua ipotetica sopravvivenza cuneiforme, come segno *inchiodato* alla scrittura, sopravvissuto alla scomparsa del suo originale alfabeto, e oggi ancora in uso all'interno di altri, successivi. Con questa lettera si allaccia un nodo di contatto tra le terre abramitiche odierne (e più indietro l'Antico Egitto, la Mesopotamia, il Mediterraneo di età ellenica con i propri culti misterici) e l'estremo occidente degli indiani d'America, seguendo così quella scia o sottolineatura, già presente nel battesimo a cui allude Warburg:

(I serpenti) «Vengono sottoposti a rituali particolari, il più significativo dei quali – e il più stupefacente per i bianchi – è il loro lavacro. Il serpente viene trattato come un iniziato ai misteri, e nonostante la sua riluttanza immerso con la testa nell'acqua consacrata».

Nell'opera, il lavacro di questa lettera nascosta viene rinnovato, la si inumidisce per non farla indurire, per far sì che resti malleabile. Al contempo la *yod* rimane preclusa alla vista, inserita profondamente nel pane, essa esiste nelle sole vesti di atto di fede.

Ma la *yod*, nella sua polivalenza, può essere qui interpretata anche come un'informazione esterna allo spettro luminoso oculare. Come avrebbe concluso un autore che so a te caro, ovvero Saint-Pol-Roux, nel suo *Cinema Vivente*: «Dopo le tradizioni del passato dobbiamo preparare le tradizioni dell'avvenire». Attraverso questo pane si vuole infatti immaginare, senza descriverlo, il futuro dei processi visivi, trattenendo in esso l'immagine di un occhio *cotto*, o *fulminato*, pronto a essere messo non nell'orbita ma in bocca, nel modo stesso in cui l'indiano americano danzava addentando il serpente a sonagli vivo. Porre in bocca il serpente, – come nel cristianesimo si imbecca il Corpo di Cristo – vuol dire porre in bocca direttamente il fulmine da cui il serpente proviene e a cui ritorna dalle vallate – nella tradizione amerinda –, ovvero, ancora, porre in bocca nella sua sopravvivenza segnica e sonora la parola stessa, iniziale: *Il verbo* contenuto in essa.

Giorgiomaria Cornelio: Tutto pare *giocarsi* in questo gesto – minutissimo – del trattenere i residui della nomina originale, del mantenerli vivi. Eppure non è l'origine a interessarci, ma forse il residuo stesso («no, non c'è più origini»). Così, nel digitare l'ultima domanda di questa nostra conversazione da un capo all'altro dell'Europa, tra Italia e Irlanda, non posso non pensare alla corrispondenza che in lingua inglese intercorre tra il *resto* e il *riposo*. Ma il lavoro dell'arte non dovrebbe essere piuttosto quello di consentire che il resto *non cessi di restare*? Che il resto non trovi quiete?

Marco Vitale: Un giorno, a mezzodì, qualcuno discese all'interno di un pozzo e, guardando il cielo dal fondo, egli non vide che il sole. Ne venne fuori con un numero in mano, sconosciuto fino ad allora: la lunghezza quasi perfetta dell'equatore terrestre. Se l'arte è un lavoro, è un lavoro, e la



sua attitudine si iscrive, o meglio trascrive, alla fine di quel pozzo. Sempre che un pozzo possa divenire un'attitudine così come riesce a trasformarsi in strumento e unità di misura. La pratica artistica presceglie un oggetto e lo depone sotto la lente più accurata alla sua speculazione, sottintendendo non la ricerca ma un ritrovamento di senso. Affiliamo l'oggetto d'arte o la sua forma immateriale addestrandone l'esibizione; la speranza, invece, è quella di completare il cerchio affilando lo sguardo. Affilare l'occhio nella visione e non l'oggetto sotto la lente da vista. Essere osservatori *inquietanti*, dunque, come Eratostene, ovvero interrogare il cielo e obbligarlo a rispondere – che cos'è il cielo se non la più alta forma di *rest* nel suo significato di *resto* e insieme quel simbolo consunto o smagliante di un oltre dove *riposare*?

Con *This Less is Lecture* e le opere che vi gravitano attorno vorrei scoprire qual è il presente dell'occhio perquisendo il suo passato e il suo futuro. La visione, tuttavia, è qualcosa che ci precede o ci succede e non conosce la pace di un equinozio. Le due estremità della storia dell'occhio sono più in là dell'*Homo Sapiens*, migliaia di salti genetici in avanti e migliaia dietro di lui. Comunque, si incrociano nella luce della medesima stella. Se penso alla prima cellula che, ascoltando il vuoto di un oceano primordiale, scoprì là fuori il sole e imparò a reagire, a digerire la sua presenza, allora vedo in questa forma elementare di vita anche la prima forma vivente di visione. Così come, se penso all'occhio che da questa terra vedrà il sole esplodere nel suo ultimo giorno di vita, un'altra volta trovo l'apice – l'altro – della medesima storia.

Ma si può osare un passo ulteriore, demolendo quella convinzione secondo cui la luce è il veicolo della visione. Questo, già sul fondo delle grotte, l'arte lo ha disimparato rendendosi medium di sé stessa. Se applichiamo questo principio alla nostra ricerca, che cosa risulta essere veritiero? La luce come fluido macchinario per la vista, oppure la luce come visione al cubo? Ovviamente, allargando così l'orizzonte temporale finché l'immaginazione lo permette, nei nostri limiti cerebrali e spirituali, la storia dell'occhio cambia, si dilata, si inabissa. Il primo e l'ultimo occhio non sono più in contatto mediante la medesima stella, tutt'al più è la stella stessa a guadagnare tutto il corso degli eventi.

Scavo fino a sfinirmi. Sul fondo del pozzo alzo il capo al cielo, anche io non vedo che una stella: questa è la prima e insieme l'ultima forma oculare della storia. Il nostro occhio si apre e si chiude solo idealmente a metà di essa. Il sole è l'occhio. Osservarlo è cecità. Intravederlo è scrittura negativa, sotto la palpebra. Un giorno la stella esploderà, ci brucerà, abbracciando dentro di sé queste opere, queste parole, gli occhi che ora le filmano. Ma fino ad allora, continuiamo: trascriva pure in terra, chi può farlo, il firmamento di occhi tutt'intorno.