

Direttore scientifico Agostino De Rosa, Università Iuav di Venezia

Comitato scientifico José Calvo-López, Universidad Politécnica de Cartagena, Spagna; Giuseppe D’Acunto, Università Iuav di Venezia, Italia; Andrea Giordano, Università degli Studi di Padova, Italia; Kristin L. Huffman, Duke University, USA; Cornelia Leopold, Technische Universität Kaiserslautern, Germania; Riccardo Migliari, Sapienza – Università di Roma, Italia; Angela Ndalians, Swinburne University of Technology, Australia; Rossella Salerno, Politecnico di Milano, Italia; Paul O. Robinson, Fakulteta za Arhitekturo v Ljubljani, Slovenia.

Comitato di redazione Francesco Bergamo, Università Iuav di Venezia; Alessio Bortot, Università di Trieste; Antonio Calandriello, Università Iuav di Venezia; Francesca Gasperuzzo, Università Iuav di Venezia.

La collana intende introdurre il lettore italiano nell’ambito degli studi storici dedicati ai metodi e alle forme di rappresentazione, la cui evoluzione — dai primitivi approcci intuitivi fino alle rigorose elaborazioni incardinate su coerenti conoscenze di ottica e di geometria — esibisce i forti legami intercorrenti tra l’esperienza artistica e l’elaborazione scientifica del problema. I testi raccolti in questa collana offrono un’ampia panoramica sullo ‘stato dell’arte’ relativo agli studi critici di settore condotti sia in Italia che all’estero, sottolineando come le attuali tendenze della ricerca si stiano orientando verso un approccio multi-disciplinare ai temi di indagine.

Tutti i volumi pubblicati nella collana vengono preventivamente valutati dal Comitato Scientifico e poi sottoposti al vaglio di due esperti anonimi esterni (*double-blind peer review*). Il Direttore e il Comitato Scientifico si riservano la decisione ultima sulla pubblicazione di tutte le proposte ricevute. Terminata la procedura di referaggio, a ciascun autore saranno inviate le schede di valutazione e un breve giudizio riassuntivo sul suo lavoro. I nomi dei revisori esterni e delle procedure di referaggio sono a disposizione degli enti di valutazione scientifica nazionale e internazionale. Le proposte per la collana (accompagnate anche da un abstract di due cartelle editoriali in inglese) vanno inviate al seguente indirizzo di posta elettronica: info@adiuavaresrl.it

Il volume è edito con il contributo del *Dipartimento di Culture del Progetto/Università Iuav di Venezia*.

In copertina:

Marco Tirelli, *Senza titolo*, 2012, tecnica mista su tela, 300 x 330 cm.

L’autore ringrazia:

- Francesco Bergamo, Alessio Bortot, Massimo Crispi, Italo Nobile e Ilaria Rizzini per la lettura delle bozze del testo e i preziosi consigli elargiti nel corso della sua stesura;
- Giulia Piccinin, per l’aiuto nell’impaginazione;
- Gabriella Caramore e Maurizio Ciampa che per primi hanno ascoltato, insieme agli ‘studenti’ di *Filosofia nei luoghi del silenzio*, il contenuto di questo volume;
- Paolo Fabbri (1939-2020), al quale devo il nucleo più intimo del libro;
- Ruggiero Pierantoni, per i suoi suggerimenti e per le indicazioni sempre precise e rigorose;
- Sonia, Ciro e Annamaria e tutta la famiglia De Rosa, per l’affetto profuso a piene mani;
- Rosanna Coscia, Andrea Giordano e Giuseppe D’Acunto, per esserci sempre.

Questo volume è dedicato a MT.

AGOSTINO DE ROSA

CECITÀ DEL VEDERE

SULL'ORIGINE DELLE IMMAGINI

Prefazione di

GIOVANNI CHIARAMONTE





©

ISBN
979-12-5994-679-9

PRIMA EDIZIONE
ROMA 17 DICEMBRE 2021

Sommario

Prefazione	
<i>Est Ovest_Infinito Eterno</i>	IX
Giovanni Chiaramonte	
Premessa	
<i>Una noiosa (ma necessaria) premessa</i>	3
Capitolo I	
<i>Un inizio lontano nel tempo</i>	11
Capitolo II	
<i>Una bambina che vedeva troppo, una tenda preistorica e alcune stanze buie</i>	45
Capitolo III	
<i>Meglio non vedere?</i>	83
Capitolo IV	
<i>Un'arte senza oggetto, immagine e fuoco</i>	111
Capitolo V	
<i>Un'isola lontana, un quadro visto da vicino</i>	141
Epilogo	
<i>Epilogo catottrico</i>	163
Bibliografia	167

Prefazione



Troy Brauntuch, *Untitled (Hand)*, 1994.

Est Ovest_Infinito Eterno

Giovanni Chiaramonte

La *cecità del vedere* è l'esperienza che, come ombra, da sempre accompagna la coscienza del mio sguardo. Da quando decisi di rispondere con un sì alla vocazione del cuore, alla sua incessante chiamata che desiderava affrontare il mistero del visibile con la scrittura della luce chiamata *Fotografia*, io vivo il drammatico limite del mio essere un corpo mortale e finito, appartenente alla specie dell'*Homo Sapiens Sapiens* secondo la linea filetica del Genere Umano.

Nell'estate del 1970, con due piccole Leica, che avevo potuto acquistare perché in quel momento uscite dal gusto del mercato mondiale delle apparecchiature fotografiche, passai quaranta giorni fotografando dalla mattina alla sera i paesini e le campagne che da Gela, il paese della mia famiglia, arrivavano sino all'Etna e all'antica Ducea di Nelson. Quotidianamente, sperimentavo l'incalcolabile distanza tra ciò che i miei occhi vedevano e l'incapacità del mio sguardo di rispondere con un'immagine alla vita del mondo di fronte a me. Fu così che, dopo aver attraversato sotto un sole cocente le pietre laviche nere e i campi d'erba e fiori sulle alte pendici dell'Etna, decisi di dormire quella notte su una profumata distesa di menta, in compagnia di alcuni cavalli che brucavano tranquilli nella maestosa eleganza dei loro corpi. Mi addormentai subito nel sacco a pelo militare, surplus dell'esercito americano che in quel momento stava combattendo in Vietnam una guerra, persa purtroppo in partenza, delle democrazie occidentali di lingua inglese contro i comunismi dell'Estremo Oriente. Durante il sonno profondo mi ritrovai ad un tratto circondato dalla lava del

vulcano, mentre il mio compagno di viaggio rideva di me dicendo che mi stavano tremando le gambe dalla paura della morte imminente. Mi svegliai di soprassalto dall'incubo e, nell'intenso profumo di menta sparso nell'aria dalla rugiada notturna, mi trovai immerso nell'immenso sconfinato della Via Lattea sopra di me, con il corpo attraversato dai sussulti e dai boati della superficie della terra nell'abissale profondità sotto di me: in quel momento io ero tutto in quella esperienza totale e nacqui a me stesso, per la seconda volta, come Gesù chiese di fare a Nicodemo, in quella indimenticabile pagina del *Nuovo Testamento*.

Sapevo da Henri Cartier-Bresson che la foto vista nell'istante dello scatto è una foto perduta e compresi che la fotografia era il dono di un istante di unità tra i diversi sensi del corpo, nella innocente purezza con cui un bambino appena nato si rivolge alle persone attorno a sé. Compresi il segreto che aveva permesso a Ikko Narahara di realizzare il libro *Where Time Has Vanished* nell'inconcepibile fotografia di un lampo diurno in un deserto del West statunitense. In quel momento, riecheggiano dal cuore alcune parole che avevo letto nel libro di Daisetz Teitaro Suzuki, *Essays in Zen Buddhism*: una volta un maestro Zen fu interrogato da un discepolo su come fosse possibile raggiungere l'illuminazione e rispose: "Solo guardando il nulla!" Il discepolo insistette: "Il nulla. Ma il nulla è una cosa che si può vedere?" Il maestro di rimando: "Benché ci sia l'atto di vedere, l'oggetto non può essere figurato come qualcosa...". Ed il discepolo ancora: "Se non può essere figurato come qualcosa, in che cosa consiste il vedere?". Concluse allora il

Nel mio scarso potere		c'è
Tuttavia abbastanza potere		per diventare
		un obiettivo
Indifferente obiettivo		
Il letame il Graal la Stella il Loto		
Sono la stessa cosa		per lui
		Sua virtù
Santità è la dimensione di indifferenza		
L'uomo ha il potere di dare all'obiettivo		
		Santa indifferenza
Volontariamente		
Diventare un obiettivo		volontariamente
Volontariamente	volontariamente	quella è la differenza
In santa indifferenza		
Io posso diventare cosciente		de
Gli Specchi		del Padre
I Messaggi		dello Spirito Santo
Le Manifestazioni		del Figlio
	Amen	

Fig. 1. Minor White, *poema*, da *Mirrors Messages Manifestations*, Aperture, 1969.

maestro: “Vedere dove non c’è qualcosa, questo è il vero vedere, questo è l’eterno vedere!”. In un altro, per me fondamentale libro di Suzuki, *Misticismo cristiano e Buddista. La via orientale e occidentale*, mi era stata indicata la via che io avrei dovuto percorrere: osservando il quadro costituito dal Nirvana, abbiamo un’impressione completamente diversa: quale contrasto tra l’immagine crocifissa del Cristo e quelle del Buddha giacente su un letto circondato dai suoi discepoli e da altri esseri umani e non umani! Non è forse bello vedere ogni sorta di animali giungere insieme per piangere la morte del Buddha? Il fatto che Cristo sia morto in posizione verticale sulla croce mentre Buddha trapassa in posizione orizzontale, non sembra simbolizzare la fondamentale differenza esistente in più di un senso tra Buddismo e Cristianesimo? La verticalità significa azione, combattività, esclusività, mentre la posizione orizzontale significa pace, tolleranza, apertura mentale. Io ero e sono un cristiano e il

cammino percorso sino a quel momento indicava il destino di unire nell’opera del mio vivere la via del Buddha con la via di Cristo, seguendo le immagini, le prose, le poesie di Minor White in *Mirrors Messages Manifestations*, soprattutto nella chiusa di questo grande, seminale volume (fig. 1). Rimaneva costante dentro di me l’evidenza che non avrei mai potuto trovare le parole e neppure l’immagine dell’infinito davanti a me e dentro di me che avevo percepito quella notte sull’Etna in cui mi era sembrato di nascere di nuovo: l’infinito che nel segno matematico di un doppio cerchio unito era impresso nella ghiera di ogni obiettivo delle mie fotocamere, ricordandomi ogni momento del mio operare da fotografo che io ero un uomo finito e mortale, un totalmente altro rispetto all’infinito e all’eterno in cui io ero stato gettato. Compresi così che la mia condizione era quella di ogni persona venuta alla luce nel buio del mondo, nel tempo del passato, nel tempo del presente, nel

tempo dell'avvenire. Per questa ragione, un breve esergo tratto dalle *Confessioni* di Sant'Agostino accoglie il lettore delle pagine di questo libro che Agostino De Rosa ha scritto in lunghi anni di studi, di contemplazione, di riflessione sull'immagine che i globi oculari proiettano all'interno della coscienza nel corpo umano, dotato non solo del senso della vista, ma anche di quello del tatto, dell'udito, dell'olfatto e del gusto: "Certamente dentro di me, dentro il domicilio del mio pensare, la verità, né ebraica né greca né latina né barbara, senza gli organi della bocca e della lingua, senza strepiti di sillabe direbbe: (Il Verbo) dice il vero".

Il mito della caverna platonica viene quindi affrontato analizzando un'incisione eseguita nel 1604 dall'artista olandese Jan Pietersz Saenredam intitolata per l'appunto *Antrum Platonicum*, copia di un dipinto oggi perduto di Cornelis van Haarlem. De Rosa ricorda che il dipinto fu commissionato da Hendrik Laurensz Spiegel, il quale voleva una interpretazione cattolica del mito della caverna platonica, facendo scrivere sul margine superiore del quadro le parole del *Vangelo secondo Giovanni*: "Lux venit in mundum et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem". Nel dramma della condizione umana, in cui rispetto alla luce del vero viene preferita la tenebra della menzogna, permane però la presenza latente del vero sperimentabile nella peripezia dell'esistenza secondo la libertà della decisione personale.

Il percorso del libro attraversa e testimonia di queste esperienze sempre possibili, come nel caso

della piccola Nadia studiata dalla neuropsicologa Lorna Selfe, o nel caso straordinario di Hugues de Montalembert, tenendo costantemente presente il processo di formazione dell'immagine attraverso i nostri occhi: un processo analogo al fenomeno ottico della camera oscura in cui i raggi del sole, attraversando una piccola apertura dentro una caverna, come dentro una tenda, come tra le foglie che per un attimo si diradano nella foresta primaria apparsa sulla Terra oltre 300 milioni di anni fa, illuminano l'immagine del mondo in un ristretto spazio buio. Nella complessa scena teoretica che da René Descartes arriva a Walter Benjamin, Martin Heidegger, John M. Hull, Michel Foucault, Maurice Merleau-Ponty, l'indagine di Agostino De Rosa s'intreccia così con l'arte di James Turrell, con quella di Hiroshi Sugimoto, avendo come termine ultimo l'opera estrema di Anish Kapoor il quale, utilizzando la vernice *Vantablack*, capace di assorbire la totalità della luce incidente su ogni superficie ricoperta con essa, costringe ogni visitatore al nero assoluto, al buio dentro il quale sempre si forma l'immagine nell'uomo, offrendo la possibilità di sperimentare l'oscurità in cui si genera ogni nuova nascita. Il libro si chiude con la pittura di Marco Tirelli, il quale, nella poetica narrazione di Agostino De Rosa, si pone come l'apparizione istantanea di un anello aureo, abbandonato (forse provvidenzialmente perso?) da qualcuno in uno spazio recintato e inaccessibile, abbandonato forse dal Verbo che oltre ogni parola e oltre ogni immagine rende visibile e vivibile il vero.

Premessa



Robert Doisneau, *Maison Deyrolle Avril 1953, Paris.*

Una noiosa (ma necessaria) premessa

«Io non ho una casa, solamente un'ombra, ma tutte le volte che avrai bisogno di un'ombra, la mia ombra è tua.»

Malcolm Lowry, *Sotto il vulcano*, Feltrinelli 1961.

“Ma quante morti dobbiamo morire finché non viene quella giusta?”

Nelly Sachs, *Lettera a Paul Celan*, 12/06/1959, in N. Sachs, P. Celan, “Corrispondenza”, Giuntina 2018.

Questo libro all'origine era diverso, essendo stato sottoposto a un lungo processo di riscrittura che lo ha privato di circa 130 pagine eccedenti, così che il risultato finale è esattamente la metà di quello che 'partorii' circa cinque anni fa, nel momento - confuso e nevrotico - della sua genesi editoriale. Il volume è stato scritto in tre differenti *location*, una delle quali non vedrò mai più, e credo che le parti rimosse dalla versione finale siano proprio quelle immaginate in quella casa che oramai ho cancellato dal mio orizzonte mnestico: in un capitolo del libro racconto di quando, a Bali, lo scrittore Hugues de Montalembert, divenuto ormai cieco, iniziò a redigere a mano un romanzo, spinto da una pulsione improvvisa, ma non si avvide che la penna a sfera con cui lo stava scrivendo, sul suo quaderno, aveva terminato da tempo l'inchiostro. Fu avvisato del fatto dalla domestica che lo scopri, dopo alcune ore, scrivere 'a vuoto'. Spesso mi domando dove siano finite tutte quelle pagine, analogamente a quelle da me rimosse: forse in una sorta di monumento al nulla o, meglio, un memento della *vanitas* di cui tutti dovremmo sempre farci carico quando si scrive un libro. In quel repository di pagine perdute ora giacciono anche quelle che configuravano il mio scritto nella sua forma originaria. Credo che il risultato finale sia comunque inferiore alle mie aspettative, e me ne scuso in anticipo con il lettore benevolo, ma credo fosse giunto a maturazione, il suo ciclo essendosi concluso. Sul tavolo, posto accanto alla mia scrivania, in questi ultimi anni sono transitati centinaia di libri consultati avidamente, alcuni molto amati e altri odiati profondamente, molti sono stati gli incontri

e i viaggi, tutte esperienze che mi hanno messo di fronte alla mia inguaribile ignoranza. Anche di questa chiedo venia al lettore. Vorrei però dedicare 'segretamente' questo libro ad una persona che non vedrò più, che in quel luogo rimosso abitava, proprio perché lì ho capito (o creduto di capire)... che non avevo capito nulla: un'agnizione che non mi ha abbandonato più da quando, 'in una notte buia, uscii da quella casa silenziosa', parafrasando Peter Handke¹, avvedendomi della mia cecità selettiva. Ed in effetti il volume che ora stringete fra le mani proprio di questo tema tratta, attraverso metafore e metonimie. Vorrei qui ricordare che si tratta di una sintesi o, se si preferisce, di una sorta di diario, di un lungo lavoro di ricerca che mi ha visto impegnato per diversi anni, in solitaria e non, come di solito, al lavoro con il gruppo *Imago rerum*² che dirigo. Quindi esso sarà caratterizzato dalla frammentarietà tipica di un effemeride, e anche da una certa emotività, visto il tema che tocca, sia pure solo in alcune sue parti direttamente: quello della cecità, biologica o metaforica che sia³. Molte storie delle immagini insistono infatti sulla luce e sul tema del visivo quali elementi generatori dell'estetica figurativa occidentale. Ma è possibile ribaltare questo approccio gnoseologico e provare ad ipotizzare che le immagini più prototipiche, quelle più radicate nel nostro inconscio ottico, nascano dall'ombra e utilizzino la cecità come potente metafora della 'verità', non solo iconografica? Partendo dal mito della caverna platonica, nelle sue differenti declinazioni grafiche e letterarie, per poi passare allo studio della camera oscura, intesa come sovrastorica 'forma simbolica', il libro indi-

vidua un sentiero critico alternativo in cui le opere di Robert Motherwell, le installazioni di James Turrell, i dipinti di Marco Tirelli, le fotografie di Abelardo Morell e di Hiroshi Sugimoto, solo per citare alcuni degli autori in esso analizzati, sembrano stringere un legame perturbante e inedito con le immagini parastatiche preistoriche, con alcune forme di cecità congenita o acquisita e con i disturbi ottici degli acromati polinesiani, suggerendo che forse, per vedere meglio la realtà, sia necessario chiudere i propri occhi. L'ipotesi di fondo del libro è dunque che alle origini di molte immagini - antiche, moderne e contemporanee - sia rinvenibile, talvolta in modo carsico e subliminale, talaltra scientemente, un processo di denigrazione del ruolo privilegiato e senziente svolto dalla volitività dell'osservatore - cui viene in genere attribuita la scaturigine proiettiva dell'immagine stessa -, sia che esso venga collocato al 'finito', come nel caso della prospettiva, sia che esso venga immaginato 'all'infinito', come nel caso delle proiezioni parallele. Dunque si ipotizza, non senza prove o riscontri documentali, che certe immagini siano nate in modo autonomo, ovvero che fossero osservatore-indipendenti *ab origine* e solo dopo adattate *de iure* ad un modello generativo e fruitivo di tipo oculocentrico o, più in generale, soggettivo. Ovviamente questa ipotesi esegetica si muove in direzione opposta e contraria all'approccio tradizionale e conservatore sul ruolo svolto dall'osservatore nella nascita delle rappresentazioni in Occidente cui ci ha abituato la storiografia classica sulla prospettiva, quasi tutta di matrice europea, o comunque eurocentrica in termini epistemologici. Da questa interpretazione canonica si sono distaccate solo poche voci (colpevolmente non diffuse in ambito accademico italiano), per la maggior parte provenienti dal continente nord-americano (penso a James Elkins⁴ o a Martin Jay⁵) o da alcuni paesi emergenti, come l'Australia (e qui mi viene in mente David Lewis-Williams⁶), rimanendo però isolate in specifici contesti critici o etno-antropologici. Questo diario si intitola dunque in modo ossimorico *Cecità del vedere* e il suo scopo è quello di indagare su quali processi di vicarizzazione gli artefici di immagini (e con essi i filosofi, gli antropologi etc., e non solo gli artisti) abbiano sottoposto il soggetto tradizionalmente veggente, concentrando la loro attenzione su quelle rappresentazioni che in modo parastatico possono nascere da pro-

cessi spontanei o meccanici. Inoltre, particolare attenzione è stata rivolta a quelle opere che mettono in difficoltà il loro fruitore, sottoponendolo ad uno stress retinico e comunque relegandolo in una situazione di difficoltà, di *minus habens*. Tale processo, come si vedrà, non riguarderà solo la vista, ma i sensi tutti, delineando quasi una pervicace azione di denigrazione visiva che scatena una percezione sinestetica, con il paradossale effetto di acuire le capacità percettive del soggetto stesso. Un'apparente contraddizione, che si risolve però in una rivelazione: divenire ciechi, perché si veda meglio ciò che ci circonda. Il libro nasce anche da alcuni 'incontri con uomini straordinari' che ho avuto la fortuna di incrociare sul mio cammino negli ultimi vent'anni, *in corpore vivi* o *in spiritu*. Il primo tra questi è l'artista statunitense James Turrell (1943), con il quale ho collaborato per più di un decennio al Roden Crater Project⁷, una delle opere più visionarie del XX secolo e bramate dai collezionisti e storici dell'arte coevi, e che ho avuto la fortuna di frequentare ripetutamente negli anni, da solo o con i miei studenti. Entrare nella vita segreta di questo *land formed work*, in costruzione nelle viscere di un vulcano strombolico spento nel Painted Desert (Arizona, USA), è stato per me come seguire un lungo, paligenetico rito iniziatico, solo in parte trasfuso in questo libro: al suo interno, seguendo la guida di Jim, ho imparato a 'guardare' la luce naturale - solare, lunare e stellare - e a decifrarne i messaggi fisici e simbolici, ma soprattutto a capire come l'oscurità e la dimensione ctonia siano altrettanto importanti per la sua epifania e conoscenza. Proprio nel forte contrasto tra l'abbacinate fulgore radiante del deserto diurno americano (dove l'opera è collocata) e l'introspectiva *nigredo* degli spazi sotterranei del progetto che mette in scena, con vesti rinnovate e emozionanti, il mito della caverna platonica, ampiamente discusso nel primo capitolo del libro. Il secondo incontro fatidico è stato con un frate francese del XVII secolo, appartenuto all'Ordine dei Minimi, Jean François Niceron⁸ (1613-1646): autore di trattati mirabolanti sull'arte della *prospettiva segreta* (la cosiddetta anamorfosi), egli fu anche responsabile di opere decorative (pitture murarie) e meccaniche (giochi ottici, diottrici e diffrattivi), eseguite tra Roma e Parigi, in grado di spiazzare l'osservatore, e irretirlo in un'orbita di vertigine



Fig. 1. Jacobus Vrel, *Donna alla finestra, che saluta una ragazza*, seconda metà del XVII sec. Fondation Custodia/Collection Frits Lugt, Parigi.

retinica, e dunque spirituale, senza precedenti. La dialettica cartesiana tra *res cogitans* e *res extensa*, sempre attiva nei suoi progetti, editoriali o artistici che fossero, poneva il fruitore su un'ambigua soglia percettiva, incapace di discriminare il vero dall'illusione. Soprattutto questo rapporto dualistico tra verità e percezione è il legato che Nicéron ha lasciato alla mia riflessione critica e che in questo volume sarà alluso dall'analisi semantica della nozione di *verità* e da quella iconografica delle sue traduzioni figurative. Tuttavia, Turrell e Nicéron, a ben vedere, condividono una comune riflessione sull'atto del *guardare* che trova una suggestiva eco nella rappresentazione nederlandese del XVII secolo, così ben analizzata da Svetlana Alpers⁹ (1936). La studiosa americana affermava che la produzione artistica di quel periodo non 'rappresentasse' la realtà, ma la 'descrivesse', appunto, con fare autoptico, con la stessa esattezza oggettivizzante con cui, negli stessi anni, veniva indagato l'infinitamente piccolo, tramite il microscopio, o l'infinitamente grande, attraverso il telescopio. Un'attitudine verso il dato retinico che la Alpers definisce 'kepleriana', nel senso che gli diede lo

scienziato luterano tedesco che arrivò ad affermare l'identità tra il funzionamento dell'occhio e quello della camera oscura, struttura continuamente evocata nel mio testo. Me ne sono già occupato, in altri saggi e scritti¹⁰, e da quegli studi deriva la convinzione che autori come Johannes Vermeer (1632-1675) o Samuel van Hoogstraten (1624-1678) volessero in realtà offrirci qualcosa di più con i loro dipinti, che non la semplice restituzione di un frammento di vita vissuta. Van Hoogstraten, in particolare, tra i trattati da redigere ma mai scritti, aveva pianificato la stesura di un libro sulla 'rappresentazione del mondo invisibile', senza mai realmente chiarirci a cosa alludesse con quel titolo. Forse intendeva riferirsi, *ante litteram*, alla presenza in pittura dell'*eerie*, così come lo ha evocato Mark Fisher (1968-2017) nel suo testamento critico di qualche anno fa sul perturbante¹¹? Guardando un dipinto dell'età d'oro nederlandese come, ad esempio, *Donna alla finestra, che saluta una ragazza* (1650 circa) (fig. 1) di Jacobus Vrel (1617-1681), che restituisce a pieno il clima kepleriano discusso dalla Alpers, non posso fare a meno di pensare che il personaggio ritratto dietro i vetri

piombati (una bimba) sia in realtà un fantasma, e non un essere umano vivente. La donna nell'interno domestico sembra attratta dalla sua apparizione (forse una figlia defunta?), ma il pittore non ci restituisce, riflesso, il suo sguardo che io immagino terrorizzato (e a tale spavento forse allude la posizione incerta della sedia, pericolosamente in bilico su una gamba sola). Se la si leggesse in quest'ottica *weird*, tutta la pittura olandese del '600 sarebbe un affascinante ipertesto perturbante, reso ancora più drammatico, per contrasto, perché ambientato nella serenità di interni domestici immacolati e formalmente quieti: ancora una volta, una verità apparente, contraddetta da una serie di dettagli spiazzanti e inquietanti, contenuti carsicamente nell'opera, che ad una lettura alternativa mostrano il lato straniante dell'esistenza terrena. Non so però se questa sia la verità, storica e/o esegetica, né se io abbia detto la verità in questo mio zibaldone che leggerete. È Euripide, nel V secolo a.C., ad additare come una nuova virtù il "dire la verità", il "parlare francamente", ovvero la *παρρησία* (*parresia*). Tutta la verità, nient'altro che la verità, dunque: come ci ricorda Michel Foucault, in una serie di mitiche conferenze tenute all'Università californiana di Berkeley nel 1983¹², il *parresias* non teme niente, ma apre completamente il suo cuore e la sua mente agli altri attraverso il suo *logos*. In tutto ciò si annida, come rileva sempre Foucault, un rischio anche politico, oltre che personale e privato. Tuttavia, più che vederla direttamente, durante la stesura di questo testo ha preso sempre più corpo in me l'idea che il modo giusto di osservare la realtà fosse vederla di sguincio, lateralmente, 'con la coda dell'occhio', forse addirittura chiudendo gli occhi. Fino a qualche anno fa, non davo importanza a questa espressione, ma lavorando per anni proprio con James Turrell, ho scoperto che è una modalità di percezione assai complessa e raffinata, proprio perché basata sulla sua residualità e liminalità. Il riferimento è al mondo della percezione sensoria, segnatamente a quella che viene definita 'vista laterale', ampiamente usata nella astronomia ad occhio nudo, ma intensivamente impiegata da Turrell nei suoi *Dark spaces*, analizzati più avanti. Queste installazioni agiscono sulla struttura interna dell'organo visivo, caratterizzati come sono dalla quasi totale assenza di luce e dal sollecitare il processo fisiologico di adattamento all'oscurità che l'occhio attiva quando si trova in

simili condizioni ambientali: l'oggetto della percezione diventa 'lo stimolo a vedere'. Simili installazioni sono molto complesse da realizzare nei musei, soprattutto perché gran parte degli osservatori non è adeguatamente preparata, dal punto di vista psicologico, a sottoporsi a questo tipo di esperienza straniante, del tutto simile a quella dei cosiddetti 'sogni lucidi', in cui il sognatore sa di stare sognando. Alla deriva in una oscurità indifferenziata, privo di riferimenti spaziali, il fruitore elide anche i propri legami corporei e precipita, benevolmente, in uno stadio prossimo ad un'esperienza allucinatoria dove è possibile vedere fenomeni che sono al limite delle percepibilità, quasi avvertendo l'attivazione dei propri fotorecettori retinici. Una definizione alternativa di 'vista laterale' mi è stata offerta, in tempi più recenti, da due donne, entrambe eccezionali, per motivi differenti: la prima proviene dalla poetessa Chandra Livia Candiani (1952) che mi ha parlato del 'vedere con la coda dell'occhio'¹³ come 'della vista dei bravi camerieri', di quei camerieri cioè che si mettono sul fondo della sala e sembrano fissare il vuoto, ma, alla periferia del loro campo visivo, percepiscono ogni movimento degli avventori, precipitandosi da loro alla bisogna. La seconda mi è stata donata dalla psicologa e (soprattutto) fotografa Marina Ballo Charmet (1952), di cui poco sapevo, finché non ho letto il suo *Con la coda dell'occhio* (Quodlibet 2017). Ballo Charmet definisce dettagliatamente il fenomeno, riconducendolo alla visione infantile, una vista in cui il soggetto veggente sembra muovere lo sguardo ubiquo verso tutte le direzioni dello spazio e verso nessuna di esse in particolare. Visione periferica, ricordi secondari e rimossi: un gorgo in cui il molteplice scompare e di cui la maggior parte delle persone non ricorda nulla, salvo, con la 'coda dell'occhio', all'ultimo minuto, ad accorgersi della sua esistenza... quando ormai è troppo tardi. Anche qui tutto sembra precipitare in quell'*obscurum coni acumen* di cecità selettiva, cui ci parla Tito Lucrezio Caro (98/94 a.C. - 50 a.C. o 55 a.C.) nel suo *De Rerum Natura* (I sec. A. C.).

Questo libro dunque è il tentativo di *tradurre* in forma organica una serie di riflessioni critiche, apparse lungo l'orizzonte della mia esperienza accademica, professionale e privata, inerenti il tema del visivo e del suo opposto, che mi sembravano unite da un sottile *fil rouge*. Ho usato il verbo *tradurre* riferendomi al dibattito sollevato dal saggio redat-

to nel 1986 da Robin Evans (1944 - 1993) dal titolo apodittico *Translations from drawing to building*¹⁴ nel quale lo studioso inglese esaminava i complessi rapporti che si instaurano tra il momento dell'ideazione del progetto di architettura e la sua edificazione. Inserendo l'architettura nel novero delle arti, Evans sottolinea l'ampio divario esistente fra alcune di queste: segnatamente, per la pittura e la scultura la distanza che separa il momento dell'abbozzo grafico dell'idea dalla sua fisica realizzazione è spesso brevissimo, se non istantaneo in alcuni casi. Per l'architettura invece questo *gap* diventa abissale, oceanico e spesso incolmabile, molti di noi sapendo (per esperienza professionale, diretta o indiretta) quali e quanti siano gli ostacoli burocratici, logistici e iletici che si frappongono tra il momento dell'ideazione grafica e la sua concreta attuazione. Evans usa in particolare il verbo 'tradurre' per indicare questo moto che dal disegno conduce all'opera, analizzandone l'etimo che per l'autore è da ricondurre al latino *translatio*, "condurre da un posto all'altro"¹⁵. Evans precisa che il moto traduttivo palesemente implica che qualcosa si perda in questo cinematismo, osservando che "...certe cose si possono deformare, spezzare o perdere cammin facendo. La presunzione che esista uno spazio uniforme attraverso il quale il significato può scivolare senza modularsi è pertanto una ingenua illusione."¹⁶ Personalmente credo che Evans abbia commesso un errore filologico individuando nel latino *translatio* la radice del verbo inglese *to translate*, errore ovvio se si pensa all'omofonia tra i termini. A spiegarlo, con rigore filologico, è un testo¹⁷ del latinista e antropologo italiano Maurizio Bettini (1947), il quale riconduce il nucleo di questa erronea discendenza semantica a Lucio Elio Stilone Preconino (154 a.C. - 74 a.C.), grammatico e filologo romano, che fornì un'etimologia errata della parola *lepus*, "lepre", sostenendo che essa derivava dal fatto che l'animale in questione era dotato di un *levis pes*, "piede leggero". A notare l'errore interpretativo fu un allievo dello stesso Stilone, Marco Terenzio Varrone (116 a.C. - 27 a.C.), sottolineando che il termine *lepus* non era indigeno, dunque latino, ma importato dal greco, dunque "introdotto" (*traductum*) da un altro idioma. Bettini, riferendosi alla descrizione della *querelle* fornita da Aulo Gellio (125 circa - 180 circa), osserva: "Si sospetta infatti che Leonardo Bruni, il celebre umanista fiorentino, avesse frainteso

quel *traductum* di Gellio come se volesse dire non "introdotto" "prestato", ma tradotto. Forse aveva confuso *traductum* con *translatum*, un termine effettivamente usato dai Romani per dire "tradotto"? Sia come sia, nel suo proprio latino egli cominciò a usare *traducere* nel senso di "tradurre", attribuendo cioè a tale verbo un significato che, nella lingua di Roma, non aveva mai avuto. Il successo di questa nuova accezione di *traducere*, assieme a quello del sostantivo *traductio* nel senso di "traduzione", fu straordinario."¹⁸ Dunque, paradossalmente, un errore di traduzione 'vizia' la nozione di traduzione occidentale, compresa quella impiegata da Robin Evans nel suo saggio seminale: questo certo non ne sminuisce la caratura critica, e tuttavia ne individua un limite interpretativo. Per Evans dunque il moto traduttivo implica una perdita; per Bettini (ma dovremmo dire, per la filologia classica) esso racchiude in sé l'idea di arricchimento, di introduzione da una cultura ad un'altra, da un sistema di segni ad un altro. Quest'ultimo spettro semantico si chiarisce meglio se pensassimo, sempre con Bettini, a quante sfumature assume il verbo tradurre in altri contesti linguistici e antropologici. Si pensi solo all'ambiente indiano, nel quale i lemmi impiegati per alludere al moto traduttivo sono numerosi: *anuvad*, *rupantar*, *chaya*, *vivartana*¹⁹. Ognuno riluce di una particolare scintilla simbolica, ma a me piace soffermarmi su uno di essi, *chaya*, il cui significato è *ombra*. Impiegato, ad esempio, quando si traduca in Sanscrito (lingua maschile e nobile) un dialogo originariamente redatto in Pracrito (lingua popolare ed eminentemente femminile), il termine *chaya* sembra voler alludere al fatto che una traduzione segue il testo originale come l'ombra segue il corpo di cui è proiezione²⁰. Dunque tradurre potrebbe implicare la creazione di ombre semantiche, segniche e anche grafiche, in un processo proiettivo che aggiunge senso e profondità rispetto al testo (ma in genere, all'opera) originale. Io credo di avere seguito questa traccia e di avere cercato di offrire delle ombre al lettore, non forzando la sua credulità, ma lasciandogli la libertà di credere o non credere alle mie ipotesi critiche. Del resto, nonostante tutti gli sforzi fatti in più di quasi duemila anni di storia del pensiero occidentale, siamo ancora prigionieri nella caverna platonica, solo che oggi possiamo scoprire che quella caverna è dentro di noi.

Note

¹ Cfr. Peter Handke, *In una notte buia uscii dalla mia casa silenziosa*, Garzanti, Milano 1998.

² *Imago rerum* è un'unità di ricerca, afferente presso l'Università Iuav di Venezia, da me coordinata scientificamente. Cfr. <https://sites.google.com/iuav.it/iuavunitadiricercaimre/im-re>.

³ Cfr. Italo Nobile, *L'immagine della filosofia: pencipensa o malcivede?*, in Agostino De Rosa, a cura di, "Lo sguardo denigrato. Ruolo dell'osservatore nell'era della rappresentazione digitale", Il Poligrafo, Padova, 2003.

⁴ Cfr. James Elkins, *Poetics of Perspective*, Cornell University Press, Ithaca 1996.

⁵ Cfr. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Oakland 1994.

⁶ Cfr. D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Thames & Hudson, Londra 2004.

⁷ Cfr. Agostino De Rosa, a cura di, *James Turrell. Geometrie di luce Roden Crater Project*, Electa, Milano 2007.

⁸ Cfr. Agostino De Rosa, *Jean François Niceron. Prospettiva, catottrica e magia artificiale*, Aracne, Roma 2013.

⁹ Cfr. Svetlana Alpers, *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Boringhieri, Torino 1983.

¹⁰ Cfr. Agostino De Rosa, Giuseppe D'Acunto, *La vertigine dello sguardo. Tre studi sulla rappresentazione anamorfica*, Cafoscarina, Venezia 2002.

¹¹ Cfr. Mark Fisher, *The weird and the eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Minimum Fax, Roma 2018.

¹² Cfr. Michael Foucault, *Discorso e verità nella Grecia antica*, Donzelli Editore, Roma 2005.

¹³ Cfr. Augusto Ponzio, *La coda dell'occhio. Letture del linguaggio letterario senza confini nazionali*, Aracne, Roma 2016.

¹⁴ Cfr. "AA Files", n. 12, Londra 1986. Il testo del saggio è stato poi incluso nel volume postumo Robin Evans, *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, AA Documents, MIT press, MIT Press, Cambridge (MA), Londra 1997.

¹⁵ Cfr. R. Evans, *Traduzioni dal disegno all'edificio*, in "Casa-bella" n. 530, Milano Dicembre 1986, pp.44-55.

¹⁶ Ivi, p. 44.

¹⁷ Cfr. Maurizio Bettini, *Vertere. Un'antropologia della traduzione nella cultura antica*, Einaudi, Torino 2012.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Cfr. G. Gobinathan, *Ancient Indian Theories of Translation*, in M. G. Rose (a cura di), "Beyond the Western Tradition", Center for Research in Translation, Binghamton 2000, pp. 165-173.

²⁰ Cfr. A. Prete, *All'ombra dell'altra lingua*, Bollati Boringhieri, Torino 2011, p.12. Si veda anche il mio *Geometrie dell'ombra. Storia e simbolismo della teoria delle ombre*, Utet, Milano 1997. Si veda anche: Fëdor Dostoevskij, *Il sosia*, con un saggio di André Gide, Mondadori, Milano 2013.

Capitolo I

LVX VENIT IN MVNDVN ET DILEXERVNT HOMINES MAGIS TENEBRAS QVAM LVCEM. IO. 3. 19

ANTRVM PLATONICVM



Maxima pars hominum cecis immerga tenebris
Voluntur assidue, et s' Tullio letatur inani.
Allynic ut obice, sic offritus in herent umbrae,
Vt VERI simulacra omnes mirentur amens.

Et s' Tullio d'vna ludantur imagine rerum.
Quam pauci meliore luto, qui in lumine puro
Secreti à s' Tullio turbis, ludibria cernunt
Rerum umbras rectas, expendant omnia luce.

Hi postea erroris nebula dispocere possunt
Vera bona, atque alios ceca sub Te latentes
Extrahere in claram lucem conantur, ut illis
Nullus amor lucis, tanto est à rationis eges su.

CC. Harlemis. Inu.
Sauredam Sculpsit.
Hoc Hondius excudit.
1604.

HL SPIEGEL FIGVRARI ET SCVLPI CVRAVIT. AC DOCTISS. ZDPEI, PAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO DD.

Fig. 1. Jan Pietersz Saenredam, Antrum Platicum, 1604. Fondo Calcografico Antico e Moderno della Fondazione Biblioteca Morcelli Pinacoteca Repposi (Brescia), n° inv. 100502.

Capitolo I

Un inizio lontano nel tempo

Se dovessimo individuare un termine *a quo* dal quale partire per il nostro viaggio nella *cecità del vedere*, potremmo scegliere di principiare proprio dal *mito della caverna platonica*, dunque trasferendoci idealmente nella Grecia classica del IV secolo a.C. È il filosofo Platone (428/427 a.C. - 348/347 a.C.) a raccontarcelo all'inizio del *Libro Settimo* de *La Repubblica*¹ (*Πολιτεία*, 390 - 360 a.C.). Il testo, come è noto, si articola in forma di dialogo tra Socrate (qui alter-ego e maestro dell'autore) e Glaucone (allievo anch'esso di Socrate e accompagnatore di quest'ultimo presso la casa di Cefalo, dove si svolge il dialogo), riuniti per celebrare i riti notturni dedicati a Bendis, divinità proveniente dalla Tracia. La critica non si è ancora espressa con unanimità sull'anno (o sugli anni) che impegnarono Platone nella sua effettiva stesura, descrivendola come un'opera circolare, più volte ripresa dall'autore, e dal carattere aperto, come testimonia anche la sua lunghezza, seconda solo alle *Leggi*. L'ipotetica data di redazione (375 a.C.) non convince tutti gli studiosi, soprattutto perché il primo viaggio di Platone in Sicilia risalirebbe al 388/7 a.C., ed è proprio al suo rientro in Grecia dall'isola italiana, intorno al 390 a.C., che risalirebbe la stesura definitiva del testo, se non addirittura all'anno di fondazione della celebre *Accademia* platonica² (385 a.C.). Segnatamente il *Libro Settimo*, che qui interessa, si collocherebbe tra gli ultimi (insieme al VI e al X) ad essere stato composto da Platone, configurandosi così l'intero dialogo redatto tra il 385 e il 375 a.C., secondo un'ipotesi filologica, o addirittura tra il 390 e il 370 a.C. (se non addirittura 360 a.C.), secondo un'altra prospettiva cronologi-

“Certamente dentro di me, dentro il domicilio del mio pensare, la verità, né ebraica né greca né latina né barbara, senza gli organi della bocca e della lingua, senza strepiti di sillabe direbbe: «(Il Verbo) dice il vero»”. Sant'Agostino, *Confessioni*, 11, 3, 5.

ca più ardita. Come si diceva, il celebre frammento platonico che analizzeremo si inquadra in una più ampia opera diegetico-mimetica, in cui due schemi retorici si raffrontavano: quello appunto narrativo classico, in cui era perfettamente riconoscibile la voce fuori campo dell'autore, e quello dialogico, nel quale echeggiano influenze drammaturgiche, entrambi funzionali al coinvolgimento razionale ed emotivo del lettore. Di certo la componente teatrale non era affatto secondaria, come vedremo, nella sopravvivenza trans-storica del mito platonico, in una sua ripresa proprio sulle tavole di un palcoscenico, sia pure solo immaginato da un incisore nell'Olanda del XVII secolo. A chi fosse destinata l'opera resta sicuramente un mistero, anche se è ipotizzabile che essa venisse letta nell'*Accademia* platonica e che circolasse anche nell'Italia del Sud, segnatamente a Siracusa.

In questa sezione del dialogo viene descritto un antro ctonio nel quale sono incatenati dei prigionieri cui è impedito (sin dalla nascita) di osservare il mondo fenomenico: bloccati nei movimenti dalle catene (che ne costringono non solo gli arti, ma anche il collo e la testa), e ostruiti nella visione dell'ambiente esterno da un alto muro a cui danno le spalle, essi scambiano la realtà con le ombre proiettate di oggetti inanimati, generate da una sorgente luminosa puntiforme (una fiaccola³), mossi *ad hoc* da artefici nascosti alla loro vista. I prigionieri credono che la realtà sia costituita proprio da quelle ombre - esemplificazione della cosiddetta *eikasia* (εἰκασία, traducibile con *immaginazione*), implementate dagli effetti acustici e di eco prodotti nella caverna dalle voci dei burattinai⁴, ignoran-

do l'inganno proiettivo perpetrato alle loro spalle: proiezioni bidimensionali dunque, esterne al loro sistema visivo, create artificiosamente come simulacri della realtà, al punto da sostituirla. La scelta della sorgente puntiforme non deve essere stata casuale per Platone, e certamente non lo è per noi occidentali: lo schema descritto da Platone è evidentemente leggibile come una metafora della genesi dell'immagine retinica e dunque, diremmo noi oggi, anche di quella prospettica, quest'ultima caratterizzata dall'aspirazione ingannevole di imitare l'esperienza visiva e di consegnarci immagini quanto più prossime al nostro percepito ottico. All'interno della caverna siamo quindi nel cuore di un meccanismo visuale, anche se Platone non lo dichiara esplicitamente, in cui il *foramen* (l'apertura d'ingresso che connette la caverna con il mondo esterno) funge da titanica pupilla, e dove la caverna assume il ruolo dell'intradosso di un bulbo oculare, la cui parete fondale si trasmuta in una rétina artificiale di dimensioni inusitate. La caverna è dunque assimilabile ad un organo visivo, solitario e ciclopico, al cui interno si inscena il mistero della (fallace) conoscenza umana, eminentemente basata sulla credibilità del percepito retinico e sul ruolo assertivo ed epifanico della luce, uno snodo critico su cui torneremo a breve. Il racconto di Platone prosegue, descrivendo cosa sarebbe potuto accadere all'individuo (forse il filosofo?) capace di (o forse aiutato a⁵) liberarsi "improvvisamente"⁶ (ἐξαίφνης) dalle catene e di riemergere alla luce solare. Il suo stupore, il suo stato di *aporia* (ἀπορία), sarebbe massimo nello scoprire innanzitutto quale accrocco scenografico fosse, nella caverna, alla base delle immagini *skiagrafiche*, e tuttavia ancora crederebbe che le ombre possano significare la verità; a quello stupore iniziale sarebbe subentrato poi l'accecamento, dovuto alla luce solare proveniente dall'ingresso della grotta, e infine la precoce incomprensione della realtà una volta emerso nel mondo fenomenico. Tali difficoltà sarebbero state ben presto superate a vantaggio di una conoscenza più profonda da parte del filosofo che non scambierebbe più gli epifenomeni (le ombre o i riflessi sull'acqua) per le cause fenomeniche degli stessi: la ragione, e non la percezione, ora consente di conoscere il mondo. Non è chi non veda come una simile consapevolezza dichiarata subliminalmente come il meccanismo proiettivo della caverna sia ineludibile, anche una volta che

il prigioniero si sia liberato dalla vita ctonia e si sia acclimatato alla visione diurna in superficie: dopo aver visto i cieli notturni e le stelle del firmamento, una volta in grado di osservare direttamente il sole, giungerebbe infatti

“...alla conclusione che esso (il Sole), oltre a provvedere le stagioni e il corso degli anni, e a regolare ogni cosa del mondo visibile, è anche in qualche modo la causa di tutto ciò che essi (i prigionieri) vedevano nella caverna.”⁷

Dunque, anche il mondo esterno alla caverna è oggetto di un processo gnoseologico in cui la verità è generata da un moto proiettivo e chiarificatorio, di dipanamento delle tenebre e dell'oscurità, questa volta regolato da una sorgente luminosa così lontana dalla Terra da essere assimilata a un punto improprio. Sembrano dunque cambiare, nella loro dimensione, solo le componenti della conoscenza, sortendo però analoghi pietistici risultati in scala maggiore rispetto a quelli agiti nella caverna.

Per lo psicologo Sergio Vitale⁸, bisogna riconoscere che esiste un valore non solo negativo nel mito, segnatamente nella condizione dei prigionieri, ma anche epifanico: opposta alla tradizione che vuole la luce rivelatrice di bene e di conoscenza, nel corso dei secoli se ne è sviluppata un'altra, parallela e consustanziale alla prima che, proprio nel suo radicamento terrigno e ctonio, nel suo evocare ed invocare l'oscurità, trova fertile sedime. L'osservazione critica di Vitale, nel sottolineare come nella storia del pensiero abbia apparentemente sempre vinto la linea fotonica, si spinge ad una riflessione sul linguaggio, osservando come le stesse parole, prima ancora di designare e dunque di rappresentare qualcosa, secondo una relazione di necessità semantica, conservino una loro opacità e oscurità che le connette intimamente con la nostra percezione, piuttosto che con la nostra visione, deputata da sempre a riconoscere e a dar nome alle cose. La conoscenza che scaturisce da questo percorso gnoseologico, in cui la cecità e l'ombra si pongono come alternative alla visione e all'illuminazione assolute, ha le sue radici nel mondo antico: basti pensare al ruolo profetico e 'visionario' attribuito ai rapsodi ciechi nel mondo classico, quasi che il dono della profezia fosse giunto loro mercé il sacrificio della propria vista. Il riferimento d'obbligo

qui è naturalmente a Omero⁹, il cui stesso nome¹⁰, secondo una tradizione esegetica, deriverebbe dal greco ὁ μὴ ὄρων, “colui che non vede”, ma anche ad alcuni personaggi evocati nella stessa *Odissea* come, ad esempio, Demodoco, cantore alla corte di Alcino, re dei Feaci, il cui *handicap* visivo era compensato da una inusitata potenza rapsodica, capace di innescare un profondo processo rammemorativo in Ulisse al punto da portarlo alle lacrime; o ancora, l'indovino Tiresia, accecato dalla dea Atena, le cui abilità predittive perduravano nell'Ade, proprio dove Ulisse lo consulterà per avere ‘lumi’ - che paradossale! - sul proprio destino terreno. Costoro, “ciechi alla luce, vedono l'invisibile”¹¹, e a questa pratica si allenano, qualora la cecità non sia giunta loro per nascita o destino, dimorando a lungo nell'oscurità di spelonche ctonie, dove i sensi interiori iniziano progressivamente a raffinarsi e a sostituire il percolato retinico che vieppiù si rarefa, così come molti avicoltori costringono all'oscurità (se non alla cecità coatta) i loro usignoli (αηδόνες), per svilupparne le capacità melodiche. La stessa ῥάβδος¹², che gli aedi impugnavano al posto dell'antica strumentaria a corde, costituiva la memoria iletica del bastone cui si appoggiò il primo cantore cieco, e che i moderni rapsodi deponavano nel momento della loro attività di recitazione e di canto a memoria¹³. È dunque interessante (ma anche inquietante) che la realtà diventi intellegibile al filosofo solo uscendo dal meccanismo della visione (la caverna), in un mondo non più recintato dalle confortevoli pareti di pietra della caverna, direbbe forse James Gibson (1904 - 1979), ora libero nel suo ecosistema¹⁴. Lo stesso Gibson però sosteneva la drammatica situazione in cui l'uomo è relegato, avendo del mondo che lo circonda solo ‘proiezioni’ (visive, acustiche, aptiche, olfattive, gustative etc.), dunque risultando totalmente ignaro rispetto alla natura più intima di quel mondo che tenta di percepire: la realtà resta inaccessibile, destinati come siamo a riceverne straniatissime immagini, debolmente connesse all'oggetto che rappresentano nel nostro percolato. La metafora della caverna platonica, si intuisce, ha ancora un valore per Gibson, al di là del suo significato epistemologico. Il filosofo, abbandonata la caverna/pupilla, antro oscuro visitato dalla luce epifanica che tuttavia produce ombre ingannevoli, accede al mondo fenomenico, ma i suoi sensi non sono attrezzati per cogliere le forme formanti di

ciò che lo circonda, percependo di essi solo immagini. Tra le tante immagini che restituiscono figurativamente questo archetipo platonico, quella che qui sembra più interessante evocare è quella eseguita nel 1604 dall'incisore e pittore olandese Jan Pietersz Saenredam (1565 - 1607), intitolata *Antrum Platicum*¹⁵ (fig. 1) e oggi conservata anche presso il British Museum di Londra. Infatti, l'opera si iscrive in una temperie culturale, quella nederlandese del XVII secolo, in cui le questioni del vedere, del rappresentare e del descrivere sono state oggetto di una tremenda elaborazione critica, sintetizzata magistralmente da Svetlana Alpers¹⁶ (1936). L'utilizzo del verbo *descrivere* è legato evidentemente a un'idea di uno sguardo autoptico che si posa sulla realtà e ne restituisce i contorni in termini quasi anatomopatologici: esso presuppone l'impiego di ausili alla visione - lenti, microscopi, cannocchiali, camere oscure, camere lucide etc. - che rendono quest'ultima sempre più vicaria rispetto ai meccanismi ottici di cui si circonda. La visione umana, in questo orizzonte esegetico, ha ora il mero compito di riportare fedelmente quanto registrato dai *paraphernalia* messi a disposizione dalla scienza dell'epoca. La camera oscura è forse il dispositivo più coerente con la temperie tecnologica sviluppatasi nel Seicento nederlandese, e la caverna platonica ne è il suo prototipo, anche se sviluppato in ambito filosofico. Inoltre, se la ‘via italiana’ alla prospettiva si incarnava nella costruzione abbreviata di Leon Battista Alberti, in cui l'autore applicava i principi ottico-geometrici desunti dall'*Ottica* di Euclide (360 a.C.) ai problemi della rappresentazione pittorica, e in cui figura retorica per eccellenza era l'idea di dipinto come ‘finestra’ attraverso la quale immaginare di vedere lo spazio figurativo, quella percorsa dai teorici e dagli artisti nord-europei del XVII secolo (cui lo stesso Saenredam apparteneva) si spingeva invece a intrecciare maggiori legami con tradizioni ottiche alternative¹⁷, in particolare con quella riconducibile al matematico e astronomo tedesco Johannes Kepler (1571-1630), così come era stata fissata inizialmente nei suoi *Ad Vitellionem Paralipomena, Quibus Astronomiae Pars Optica Traditur (Aggiunte a Witelo, con le quali viene trattata la parte ottica dell'astronomia*, Francoforte 1604) (fig. 2), e successivamente nella *Dioptrice (Diottrica*, Augusta 1611)¹⁸ (fig. 3). All'interno dell'opera, analizzata in modo approfondito in altra sede¹⁹, Ke-

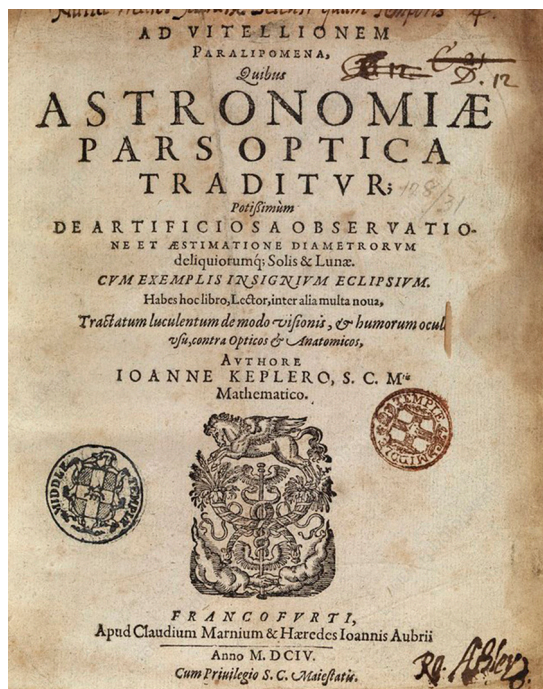


Fig. 2. Johannes Kepler, *Ad Vitellionem Paralipomena, Quibus Astronomiæ Pars Optica Traditur*, Francoforte 1604. Frontespizio.

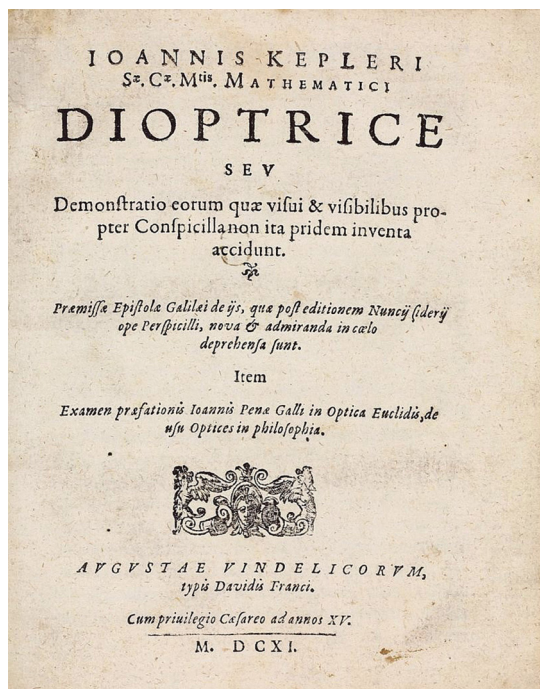


Fig. 3. Johannes Kepler, *Dioptrice*, Augusta 1611. Frontespizio.

plero, compreso il modo in cui l'immagine di un oggetto si riproduce rovesciata, a mezzo dei raggi luminosi, su una superficie interna di una stanza o di una scatola, completamente buia, attraverso un piccolo foro aperto nella parete opposta - il tutto ricorrendo ad analogie con la teoria prospettica di Albrecht Dürer (1471 –1528) –, associa il funzionamento dell'organo visivo a quel meccanismo ottico, potendo asserire nel quinto capitolo, intitolato *De modo visionis*, che:

“La visione è prodotta da un'immagine (pictura) della cosa visibile che si forma sulla superficie concava della retina...”²⁰

delegando quindi ai ‘filosofi naturali’ il compito di indagare le questioni psicologiche connesse alla percezione visiva. Questo disinteresse, secondo Alpers, inquadra l'ottica kepleriana in un contesto di ‘deantropomorfizzazione’ della visione, in cui i meccanismi visivi trovano la loro sede in un modello astratto, macchinico, quello appunto dell'occhio ricondotto alla camera oscura, in cui

l'atto del vedere equivale a quello del descrivere: “La funzione del meccanismo visivo è di produrre una rappresentazione: rappresentazione nel duplice senso di artificio - per il suo modo di operare - e di risolvere i raggi di luce in un'immagine.”²¹ Dunque, l'immagine retinica, proiezione rovesciata del mondo esterno, appare paradossalmente nell'occhio in modo indipendente dal fatto che esso appartenga a un essere vivente o meno: la *pictura* si produce comunque sulla superficie a doppia curvatura della retina²², senza alcuna relazione con la volontà senziente dell'osservatore, ma legata solo alla inesorabile penetrazione dei raggi luminosi attraverso il diaframma della pupilla, che qui svolge lo stesso ruolo del *foramen* della *camera obscura*, poi rifratti dall'umore cristallino. Un'immagine dunque che si genera senza che la volontà del soggetto veggente intervenga in modo decisivo, creando immagini da un forte carattere retinico²³. L'incisione dell'*Antrum platonikum*²⁴, eseguita da Jan Saenredam e stampata da Hendrik Hondius (1573 - 1650), in realtà costituiva copia di un dipinto (1598), oggi andato perduto²⁵, di Cornelisz Cornelis detto Cornelis van Haarlem²⁶ (1562 - 1638),



Fig. 4. Hendrik Laurensz Spiegel, *HertSpiegel* (*Lo specchio del cuore* o *Il cuore di Spiegel*), Amsterdam 1694. Medaglione con il ritratto di Hendrik Laurensz Spiegel, eseguito da Pieter van Gunst.

e fu commissionata dall'umanista nederlandese Hendrik Laurensz Spiegel²⁷ (1549 - 1612) (fig. 4), che voleva una fedele restituzione, in termini iconografici, della sua interpretazione cattolica del mito platonico, così come la aveva elaborata nel terzo libro del poema *HertSpiegel* (*Lo specchio del cuore* o *Il cuore di Spiegel*) (fig. 5). L'immagine venne offerta da Spiegel²⁸ come omaggio al nipote, il dottor Pieter Paaw (1564-1617) (fig. 6), professore di medicina presso l'Università di Leida, famoso anatomista e fondatore, con Jacobus Bontius (1592-1631), del giardino botanico di quell'università, e recava, sul margine superiore, la seguente citazione, in lettere capitali, dal *Vangelo secondo Giovanni*:

“LVX VENIT IN MVNDV[M] ET DILEXERVNT HOMINES MAGIS TENEBRAS QVAM LVCEM. IO. 3. 19.”²⁹



Fig. 5. Hendrik Laurensz Spiegel, *HertSpiegel* (*Lo specchio del cuore* o *Il cuore di Spiegel*), Amsterdam 1694. Frontespizio.

Sul bordo inferiore campeggiava invece, distribuito su tre colonne (separate da eleganti proiezioni di elicoidi conici), questo lungo epigramma, descrittivo dell'immagine, presumibilmente firmato dallo stesso Spiegel:

“Maxima pars hominum cecis immersa tenebris / Volvitur assidue, et studio letatur inani: / Adspice ut obiectis obtutus in hereat umbris, / Vt veri simulacra omnes mirentur amentque, // Et stolidi vanâ ludantur imagine rerum. // Quam pauci meliore luto, qui in lumine puro / Secreti â stolidâ turbâ, ludibria cernunt / Rerum vmbra rectaque expendunt omnia lance:// Hi positâ erroris nebulâ dignoscere possunt / Vera bona, atque alios cecâ sub nocte latentes / Extrahere in claram lu-



Fig. 6. Autore anonimo, *Portret van Petrus Paauw, hoogleraar te Leiden*, senza indicazione di data. Collezione J.T. Bodel Nijenhuis, Portretten hoogleraren (1500-1871).

cem conantur, at illis / Nullus amor lucis,
tanta est rationis egestas.³⁰

Seppure incompleto, *HertSpiegel* fu pubblicato postumo nel 1614 con sette degli originari nove libri che dovevano comporlo, ognuno dei quali dedicato ad altrettante muse. Il *III libro*, introdotto dall'immagine di Melpomène³¹, musa della tragedia, è quello in cui l'autore riproponeva, in chiave cattolica, il mito della caverna immaginata come una cavità simile, nella sua configurazione, al cuore umano, dove gli uomini, seppur liberi di muoversi (e non incatenati, come ne *La Repubblica*) decidono scientemente di rimanere nell'oscurità a fissare le ombre proiettate, da una lucerna sospesa, sulla parete posta di fronte a loro, piuttosto che andare verso l'uscita della grotta per attingere alla vera conoscenza, quella fornita dalla luce di Cristo nel caso specifico³². La molteplicità dei soggetti (prevalentemente maschili) rappresentati da Saenredam voleva alludere, con tutta evidenza, al genere umano nella sua totalità: si tratta di personaggi (contadini, figure orientalescanti, appartenenti a diverse corporazioni professionali e occupate in

diversi mestieri, soldati, chierici, alcuni figurati con indosso guanti e altri con toghe) impegnati in un'animata discussione (fig. 7). Sul bordo del muro, posto alle loro spalle, non si scorgono però le miniature descritte da Platone, bensì statue³³ di alcuni vizi capitali (ingordigia, lussuria, invidia) e delle virtù teologali (fede, speranza e carità)³⁴ (fig. 8). Solo pochi personaggi, posti al di qua del muro, scelgono di rivolgere il loro sguardo verso la luce artificiale: si tratta dei saggi raffigurati a sinistra, con lo sguardo concentrato sulla sorgente luminosa; ma anche questi si ingannano, convinti che quella sia la vera luce e che loro abbiano così già raggiunto la vera conoscenza del mondo, a cui però volgono le spalle: sono questi, secondo Spiegel, gli pseudofilosofi (riconosciamo la presenza, tra di loro, di un mago dal tipico cappello tronco-conico) (fig. 9). Solo un piccolo drappello osa lasciare la grotta per attingere alla verità, fornita dalla conoscenza di Cristo: sono i tre personaggi raffigurati all'esterno del tunnel di accesso che rinunciano al mondo e si convertono (il significato di *convertere* è appunto 'voltarsi completamente'). E fedele alla tradizione platonica è anche la de-



Figg. 7-9. Jan Pietersz Saenredam, *Antrum Platonicum*, 1604. Fondo Calcografico Antico e Moderno della Fondazione Biblioteca Morcelli Pinacoteca Repposi (Brescia), n° inv. 100502. Dettagli.

scrizione di coloro che, ormai consapevoli di quale sia la verità, tentano di farne partecipi gli ospiti della spelonca, ancora vittime dell'ignoranza. Tuttavia i primi sono guardati con diffidenza e timore, come raffigura l'episodio che ha luogo in basso, al centro dell'immagine. Le discrasie presenti tra la tradizione platonica e la versione di Spieghel si possono forse attribuire all'ingerenza di un tema analogo, sviluppato da Aristotele, e a noi giunto tramite una citazione fornitane da Cicerone nel *De natura Deorum*:

“Praeclare ergo Aristoteles ‘Si essent’, inquit, ‘qui sub terra semper habitavissent bonis et inlustribus domiciliis, quae essent ornata signis atque picturis instructaque rebus his omnibus, quibus abundant i, qui beati putantur, nec tamen exissent umquam supra terram, acceperissent autem fama et auditione esse quoddam numen et vim deorum, deinde aliquo tempore patefactis terrae faucibus ex illis abditis sedibus evadere in haec loca, quae nos incolimus, atque exire potuissent: cum repente terram et maria caelumque vidissent, nubium magnitudinem ventorumque vim cognovissent aspexissentque solem eiusque cum magnitudinem pulchritudinemque, tum etiam efficientiam cognovissent, quod is diem efficeret toto caelo luce diffusa, cum autem terras nox opacasset, tum caelum totum cernerent astris distinctum et ornatum lunaeque luminum varietatem tum crescentis, tum senescentis, eorumque omnium ortus et occasus atque in omni aeternitate ratos inmutabilesque cursus -- quae cum viderent, profecto et esse deos et haec tanta opera deorum esse arbitrarentur.’”³⁵

La traduzione del brano suona approssimativamente così:

“Eccellente è ciò che scrive Aristotele: ‘Se ci fossero degli uomini i quali avessero sempre abitato sotto la terra in buone e splendide dimore, adorne di statue e pitture, e fonite di tutte quelle cose di cui abbondano coloro che si sti-

mano felici; se essi però non fossero mai saliti sulla terra e avessero solo sentito parlare dell'esistenza di una certa natura e potenza divina, e dopo qualche tempo, spalancatasi la terra, fossero potuti uscire da quelle loro dimore e pervenire nei luoghi che noi abitiamo; quando a un tratto avessero veduto la terra e il mare e il cielo, e avvertita la grandezza delle nubi e la forza dei venti, e scorto il sole, e insieme con la sua grandezza e bellezza avessero conosciuta l'attività con la quale, diffondendo la luce per tutto il cielo, esso produce il giorno; se poi, oscurata la terra dalla notte, avessero scorto il cielo tutto trapunto e adorno d'astri, e le fasi della luna crescente e calante, e le nascite e i tramonti e le orbite immutabilmente fissate per l'eternità di tutti questi corpi celesti: se essi avessero scorto tutto ciò, riterrebbero certo che gli dèi esistono e che tanta grandezza è tutta opera loro.’ Così si esprime Aristotele.”

Dalla lettura del testo emergono alcuni dettagli che mostrano una maggiore vicinanza della scenografia ctonia, immaginata da Spieghel e raffigurata da Saenredam, alla caverna aristotelica, più che a quella platonica: *in primis*, la mancanza di catene che obblighino i prigionieri a fissare ottusamente le ombre proiettate, ma anche la natura delle statue poste al disopra del muro che suddivide in due metà ideali la caverna raffigurata nell'incisione. Questi, ma anche altri temi, suggeriscono che l'immagine della ‘Speloncke Platonis’ non fosse necessariamente stata pensata come una traduzione grafica del *III Libro* dello *Hertspieghel* - dove il mito è illustrato -, viste le sue ampie dimensioni (27.2x 44 cm) rispetto a quelle più contenute dell'edizione a stampa del poema, il quale venne pubblicato, fino alla sua quarta edizione, senza alcuna raffigurazione interna: solo nella versione del 1694 l'incisione dell'*Antrum Platonicum* appare a corredo del testo, in una versione realizzata da Jos Mulder (fig. 10) partendo dall'originale di Saenredam. A. C. de Jong³⁶ sottolinea che esiste un altro elemento configurativo, nello spazio rappresentato nell'incisione, che la distanzia dai contenuti del poema: il fatto che Spieghel più volte sostenesse che la caverna del mito dovesse assomigliare, come abbiamo già



Fig. 10. Jos Mulder (da Jan Pietersz Saenredam), *Antrum Platicum*, in Hendrik Laurensz Spiegel, *HertSpiegel* (*Lo specchio del cuore o Il cuore di Spiegel*), Amsterdam 1694.

detto, ad un cuore umano³⁷, senza però dar mai corso, nell'immagine incisa, a questo desiderio. J. B. Knipping suppone che forse questa resistenza fosse riconducibile a un'incapacità intrinseca dell'incisore o, meglio, alla riluttanza dello stesso Spiegel nel peccare di ὑβρις (tracotanza) rispetto all'ortodossia platonica. Tuttavia, il neurologo Pierre J. Vinken³⁸ ritiene che questa risonanza fra lo spazio retorico dell'incisione e la struttura del cuore in realtà sia patente, se riferita l'immagine che l'anatomia dell'epoca aveva già delineato per questo organo. In particolare lo stesso Spiegel poteva aver avuto accesso alla raffigurazione canonica che il cuore aveva assunto nella prima metà del Seicento, grazie al suo rapporto diretto con il nipote e dedicatario dell'incisione, il già citato Pieter Paaw, il quale aveva studiato presso molte istituzioni mediche europee, tra cui anche l'Università di Padova, sotto la guida di Hieronymus Fabricius o Girolamo Fabrizi d'Acquapendente (1533-1619), e dove ebbe modo di consultare sia le *Tabulae anatomicae* (1600, oggi conservate nella Biblioteca Marciana, Venezia) del suo maestro,

sia il celebre *De humani corporis fabrica* (Basilea 1543) di Andrea Vesalio (1514-1564) (fig. 11). In particolare, Paaw aveva una profonda conoscenza anche della *Epitome* vesaliana, un'opera suddivisa in sei capitoli che costituiva una sorta di riassunto della *Fabrica*, ad uso degli studenti di medicina. Lo stesso Paaw curò un'edizione dell'*Epitome* con numerose glosse autografe dove, nel quarto libro, era possibile rinvenire una descrizione molto dettagliata del cuore umano, qui paragonato, nella sua forma, ad un pinolo schiacciato anteriormente e posteriormente, costituito da due alveoli o camere interne. In particolare, per l'autore "...le valvole atrioventricolari sono situate tra la vena cava e le vene polmonari da un lato, e i ventricoli, rispettivamente destro e sinistro, dall'altro. Gli atri non si distinguono dalle grandi vene che vi convergono. I ventricoli destro e sinistro hanno connessioni separate, rispettivamente con l'arteria polmonare ('vena arteriosa') e con l'aorta. La struttura più interna del cuore è costituita da una parete muscolare, più spessa sia a sinistra che a destra, e da un setto che mostra delle 'cavità' (perforazioni)."³⁹ Si

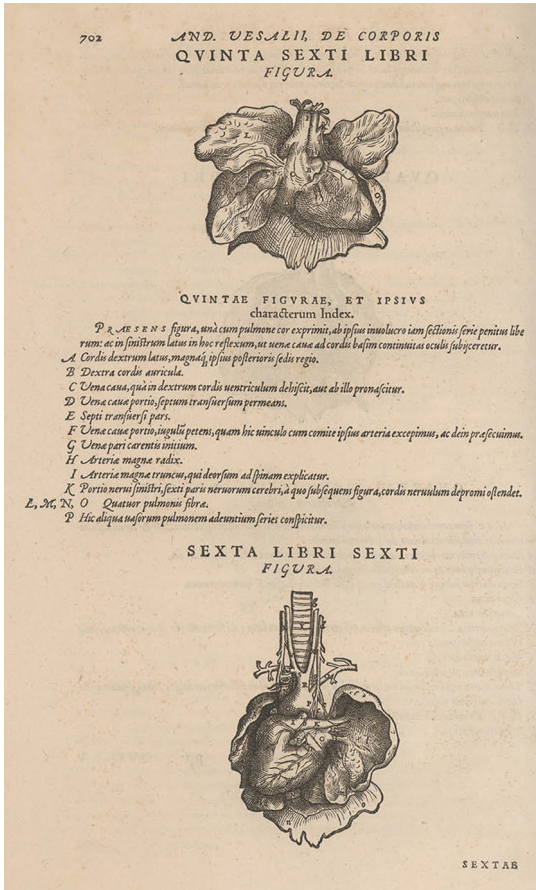


Fig. 11. Andrea Vesalio, *De humani corporis fabrica libri septem*, Basilea 1555. Libro Sesto, p. 702.

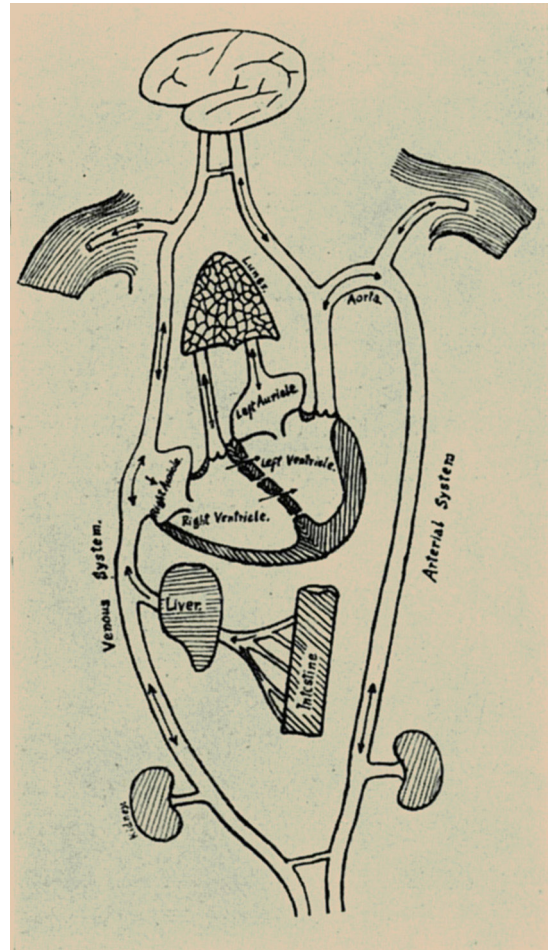


Fig. 12. Diagramma che illustra alcune delle opinioni di Galeno sulla circolazione, da H.L. Flint, *The Hearty Old and New Views*, Lewis, Londra 1921.

tratta di un'immagine del cuore che poco differisce da quella che già aveva fornito, nel II secolo, Galeno (129 ca.-201 ca.) (fig. 12) e che, senza soluzione di continuità, era giunta inalterata fino alle soglie del XVII secolo, se non per il fatto che Paaw insisteva sull'assenza di fori nel setto che separa il cuore in due parti. Secondo Vinken,⁴⁰ questa configurazione deve essere stata acquisita da Paaw durante il suo soggiorno patavino, sulla scorta degli studi di Realdo Colombo (c. 1515–1559) inerenti la circolazione polmonare (o piccola circolazione) che delinearono le basi della moderna nozione di circolazione sanguigna, scoperta da William Harvey (1578 - 1657) di lì a qualche anno.⁴¹ Fu dunque potenzialmente questa l'immagine anatomica del

cuore che Paaw avrebbe potuto trasmettere allo zio Hendrik Laurenszoon Spieghel, il quale poi ne avrebbe elaborato un'immagine letteraria riflessa nell'incisione di Saenredam: “per illustrare la sua interpretazione dell'allegoria di Platone, Spieghel aveva bisogno di un diagramma del cuore di cui un lato doveva essere lasciato aperto, in modo che l'osservatore potesse vedere l'interno dell'organo dall'alto. A tal fine, egli ne omise la base”⁴². Vinken allora delinea una sezione del muscolo cardiaco (fig. 14) la cui base è stata elisa lungo la linea che collega la parete dell'aorta a quella dell'atrio destro (anticamente ritenuto parte della vena cava), e naturalmente priva delle perforazioni del setto interventricolare, la cui esistenza era stata già