



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

Facoltà di Lettere e Filosofia

CORSO DI LAUREA SPECIALISTICA IN  
FILOSOFIA E FORME DEL SAPERE

TESI DI LAUREA

**Vedere l'invisibile: la questione filosofica dello sguardo**

*Relatore:*

Ampl.mo Prof. Alfonso Maurizio Iacono

*Candidato:*

Giuseppe Capuano

Anno Accademico 2010 – 2011

*«Ciò che vediamo non è ciò che vediamo, ma ciò che siamo  
[O que vemos, não é o que vemos, senão o que somos]»  
Fernando Pessoa*

*A Pupa, i cui occhi colmi d'innocenza  
e della muta saggezza che orienta l'universo  
hanno ispirato questo lavoro.*

# ***INDICE***

<b>Introduzione</b>	<b>pag. 4</b>
I. <u>Lo sguardo degli antichi: visioni della molteplicità</u>	pag. 14
I. I. Socrate e Narciso	pag. 15
I. II. Aristotele e Medusa	pag. 22
I. III. Prometeo e Platone	pag. 25
II. <u>Vedere l'invisibile: dalla metafisica dello sguardo         <u>alla <i>perspectiva pingendi</i></u></u>	pag. 46
II. I. Luce e vista nella <i>perspectiva naturalis</i> medievale	pag. 47
II. II. Un ciclope alla finestra	pag. 68
III. <u>Lo sguardo post-prospettico: la contemporaneità         <u>vista con altri occhi</u></u>	pag. 84
III. I. Merleau-Ponty e la reversibilità degli sguardi	pag. 86
<b>Conclusioni</b>	<b>pag. 116</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>pag. 121</b>

## *Introduzione*

Lo sguardo e il guardare hanno da sempre costituito un punto di riferimento essenziale nella storia dell'uomo, non solo in ambito prettamente scientifico o fisico, ma anche da *un punto di vista* culturale. Questo aspetto è stato spesso sottovalutato o affrontato con superficialità, relegando gli studi e le analisi di tale fenomeno in rigide categorie, confinandolo a volte nell'arte, a volte nell'ottica o talvolta nelle neuroscienze, tronandone gli aspetti multidisciplinari e smorzandone la viva e potente portata *teoretica*. Negli ultimi anni, forti di una meno rigida impostazione scientifica, gli studi sull'impatto pluridisciplinare dello sguardo hanno confermato quanto importante possa essere analizzare il processo visivo da diverse *prospettive*. Quanto ci proponiamo di *illustrare* in questo scritto è la validità di un'analisi filosofica incentrata sul concetto di sguardo, raccogliendo, a tal proposito, i contributi fondamentali che discipline come la storia dell'arte, l'antropologia o le teorie della visione forniscono in merito a tale tematica. Cercheremo di dar conto dell'evoluzione non solo del concetto di sguardo ma dello sguardo stesso e della sua intrinseca forza, sottolineando le modalità del suo profondo intreccio con il contesto culturale in cui si sviluppa e di cui è necessariamente espressione. Nel farlo proponiamo uno schema volutamente non esaustivo, e che cerca comunque di dare una *visione* d'insieme, basilare e coerente, degli studi sull'argomento. Tenendo fede all'ordine cronologico – ma evitando una rigida categorizzazione temporale che non renderebbe conto di molte particolarità – analizzeremo dapprima le

funzioni e l'espressione dello sguardo presso gli antichi, specificatamente la nascita nel mondo greco di tale concetto e la sua elaborazione attraverso miti e tragedie d'argomento "visivo"; tenderemo inoltre, di sottolineare gli aspetti relativi allo sguardo riscontrabili nel pensiero platonico, che rappresenta una rivoluzione nella storia del nesso vedere/pensare, che prende le mosse dal mito della caverna e dalla storia di Gige ed arriva a determinare il modo di guardare fino al Rinascimento. In secondo luogo illustreremo come il mondo moderno ha recepito dalla tradizione la tematica della visione e come questa sia stata al centro della più grande invenzione artistica dell'Occidente, la prospettiva; a tal proposito, si renderà conto delle influenze medievali – in particolare quelle arabe – che hanno contribuito a quell'idea, mettendo a confronto due culture completamente opposte nel concepire le immagini e, di conseguenza, nel considerare/sviluppare lo sguardo. Per ottenere questo scopo esamineremo i passi più rilevanti delle opere ottico-visive dei secoli XIII-XIV sì da rendere conto del debito e al contempo dell'originalità dello scritto *De Pictura* di Leon Battista Alberti, primo testo in cui la prospettiva pittorica venne regolamentata. Infine cercheremo di valutare lo stato attuale della questione del guardare, proponendo l'ipotesi di uno sguardo post-prospettico che possa identificare cosa voglia dire oggi per noi vedere/essere visti, argomento quanto mai pertinente ed attuale per diverse ragioni (dal nostro identificarci come civiltà delle immagini e dei mass-media al problema della sorveglianza). Nel delineare il quadro della situazione contemporanea ci avvarremo del contributo del filosofo francese Maurice Merleau-Ponty, il quale ha

sintetizzato nelle sue opere l'influenza della tradizione e la necessità di una svolta (ontologica *in primis*) nel bipolarismo classico soggetto/oggetto.

Ma perché lo sguardo dovrebbe interessare un filosofo? Per Platone i filosofi sono «τούς τῆς ἀλήθειας (...) φιλοθεάμονας»<sup>1</sup>, cioè coloro che amano lo spettacolo della verità. Essi sono dunque *spettatori* attivi nello svelamento di una verità la cui essenza è «manifestività» dell'essere<sup>2</sup>. Per Aristotele «tutti gli uomini desiderano il vedere»<sup>3</sup>, e questa ambizione è tanto più rilevante in quanto è connaturata all'essere umano, fa parte di ciò che è, ne identifica il modo d'essere:

l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. (...) si gode dunque a vedere le immagini, perché contemplandole si impara e si ragiona su ogni punto<sup>4</sup>.

Non sono pochi i richiami al vedere/conoscere nelle opere aristoteliche<sup>5</sup>, probabilmente anche come conseguenza dell'aver posto a fondamento della filosofia un concetto estremamente “visivo” quale quello della meraviglia, che porterà lo stagirita ad identificare la filosofia con la vista, in quanto entrambe scienze *teoretiche*<sup>6</sup>. Con l'avvento del cristianesimo la questione dell'immagine irrompe prepotentemente nel rapporto sguardo/conoscenza, generando dibattiti che caratterizzano l'intero medioevo e delle cui

---

<sup>1</sup> Platone, *Repubblica*, V, 475e, trad. di M. Vitali, Feltrinelli, Milano, 1995.

<sup>2</sup> Sul concetto di “verità” come *a-létheia*, ovvero “svelatezza” e sul fondamentale passaggio da tale concezione alla “verità/conformità” cfr. M. Heidegger, *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul Teeteto di Platone*, Adelphi, Milano, 1997.

<sup>3</sup> Aristotele, *Metafisica*, 980 a, I.

<sup>4</sup> Aristotele, *Poetica*, 1448b, 5-17, trad. di Guido Paduano, Laterza, Bari, 1998, pag. 7.

<sup>5</sup> A questo proposito cfr. L.M. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco antiche della razionalità*, Laterza, Bari, 1994.

<sup>6</sup> Cfr. Aristotele, *Prorettico. Esortazione alla filosofia*, a cura di E. Berti, UTET, Torino, 2000, pag. 35.

influenze terremo conto nel capitolo dedicato al Rinascimento e alla prospettiva; basti qui menzionare il problema della rappresentabilità di Dio e dello sguardo del fedele. Col Rinascimento, come vedremo, l'esigenza di riportare lo sguardo ad altezza d'uomo è espressione perfetta della concezione antropocentrica che caratterizzò il XV secolo. La Rivoluzione Scientifica del Seicento sancisce definitivamente l'accordo tra vista e scienza, demandando all'occhio le nuove scoperte, grazie ad appositi dispositivi atti a potenziarne l'azione. In questo contesto Galilei darà nuovo impeto ai sensi, fornendo valide basi agli empiristi di là a venire. Non mancano in Descartes espliciti o velati riferimenti allo sguardo e al senso del vista: obbligatorio e quasi scontato il rimando al saggio sulla diottrica; sottovalutata o dimenticata del tutto l'importanza del vedere che sottende alla *chiarezza* e alla *distinzione*, misure dell'*evidenza* cartesiana; perfino la biografia dell'autore, nel suo "*larvatus prode*", rivela inconsciamente alcune tra le chiavi di lettura delle sue opere, come ha efficacemente sostenuto Nancy nel suo *Ego sum*<sup>7</sup>, opera nella quale si *mostra* come in «alcuni luoghi dell'opera di Descartes, (...) la finzione (pittorica e teatrale in primo luogo) risulta necessaria alla costituzione del soggetto» e «come la costruzione del metodo cartesiano sia necessariamente intrecciata a una dissimulazione del soggetto (cioè di Descartes stesso) dietro una maschera che lo ripara dallo sguardo degli altri»<sup>8</sup>. Per Leibniz le monadi «non hanno finestre, attraverso le quali qualcosa possa entrare o uscire. (...) Gli universi differenti sono soltanto le prospettive di un unico universo secondo il

---

<sup>7</sup> Cfr. J.-L. Nancy, *Ego sum*, Aubier-Flammarion, Parigi, 1979.

<sup>8</sup> R. Kirchmayr, *Jean-Luc Nancy e "l'esposizione" del soggetto*, in J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002, pag. 77.

differente punto di vista di ciascuna monade»<sup>9</sup>; nell'autore tedesco trova conferma il paradigma della crisi della prospettiva di cui parleremo in seguito, crisi che Belting sintetizza come “fuga dalla finestra”<sup>10</sup>, dove il simbolo della finestra caratterizza l'intera opera prospettica, in quanto superficie attraverso cui è possibile guardare attraverso. Immanuel Kant assegna alla vista un ruolo di rilievo nella sua opera, infatti «nel momento in cui vengano definiti come forme pure dell'intuizione sensibile, spazio e tempo – le coordinate peculiari della vista – diventano le condizioni di esistenza di ogni possibile attività conoscitiva»<sup>11</sup>, e, a riprova di questo, è obbligatorio sottolineare che «il fatto che Kant si riferisca alla *intuizione*, vale a dire a un termine che evoca l'universo linguistico del vedere<sup>12</sup>, come fonte della conoscenza sensibile, conferma (...) [che egli] avrebbe privilegiato l'occhio rispetto all'orecchio – lo spazio rispetto al tempo – con ciò attribuendo alla vista “la funzione di orizzonte della conoscenza”»<sup>13</sup>. In molti dopo il filosofo di Köeningberg si sono cimentati sulla questione dello sguardo, ma indirettamente, affrontando dal punto di vista filosofico il nodo dell'arte: con la *Critica della capacità di giudizio* kantiana e per opera di Baumgarten l'estetica comincia ad assumere i connotati di scienza indipendente e dallo statuto determinato, mutando i termini del guardare. Agli occhi di Belting è Nietzsche ad inaugurare il «prospettivismo dell'età moderna», condizionando lo sguardo della contemporaneità grazie alla critica ad una visione del mondo unica ed unilaterale, universalmente

---

<sup>9</sup> G.W. Leibniz, *Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, a cura di S. Cariatì, Bompiani, Milano, 2001, pagg. 61, 63, 85.

<sup>10</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pag. 241.

<sup>11</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004, pag. 13.

<sup>12</sup> *Infra* pag. 7.

<sup>13</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., nota 13, pag. 13.



considerata «corretta». Per Nietzsche «una simile posizione non esiste, esistono tante posizioni quante se ne vuole, l'una diversa dall'altra, che si relativizzano reciprocamente»<sup>14</sup>. Profondamente influenzata dal pensiero cartesiano, anche l'opera di Husserl presenta caratteri “visivi”, in particolar modo nella *Wesensschau* (“visione delle essenze”), che Gambazzi fa coincidere con «una rigorosa fedeltà al vedere, la quale però si coniuga con una radicale chiarificazione fenomenologica del vedere stesso»<sup>15</sup>. A distanza di qualche anno troviamo Merleau-Ponty, come vedremo meglio nel terzo capitolo, a coniugare filosoficamente l'occhio e lo spirito, il visibile e l'invisibile, spaziando attraverso campi specifici del vedere quali la prospettiva, il cinema e la fotografia<sup>16</sup>. Di fondamentale importanza sono infine gli studi della Gestalt, che coniugano gli aspetti percettivi (specificatamente attinenti alla vista) con la psicologia, e che hanno influenzato il pensiero di molti autori successivi.

Non manca dunque d'interesse il nostro argomento, tanto da aver attraversato il cammino del pensiero occidentale in molte occasioni, come abbiamo visto. L'analisi che attueremo in questo scritto non prende le mosse né esclusivamente né principalmente dalla storia della filosofia, di cui abbiamo tentato di dare una sintesi molto sommaria nelle righe precedenti; con metodo filosofico verranno prese in considerazione nozioni e contributi da repertori eterogenei, spaziando dalla letteratura alla psicanalisi, cercando di delineare un quadro quanto più completo dello sguardo.

---

<sup>14</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 32.

<sup>15</sup> P. Gambazzi, *L'occhio e il suo inconscio*, Cortina, Milano, 1996, pag. 226.

<sup>16</sup> Cfr. M. Merleau-Ponty, *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, a cura di A. Bonomi, il Saggiatore, Milano ed anche id., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989, e ancora id. *Il cinema e la Nuova Psicologia*, in id. *Senso e non senso*, Garzanti, Milano, 1962.

Vista e conoscenza hanno intrecciato il loro cammino diverse volte nella storia dell'umanità, spesso l'una al servizio dell'altra, alle volte diventando persino sinonimi. Tale connessione talvolta appare lampante nell'essersi trasmessa fino a noi, altre volte è celata accuratamente, tra le maglie di una quotidianità che la assume in maniera scontata. Come spesso accade, sono le parole e la loro etimologia a chiarire meglio come forme e contenuti del guardare vengano a coincidere con la conoscenza: uno dei concetti chiave non solo della filosofia platonica, ma dell'intera storia del pensiero occidentale, è racchiuso nel termine "idea", derivante dal verbo greco *idéin*, ossia "vedere". Allo stesso modo "storia" risale al greco *historíe*, in cui si riconosce la radice *ie* indicante l'atto del vedere, e riscontrabile nei termini greci *oída*, "io so", *eidolon*, "immagine", e nel latino *video*, «rientrando nel campo semantico del verbo *oída*, "io so in quanto ho visto", la *historie*, è propriamente l'inchiesta, l'indagine compiuta attraverso l'osservazione diretta delle fonti»<sup>17</sup>. Simili casi si verificano anche per i termini "teoria" e "teorema", derivanti da *theoréin*, composto di *théa* (vista) e *orào* (vedere)<sup>18</sup>, e che quindi hanno la radice in comune con "teatro". Il linguaggio filosofico greco presenta ancora moltissimi di questi esempi, nel suo mediare «dal linguaggio comune termini ed espressioni legati all'atto della visione» adattandoli «tecnicamente, per descrivere il momento conoscitivo e l'originaria compenetrazione fra essere e conoscere»<sup>19</sup>. Tuttavia la commistione linguistica tra vedere e conoscere non si esaurisce con l'antichità, ma sopravvive in molte lingue moderne. Come sottolinea

---

<sup>17</sup> G. Lombardo, *Dire l'esperienza: alle origini della letteratura*, in «*Aesthetica Preprint*», n. 80, Agosto 2007, pagg. 18-19.

<sup>18</sup> Cfr. M. Heidegger, *L'essenza della verità* op. cit., pag. 132.

<sup>19</sup> L. M. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio* op. cit., pag. 8.

Umberto Curi, in inglese *sharp*, vuol dire letteralmente “brillante”, ma viene impiegato anche per indicare una persona particolarmente acuta. In tedesco le convergenze sono ancora più marcate, come evidenziano i termini *Weltanschauung* (“visione del mondo”) ed *Einsicht* (“intuizione”)<sup>20</sup>.

L’assimilazione del vedere al conoscere è avvenuta in virtù non solo dell’immediatezza del senso visivo, paragonabile alla velocità dell’atto intuitivo, ma anche, e soprattutto, per una questione di forza intrinseca ai due atti. Alla luce di questo, lo stesso rapporto simultaneo vista/conoscenza va riconsiderato, e l’identità con il conoscere va «intesa come conseguenza, piuttosto che come causa, della supremazia accordata all’attività del guardare»<sup>21</sup>.

Come tenteremo di dimostrare nelle pagine di questo scritto, lo sguardo possiede una potenza che è ben lungi dall’essere accostabile, e per tipologia, e per vigore, alla violenza fisica. Lo sguardo, infatti, «comprende un atto di autoaffermazione che conduce fino al soggetto, il quale con lo sguardo usa violenza oppure nello sguardo la subisce»<sup>22</sup>; l’occhio onnisciente è l’attributo della potenza divina; il velo islamico rifiuta lo sguardo ed impone tabù.

A questo punto però urge chiarire cosa s’intende per “sguardo”, e quali siano alcune delle sue caratteristiche. Al “guardare” vengono spesso attribuite definizioni non sempre esatte, generando una confusione che il più delle volte pone tale attività come sinonimo del “vedere”. Al di là della componente intenzionale e di focalizzazione che caratterizza il primo termine, tra questi e il secondo esiste un modo completamente differente di

---

<sup>20</sup> Cfr. U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 11.

<sup>21</sup> Ivi, pag. 17.

<sup>22</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 252.

rapportarsi all'oggetto osservato e, di conseguenza, di concepire l'osservatore. Infatti «il vedere si conforma al campo degli oggetti», mentre

il guardare porta il soggetto in evidenza. “Guardare” significa anzitutto *badare* [*garder*], *warden* o *warten*, sorvegliare, custodire [*prendre en garde*] e fare attenzione [*prendre garde*]. Avere cura e preoccuparsi. Guardando veglio e (mi) sorveglio: sono in rapporto con il mondo, non con l'oggetto. Ed è così che io “sono”: nel vedere mi vedo, a causa dell'ottica; nello sguardo sono messo in gioco. Non posso guardare senza che *ciò mi riguardi* [*ça me regarde*]<sup>23</sup>.

In questo passo, Nancy magistralmente evidenzia le assonanze del francese *regard* (“sguardo”) con altri termini che rientrano nel medesimo campo semantico, ma che rivelano sfumature di fondamentale interesse. L'identificazione del “guardare” come attività costitutiva del soggetto, come determinante dell'unicità dell'individuo nella propria essenza, come ciò che *ri-guarda* l'osservatore, che in tale rimando scopre se stesso, tutto ciò è la conferma dell'intensa potenza intrinseca nell'azione visiva, che permette di orientarci nel mondo in cui siamo gettati.

Lo sguardo, capace di rivelare se stessi e di imporre condizioni e limiti è sostanzialmente molteplice, implica in sé una natura in cui l'essere visti ed il vedere sono potenzialità della medesima forza viva, che non risulta limitata da tale duplicità ma anzi vive di essa. Luce ed oscurità, copia ed originale, soggetto ed oggetto, io e alterità sono solo alcune delle forme in cui lo sguardo dinamicamente si declina, e lo fa attraverso un percorso singolare e specifico per ogni individuo e per ogni cultura:

lo sguardo è soprattutto espressione di una personalità e di un atteggiamento sociale (...). Così come riconosciamo

---

<sup>23</sup> J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo* op. cit., pagg. 57-58.

persone di razze diverse dall'atteggiamento corporeo e dal modo di ballare, così lo sguardo rivela l'appartenenza ad una specifica cultura. In questo senso, anche il feticismo dello sguardo è peculiare di ogni cultura<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Ivi, pagg. 251-252.

## ***I. Lo sguardo degli antichi: visioni della molteplicità***

*«Ma non appena il lume rischiarò  
l'intimità del letto nuziale, agli occhi di lei  
apparve la più dolce e la più mite di tutte le fiere,  
Cupido in carne ed ossa»  
Lucio Apuleio*

Nel 1927 Erwin Panofsky pubblicò il saggio *La prospettiva come "forma simbolica"*, scritto innovativo all'interno del quale l'autore tenta di coniugare il concetto filosofico di "forma simbolica", espresso da Ernst Cassirer qualche anno prima, all'invenzione della prospettiva. Nel delineare questa coincidenza, Panofsky affronta un tema spinoso nell'ambito degli studi di storia dell'arte, e cioè se sia possibile parlare – ed eventualmente in che termini sia possibile farlo – di prospettiva per gli antichi greci e romani<sup>25</sup>. Per il tedesco la risposta è da cercarsi nella differente concezione dello spazio: sistematico e continuo quello delineato dalla modernità, discontinuo e privo di vuoto quello della tradizione. Secondo Panofsky ciò ha comportato l'ideazione di una prospettiva nettamente differente da quella rinascimentale, che oggi noi assumiamo come canone; se nel XV sec. è la linea a guidare lo sguardo, nell'antichità la prospettiva non poteva che

---

<sup>25</sup> «Ci si può chiedere se, e in che modo, l'Antichità classica, la quale, a quanto sappiamo, non ha mai rinunciato al principio fondamentale secondo cui le grandezze visive non sono determinate dalle distanze bensì dagli angoli visivi, abbia elaborato un procedimento geometrico-prospettico» (E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* in id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1973, pag. 46).

essere curva<sup>26</sup>. Questo tipo di connessione tra aspetti culturali e teorie dell'arte ha generato un filone di studi che ha cercato di analizzare, con chiavi di lettura differenti rispetto al passato, ciò che ci è stato tramandato. Grazie a questi studi è possibile ipotizzare adesso che in Grecia e nell'Impero Romano vi fosse una vera e propria fobia dello sguardo, testimoniata, come vedremo, da diverse fonti.

## *I. I. Socrate e Narciso*

Analizziamo dapprima l'idea degli "scienziati" antichi, i quali ritenevano che nella vista si sviluppasse un movimento a due direzioni tra l'occhio e l'oggetto osservato, moto che depositava le immagini dei corpi all'interno dell'occhio stesso; tale invasività dell'atto visivo contribuiva sicuramente a dare un aspetto fobico allo sguardo<sup>27</sup>. Lo stesso Platone, nel *Timeo*, presenta una simile idea della visione, quando, parlando degli dei che stabilirono come senso primordiale la vista, parla degli occhi come «portatori di luce (*phósphora*)», la cui funzione non si limita però a ricettori passivi, ma anzi essi «emettono, nel filtrarla, qualcosa del loro fuoco interiore che va a incontrarsi e a scontrarsi con il fuoco degli oggetti esterni»<sup>28</sup>. Anche la considerazione antica degli specchi è indubbiamente espressione del timore visivo. *Skia* ed *umbra* sono i termini, rispettivamente greco e latino, con cui si indicavano le immagini riflesse nello specchio, ma le medesime parole venivano utilizzate per descrivere gli spiriti che si incontravano

---

<sup>26</sup> Interessante a questo proposito sarebbe analizzare le teorie geometrico-prospettiche di Panofsky alla luce della concezione cronologica greca, intesa, come noto, ciclicamente e non in maniera lineare come nella modernità.

<sup>27</sup> Cfr. H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 108.

<sup>28</sup> Platone, *Timeo*, 45b cit. in H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 109.

nell'oltretomba e che continuavano a vivere nell'Ade come ombre prive di corpo. Nel pensiero greco realtà e illusione rimanevano inscindibili all'interno dello specchio, per cui non era possibile identificare nel riflesso nessuna delle due alternative. Da qui il mito di Narciso che incontra la morte nel proprio riflesso, e così Medusa e Dioniso<sup>29</sup> ancora prima di lei; e sempre da qui l'idea che «guardarsi in un oggetto, cercare la propria immagine sulla lucentezza di un metallo comporta un rischio di alterazione, perfino di alienazione»<sup>30</sup>, quasi inevitabile nella scissione tra *soma* ed *eidolon* che lo specchio attua. Non era infrequente inoltre, trovare uno specchio dinanzi ai templi degli dei, aventi la doppia funzione di *ri-flettere* l'immagine al fedele di se stesso sì da purificarlo da veemenze di autolatria e sì da incutere timore ancora prima di essere di fronte alla statue delle divinità, grazie al riflesso di queste. Parte della fobia visiva ci viene indicata dai miti, che, in quanto forme simboliche (per utilizzare un termine a noi già noto), sono espressione della cultura e della visione del mondo specifica della cultura greca. La figura di Narciso sarà a questo riguardo illuminante, grazie ai suoi espliciti richiami alla tematica dello sguardo. Nella versione classica di questo mito<sup>31</sup> Narciso è il bellissimo giovane che muore nel tentativo di abbracciare la propria immagine riflessa nell'acqua; alla sua nascita l'indovino Tiresia, interrogato sulla possibilità di una lunga vecchiaia per il neonato, risponde che una lunga vita non gli sarà preclusa, a

---

<sup>29</sup> In una versione del mito di Dioniso, la divinità viene uccisa dai Titani mentre è intenta ad osservare il proprio riflesso in uno specchio.

<sup>30</sup> Frontisi-Ducroux e Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Donzelli, Roma, 1998, pag. 107 cit. in H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 110.

<sup>31</sup> Vedremo come nel XV sec. Leon Battista Alberti proporrà una versione alternativa del mito.



patto però che non conosca se stesso (*si se non noverit*<sup>32</sup>). Con la contemporaneità ha prevalso, nell'opinione comune, la chiave di lettura psicanalitica del mito, che ha comportato l'identificazione del narcisista come di una persona che ha troppo amore di sé. La nostra interpretazione viaggia su strade differenti, e per certi versi opposta. Il giovane Narciso non muore perché non riesce a distinguere tra realtà ed illusione, o perché innamorato di se stesso, ma è condannato perché, guardandosi, egli si *ri-conosce* nella propria figura, nella quale scorge l'eterna lotta tra alterità ed identità, caratterizzante l'essere umano. Tale impostazione è possibile riscontrarla anche in altri elementi di questo mito: i protagonisti stessi, ad esempio, rappresentano i due punti opposti che nella visione di Narciso coincidono. Da un lato abbiamo il bellissimo giovane, l'emblema dell'identità, «di una natura incapace di cogliere fuori di sé altro che non sia la propria immagine»<sup>33</sup>; dall'altro ci viene presentata la ninfa Eco, innamorata del ragazzo ma incapace di parlare se non ripetendo quanto pronunciato da altri, a simbolizzare marcatamente un'alterità che non può sfociare nell'azione ma si limita esclusivamente a *re-agire*.

Nella Grecia antica grande importanza aveva la ricerca di sé, professata nei luoghi di culto e da parecchi filosofi. Nei fatti questo percorso d'autocoscienza aveva però un limite invalicabile, un punto oltre il quale l'unico destino possibile era l'oscurità, della morte o dell'accecaimento. Accettando il proprio riflesso e fissandovi lo sguardo, il tracotante Narciso osserva l'essenza stessa dell'uomo, la sua natura più intima, un segreto proibito ad una contemplazione che duri più di un attimo, che non sia

---

<sup>32</sup> Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Bompiani, Milano, 1988, III, 346-348, pagg. 166-167 cit. in U.Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 178.

<sup>33</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 180.

oggetto di uno sguardo fugace. Il limite del motto delfico è posto: *nosce te ispum e si se non noverit* per quanto opposti e contrari, sono entrambi rovescio e diritto della medesima ricerca, avvio e orizzonte cui regolarsi nel proprio cammino d'autorealizzazione. *L'eu-daimonía* socratica, lo “star bene con il proprio demone”, è il fine della vita umana, un *amor fati* ante litteram in cui la consapevolezza di non poter andare oltre funge da ideale regolativo per l'uomo, spegnendo ogni ambizione di poter raggiungere la *makaría*, la beatitudine divina, in cui gli opposti trovano la pace, dove cessa la battaglia tra l'uno e i molti.

A riprova di ciò si considerino le gesta del personaggio tragico per eccellenza, Edipo. Nella tragedia<sup>34</sup> di Sofocle, permeata di elementi visivi<sup>35</sup>, il momento in cui l'*ánghelos* corinzio rivela al tormentato re la verità sulle sue origini, sciogliendo così il nodo della tragedia, terrorizzava il pubblico a tal punto da causare urla, fughe dal teatro e fortissimo pathos. A rendere così terrorizzante il passo era l'identificazione del pubblico con Edipo, che, messo dinanzi alla verità, ignaro e cieco<sup>36</sup> fino a quel momento della propria

---

<sup>34</sup> I componimenti tragici (e le rispettive evoluzioni moderne) rappresentano di per sé un a prova fondamentale della forza insita nello sguardo. Si ricordi ad esempio come ne *Le Eumenidi* «l'apparizione delle Erinni a tormentare Oreste dopo il matricidio (...) avrebbe causato disturbi alle donne incinte» (Aristotele, *Poetica* op. cit., pag. 81, n. 120).

<sup>35</sup> «I passi della tragedia nei quali ricorre un lessico attinente all'ambito della luce e del vedere sono numerosissimi. Fra essi, a scopo meramente esemplificativo, se ne possono citare tre che troviamo a conclusione dell'azione drammatica: «Ahimè, come tutto è venuto limpido [*saphé*, in cui vi è la radice *pháos*=“luce”]. Luce [*pháos*] del sole, vorrei fosse l'ultima volta che ti vedo [*prosblépsaimi*]» (Sofocle, *Edipo re* op. cit., 1182-83, pp.502-03). Secondo il racconto del messaggero, dopo essersi accecato Edipo avrebbe detto riferendosi ai propri occhi «che mai più avrebbero visto [*opsíathe*] le persone che mai avrebbero dovuto vedere» (Ibid. 1271-75. pp. 509-09). «Non so [ma il verbo impiegato è *idéin*=“vedere”] con quali occhi [*ómmasin*] giungendo nell'Ade [anche il termine greco *Háides* sembra connesso con la visione, in quanto “luogo del non vedere”] avrei potuto guardare [*blépon*] mio padre e la mia povera madre... O poteva essermi gradita la vista [*ópsis*] dei miei figli, nati come sono nati? No, non ai miei occhi [*ophthalmóis*]» (ibid., 1371-77, pp. 512-13)». L'intera citazione è presente in U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., nota 32, pagg. 172-173.

<sup>36</sup> Cfr. quanto l'indovino cieco Tiresia dice ad Edipo: «Poiché tu mi hai rinfacciato la mia cecità, ti dico che tu hai gli occhi, ma non vedi il male dentro il quale ti trovi» (Sofocle,

storia e della propria genesi, si scopre «uno e molti», verità insostenibile per colui che nei versi precedenti aveva dichiarato: «mai uno potrà essere uguale a molti!»<sup>37</sup>. Egli scopre dunque che

il bambino maledetto e deforme esposto sul Citerone e il signore potentissimo re di Tebe sono la stessa persona; che il *miasma* infetto, che appesta la città, e il *sotér* capace di salvarla coincidono; che l'infallibile solutore di enigmi e l'enigma irresolubile si identificano; che è possibile – che per lui è stato possibile – essere a un tempo figlio e marito della stessa donna, padre e fratello dei propri figli, assassino e «con seminatore» (*homósporos*) del proprio padre, tiranno usurpatore e sovrano legittimo, straniero in patria e cittadino in altra terra, quasi uguale agli dei e uguale a nulla<sup>38</sup>.

L'illusione dell'unicità è un palliativo efficace per chi non ha intenzione di spingersi oltre, ma per coloro che osano osservare quanto alterità e identità siano potenti ed inseparabili nella nostra natura la fine non può che essere una ed una sola, una sorta di contrappasso per coloro che con lo sguardo si sono spinti oltre: il buio. Per Narciso la punizione è l'oscura morte, per Edipo una sorte forse ancora peggiore: l'accecaimento. Non riuscendo a sostenere lo sguardo sulla verità che lo sconvolge, Edipo si acceca, sfuggendo così all'alternativa mortale. Non mancano elementi per leggere profeticamente la tragedia che attende il re di Tebe. Già in apertura del dramma Edipo esclama: «*egó phanó*», che può voler dire sia “farò luce” quanto “mi rivelerò”. Inoltre il re tebano era in precedente stato ammonito dall'indovino Tiresia (già incontrato nel mito di Narciso), premonitore cieco le cui parole rimarranno inascoltate.

---

*Edipo re*, in *Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, UTET, Torino, 1982, I, 412-414 pag. 455 in U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 174).

<sup>37</sup> Ivi, 846-847, p. 481 citato in Ivi, pag. 60.

<sup>38</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 60.

Il particolare dell'acceccamento – o comunque la cecità in generale – è un tema che ricorre frequentemente nella cultura greca. La maggior parte degli indovini, ad esempio, ha perduto o non ha mai avuto il dono della vista sensibile, spesso per colpe connesse all'atto del guardare, per aver visto ciò che era proibito. Sul movente della cecità di Tiresia esistono ben due versioni: in una si dice che abbia scorto la dea Atena nuda al bagno<sup>39</sup>; nell'altra è Era a punirlo per aver rivelato il segreto del sesso femminile (la donna godrebbe nove volte più dell'uomo durante l'atto sessuale) durante una contesa tra lei e Zeus<sup>40</sup>. Sempre a Tiresia era toccata l'infelice trasformazione in una donna, per aver assistito all'accoppiamento tra due serpi. Per qualunque delle versioni si propenda, in questa sede è importante sottolineare come il povero indovino venga privato della vista per aver assistito a scene proibite, o comunque per essere venuto a contatto con aspetti sessuali (implicanti l'alterità e la censura dell'altro sesso). «Talmente poco inoffensivo è dunque il vedere, che l'esercizio di questa attività, già in se stesso, non accompagnato da alcun altro atto o comportamento, se rivolto su persone, cose o avvenimenti protetti dalla proibizione, comporta gravi conseguenze per colui che ne sia stato protagonista»<sup>41</sup>. Per compensare tale pena, a Tiresia viene concesso il dono di vedere il futuro (ed anche una vita lunghissima). Una sorte simile toccò al poeta Stesicoro, come descritto nel *Fedro* di Platone: punito con l'acceccamento per aver scritto versi diffamatori nei confronti di Elena di Troia, il poeta, avvedutosi della sua stoltezza, compose strofe riparatrici, che gli concedettero il perdono degli

---

<sup>39</sup> Cfr. Callimaco, *Inni*, in *Inni – Chioma di Berenice*, a cura di V. Gigante Lanzara, Garzanti, Milano, 1984, 5, 70-82, pagg. 87-89.

<sup>40</sup> Cfr. Ovidio, *Metamorfosi* op. cit., pagg. 166-167.

<sup>41</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 103.

dei e la riacquisizione della vista. Non così fortunati furono Atteone, Aschelafo e Penteo, i quali hanno scorto le divinità in momenti proibiti alla vista dell'uomo (i primi due) o hanno assistito a riti esoterici da cui erano esclusi. A questi personaggi non è concesso di continuare la propria vita, talmente è profonda la loro colpa. Atteone viene sbranato dai cani di Diana, Aschelafo tramutato in gufo e Penteo dilaniato dalle baccanti (guidate dalla sua inconsapevole madre). Ciechi dalla nascita sono invece Calcante, indovino degli achei durante la guerra di Troia, e Demodoco, il cantore che, cantando le gesta dell'assedio ai troiani, commuove Ulisse nell'*Odissea*. Di Omero stesso si dice che fosse cieco, e tale leggenda è stata tramandata fino a noi, e genera ancora dibattiti tra gli studiosi. Da questi esempi è possibile evincere due aspetti: in primo luogo, a parte rarissime eccezioni, i protagonisti, sebbene privati della vista, hanno ricevuto in cambio un dono per compensare tale carenza (la preveggenza per alcuni, le doti poetiche per altri)<sup>42</sup>; in secondo luogo risalta prepotentemente il fatto che

gli uomini non possano detenere il vedere se non in forma parziale o comunque imperfetta, e che dunque non sia di principio ammesso il contemporaneo possesso della vista sensibile e di quella intelligibile, della capacità di vedere con gli occhi, unitamente al dono di vedere dimensioni del tempo o della realtà normalmente inaccessibili. (...) Troppo grande, evidentemente, sarebbe la potenza di colui che fosse in grado di disporre di entrambe queste forme della vista<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> «In tutti gli esempi figurano la distruzione della vista normale e la sua sostituzione con una funzione che si collega al tenebroso e persino al temibile. L'accecato "vedrà" più degli altri e sarà stimato o respinto per questa sua capacità, connotandosi quindi nell'ambito sociale come soggetto eccezionale: ciò consegue all'aver posato lo sguardo sull'indebito, su ciò che non va conosciuto dai più e fra essi diffuso e che comunque non è oggetto di sapienza "normale". Si legano così al sapere dell'aedo ritmante a occhi chiusi i versi dell'epica, quello dell'iniziato che, simulando nel buio lo spazio sacro della propria morte, libera il demone della sua anima, ed il sapere del profeta che, cieco alla luce, conserva il senno nel labile mondo delle ombre» (L. M. Napolitano Valditara, *Lo sguardo nel buio* op. cit., pagg. 16-17.)

<sup>43</sup> Ivi, pag. 151.

La cecità e l'accecamento non sono mai quindi eminentemente negativi, né rappresentano una completa mancanza, ma anzi dischiudono il vero senso dell'illuminazione, in una contrapposizione dinamica che non può non ricordare la coincidenza degli opposti nello sguardo, ovvero quanto stiamo cercando di dimostrare. «Non si dà, insomma, un assoluto non-vedere, poiché al contrario questa condizione è il presupposto affinché un altro vedere si sviluppi»<sup>44</sup>, un vedere che tenga conto dei suoi punti ciechi, che riconosca quanto merita d'essere guardato e che eviti le brutture per lo sguardo; una vera e propria catarsi visiva che consti del vedo/sono cieco e riconosca ad entrambi le proprie funzioni positive: «la cecità è dunque condizione essenziale del vedere, così come l'eliminazione del superfluo e la purificazione di ciò che è fosco è presupposto per la manifestazione dello splendore divino»<sup>45</sup>. Allo stesso modo Edipo, inizialmente cieco rispetto alle proprie colpe e alle proprie origini ma in possesso della vista sensibile, ribalterà l'assunto iniziale, confermando quanto appena detto.

## *I. II. Aristotele e Medusa*

Uno dei miti di maggior impatto nell'immaginario collettivo, oggi come ai tempi dei greci, è il mito della gorgone Medusa. Come precedentemente con Narciso ed Edipo, anche in questo caso gli elementi visivi sono innumerevoli, e tutti volti a confermare l'implicita violenza dello sguardo, caratterizzato da un'intrinseca duplicità. Di Medusa si conoscono spesso i connotati più evidenti, la chioma di serpi e lo sguardo pietrificatore. Funzionali alla nostra lettura però, sono anche altri elementi, sbadatamente

---

<sup>44</sup> Ivi, pag. 152.

<sup>45</sup> Ivi, pag. 153.

sminuiti o non colti nella loro profonda rilevanza. Innanzitutto la descrizione del luogo ove dimora la gorgone: isolato dal resto del pianeta, al di là dell'Oceano, al «confine ultimo della notte», un luogo spettrale e tetro, situato alla fine delle terre quasi a dividere l'Ade dal mondo dei vivi. Un luogo di confine quindi, impossibile da raggiungere e da conoscere (Perseo vi arriverà solo dopo aver avuto l'aiuto di Atena e di svariate entità divine): un luogo che è al contempo un non-luogo. Similmente dicasi dell'aspetto di Medusa, descritta talora come mostro umano talora come bellezza cinta da caratteri mostruosi; a metà quindi tra l'uomo e l'animale, tra il perturbante e l'affascinante. Si consideri infine la profonda polarità tra vita e morte che letteralmente struttura il personaggio. Unica mortale tra le Gorgoni immortali, dà alla vita Pegaso dopo esser stata decapitata da Perseo, e, sempre per mano dell'eroe, è causa di morte di numerosi antagonisti di questo, rivelandosi quasi più viva in morte che in vita. Il suo stesso sangue, donato da Atena ad Asclepio era usato per dare la vita anche ai morti (se proveniente dalla vena sinistra) o per uccidere (se scorreva dalla vena destra). Medusa è quindi anch'essa umana nella sua intrinseca duplicità, riscontrabile in ogni passo del mito. La sua esistenza è legata indissolubilmente alla dea Atena, che ne ha decretato la morte e che esige la sua testa di serpi in dono. Ponendola come sua egida, Atena rivela essere l'altra faccia di Medusa, il suo alter-ego, che trova pace solo dopo aver riportato l'ordine tra l'uno e i molti. Questa potentissima commistione è probabilmente l'aspetto più affascinante della gorgone, che godrà di grandissima fama soprattutto durante il Romanticismo. Mirando ai manufatti artistici rappresentanti Medusa, diversi autori coglieranno

l'aspetto polare della sua figura. Goethe sottolineando «il dissidio tra la vita e la morte, fra il dolore e il piacere» che la gorgone esprime, conferma che essa «esercita un fascino inesplicabile su di noi, come nessun'altra figura ambigua è in grado di fare»<sup>46</sup>. In maniera più originale, Pater tenta un confronto con la Gioconda, ritenendo che entrambe «queste donne emanano un odore di morte e di nobiltà al tempo stesso. In entrambe, inoltre, si può ravvisare il nesso fra *eternal death* e *unending life*, espresso nella lotta tra le forze oscure, animali, ctonie», rappresentate dai serpenti, e «la pietra fredda e liscia della testa apollinea»<sup>47</sup>. Ma l'effetto perturbante della Medusa, non potrebbe essere dovuto al suo mostruoso aspetto fisico anziché alla sua ambiguità di fondo? Tale eventualità è smentita da diverse testimonianze, che affondano le proprie radici in ambito letterario ed artistico. Dalle diverse versioni del mito gorgonico giunte fino a noi è possibile evincere un'evoluzione dell'aspetto di Medusa: nell'antichità più tarda ella veniva rappresentata con gli occhi sbarrati, la bocca aperta con la lingua a penzoloni, lunghe zanne che la rendevano ancora più mostruosa, e l'immane chioma di serpenti; dal V sec. a.c. in poi anche le fonti letterarie mutano la descrizione fisica della gorgone, cominciando a descriverla come donna bellissima, la cui unica anormalità fisica era "limitatamente" tricologica. Nulla però mutava del suo terribile potere, che, letale, veniva esercitato sia in veste di mostro che nei panni di bellissima giovane. Il segreto di quel potere è dunque racchiuso nella natura più intima di Medusa, quella in cui si mescolano la componente ferina e quella umana, dove la polarità dell'esistenza è rivelata. La mostruosità gorgonica stessa,

---

<sup>46</sup> J. W. Goethe, *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani, Mondadori, Milano, 1987, pag. 167 cit. in U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 81.

<sup>47</sup> W. Pater, cit. in U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., nota 51, pag. 82.



letta alla maniera di Vernant, «oscilla tra due poli: l'orrore del terrifico, il ridicolo del grottesco»<sup>48</sup>. Ciò che terrorizza, allora, non è l'aspetto fisico della creatura:

*Mostruoso* non è l'intreccio di serpi in luogo dei capelli, o la grossa lingua penzoloni, o le fila di denti leonini – perché ciascuno di questi elementi singolarmente presi, o anche tutti nel loro insieme, possono mancare, ed essere anzi sostituiti da dettagli seducenti, senza che a causa di ciò venga meno la mostruosità dell'aspetto. *Mostruosa* è la compresenza del due-in-uno, la sistematica interferenza di «generi» diversi, il superamento di ogni semplice identità, la violazione del principio di non contraddizione. *Mostruosa* è la revoca di ogni rigida distinzione fra ambiti e zone del reale, la saldatura fra naturale e sovranaturale, fra mortale e divino, fra umano e bestiale. *Mostruosa* è la Gorgone, perché in essa l'identità coincide con l'alterità, anziché definirsi per differenza rispetto ad essa<sup>49</sup>.

L'ambiguità di Medusa, ciò che propriamente la rende mostruosa, è quanto permette di assumerla come riflesso e immagine dell'uomo, il quale, come già visto con Edipo, vive dentro sé la pluralità degli opposti. Lo sguardo della gorgone ci *ri-guarda*, e fissandolo non possiamo che vedere noi stessi, la nostra immagine *rivelata*; come Narciso noi ci *ri-conosciamo*, e questo non può che condurci alla morte: «nella maschera della Gorgone, è il mortale che è chiamato all'esperienza più radicale di sé. Nello specchio del volto di Medusa l'uomo appare come mortale, facendo affiorare quell'arcaica esperienza del nulla a cui gli uomini non danno ancora i nomi di essere e non essere»<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, il Mulino, Bologna, 1987, pag. 36.

<sup>49</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 97 (sottolineato mio).

<sup>50</sup> A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano, 1996, pag. 36 cit. in U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., nota 74, pag. 101.

### ***I. III. Prometeo e Platone***

Lontano dagli occhi e dalla possibilità d'essere visto, si trova similmente il titano Prometeo nella tragedia omonima di Eschilo, a scontare una durissima pena per le proprie colpe,. Accusato dal padre degli dei di aver portato agli uomini il fuoco e la *techne*, il titano viene confinato in quella che è «l'estrema plaga della terra, la Scizia solitaria, inaccessibile» e qui per punizione incatenato presso una «rupe a cui ignoto è l'uomo, né udrai la voce né vedrai l'aspetto di un mortale»<sup>51</sup>. La tragedia di Eschilo presenta quindi già nel suo prologo diversi elementi visivi; presenza che nello sviluppo della trama diventa sempre più intensa, e da cui possiamo trarre anche una chiave di lettura atipica. Si prenda, ad esempio, la punizione che Zeus assegna al titano: essa non si “limita” al supplizio dell'aquila che gli squarcia il petto ed il fegato (che quotidianamente si rigenera), ma è tutto il contesto ad interessarci. Abbiamo già detto dell'eremo irraggiungibile da occhi mortali in cui è esiliato, ma, come se non bastasse, Prometeo viene incatenato in tal maniera da non avere la possibilità di muovere la testa, e quindi di non poter voltare lo sguardo, come infatti gli ricorda Efesto: «e ora veglierai la triste roccia, diritto e insonne, senza inginocchiarti»<sup>52</sup>. Tale punizione, quasi dantesca nel suo contrappasso, rende praticamente cieco Prometeo, «il preveggenete», il titano che afferma di conoscere «tutto il futuro (...) esatto e chiaro», a cui «mai nessuna sventura verrà nuova»<sup>53</sup>. Ciò risulta tanto più crudele in quanto a decidere tale condanna è stato Zeus,

---

<sup>51</sup> Eschilo, *Prometeo incatenato*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, 2004, pag. 69-71.

<sup>52</sup> Ibidem.

<sup>53</sup> Ivi, pagg. 75-77.

«dal vasto sguardo»<sup>54</sup>. Più interessante e pregena di spunti appare l'analisi della colpa di Prometeo, del reato talmente grave da condurlo ad un tale supplizio come condanna; anche in questo caso ci troviamo di fronte a molti elementi visivi. Il non vedere, l'essere intrinsecamente ciechi dei mortali è il primo tra i difetti che Prometeo elenca della stirpe umana: «essi avevano occhi e non vedevano»<sup>55</sup> e ancora, poco più avanti: «sono come sogni: ciechi, impediti»<sup>56</sup>. Mosso da pietà, il titano decide allora di aiutare la misera stirpe, anzitutto rubando agli dei il fuoco per donarlo agli uomini («aprii i loro gravi occhi velati ai vividi presagi della fiamma»<sup>57</sup>), poi illuminando la loro mente, consegnandogli «il pensiero e la coscienza»<sup>58</sup>, ed infine insegnò loro «le molte forme della mantica»<sup>59</sup>. Tale attività è profondamente legata alla preveggenza, alle visioni del futuro, essa è «una conoscenza, una scienza che già lambisce il divino, ma senza la preghiera, il rito, l'oracolo, come se l'uomo strappasse con le sue forze ciò che è esclusivo del divino, cioè la conoscenza del futuro»<sup>60</sup>. Ad una prima impressione, la colpa di Prometeo può essere scambiata per un "semplice" contravvenire alle regole divine e alle leggi di Zeus, ma da un altro punto di vista tale reato può rivelarsi più profondo nella sua offesa, che non sarebbe quindi di natura prettamente ieratica. Ciò che avrebbe spinto Zeus a punire Prometeo sarebbe il suo essersi reso troppo simile agli uomini, e, conseguentemente, aver tentato di rendere loro simili agli dei, tentando di eliminare gli abissi che separano le differenti nature, forzando una

---

<sup>54</sup> Esiodo, *Teogonia*, cit. in Eschilo, *Prometeo* op. cit., pag.42.

<sup>55</sup> Ivi, pag. 101.

<sup>56</sup> Ivi, pag. 107.

<sup>57</sup> Ivi, pag. 103.

<sup>58</sup> Ivi, pag. 99.

<sup>59</sup> Ivi, pag. 103.

<sup>60</sup> Ivi, n.34, pagg. 102-103.

distinzione che deve esistere, per garantire la sopravvivenza di entrambi. A conferma di ciò, oltre alla descrizione generale che emerge del carattere di Prometeo, è possibile riscontrare nella tragedia alcuni passi in cui viene sottolineata la somiglianza tra il titano e gli uomini. Quando Oceano fa visita al reo incatenato, nel tentativo di convincerlo a pentirsi, lo redarguisce severamente invitandolo a deporre le sue passioni<sup>61</sup>, ed è lo stesso Prometeo che poco prima ammette di poter parlare degli uomini senza biasimo<sup>62</sup>. A riprova della nostra tesi, valga anche ciò che, secondo la tradizione, sarebbe accaduto prima dei fatti narrati dalla tragedia. Prometeo infatti non era nuovo a simili episodi di altruismo nei confronti degli umani; egli aveva favorito gli uomini al momento della scelta delle parti di animali da sacrificare alle divinità, nascondendo le parti migliori sotto i ventri molli dei sacrifici, e le ossa sotto un profondo strato di grasso, così da ingannare gli dei al momento della riscossione del tributo. Questo aneddoto conferma quindi l'estrema vicinanza del titano agli uomini ed anche l'inscindibilità del tema del vedere dalle storia che lo riguardano (il celare le ossa sotto il grasso, un'illusione ottica ante-litteram). Dal testo di Eschilo sono comunque possibili ulteriori estrapolazioni, che confermano la rilevanza del tema; oltre alla massiccia ed inusuale presenza di imperativi "visivi" riscontrabili nella tragedia, basti qualche altro esempio a fugare i dubbi: le Oceanine, anch'esse in visita presso la rocca inaccessibile, alla vista del titano dichiarano il loro profondo dolore in questa maniera: «non avremmo voluto mai vedere ma vedemmo, e iniziò la nostra pena»<sup>63</sup>; non molto tempo dopo anche Io, la sacerdotessa di Era che era stata tramutata in giovenca,

---

<sup>61</sup> «Deponi, sventurato, le passioni», ivi, pag. 91.

<sup>62</sup> «Parlerò senza biasimo degli uomini», ivi, pag. 101.

<sup>63</sup> Ivi, pag. 85.

racconta a Prometeo la sua storia e le sue peregrinazioni, perseguitata dal crudele Argo dai cento occhi, «il pastore dalla vista onnipresente, (...) con lo sguardo ambiguo e buio»<sup>64</sup>, «il guardiano dallo sguardo fitto»<sup>65</sup>; ed è lo stesso Zeus a perseguitare la povera fanciulla, desiderandola, e apparendole come «visioni nella notte»<sup>66</sup>; infine, nella profezia che Prometeo rivela ad Io fanno la loro comparsa ben tre inquietanti visive presenze: le Forcidi, che «hanno un occhio solo e il solo dente», le Gorgoni, di cui si è già detto, e gli Arimaspi, «cavalcatori che hanno un occhio solo nella faccia»<sup>67</sup>. La tragedia di Eschilo fornisce dunque spunti non indifferenti alle nostre argomentazioni. Prometeo, in quanto titano che si rende simile all'uomo, pecca nei confronti di Zeus, la cui natura è unica (in virtù della già citata *makaría*) ; i suoi doni hanno illuminato i mortali, cui il pensiero e la coscienza porteranno al dolore della scoperta della propria duplicità, come duplice è il loro salvatore, che però, avendo svelato ciò che deve rimanere oscuro ad occhi inadatti, merita d'essere punito limitando la sua capacità visiva, castrandolo del suo dono.

Nel IV sec. a.C. avviene la profonda rivoluzione che determinerà per molti secoli l'orientamento dello sguardo ed imporrà la propria "visione" sui canoni occidentali (artistici e culturali). Alla base di tale svolta troviamo il pensiero platonico, a riprova della valenza multidisciplinare del filosofo ateniese. Il perno di questa rivoluzione concettuale è l'identificazione dell'apparenza con l'inganno, del fenomeno con la mistificazione, una considerazione preta di conseguenze fondamentali; in primo luogo ciò

---

<sup>64</sup> Ivi, pag. 109.

<sup>65</sup> Ivi, pag. 117.

<sup>66</sup> Cfr. Ivi, pag. 115.

<sup>67</sup> Ivi, pag. 125.

comporta l'inevitabile svalutazione dell'arte, definita in termini di tecnica imitativa, di *mimesis*; in secondo luogo, l'introduzione del modello unico iperuranico di realtà contrapposto al mondo vario e verosimigliante del sensibile genera una riqualificazione del molteplice che necessariamente rompe gli schemi concettuali fino ad ora descritti. Nonostante sia riscontrabile in diverse opere, il dialogo platonico in cui si concentra principalmente questo cambio di sguardo è la *Repubblica*, che presenta, oltre ai rinomati passi del libro X, in cui sostanzialmente avviene la svalutazione vera e propria dell'arte, numerosi altri spunti d'interesse per il nostro argomento. Il tema principale dell'opera è la giustizia e la sua definizione, ma, come di frequente avviene in Platone, esso funge da pretesto per poter spaziare su argomenti anche molto diversi, ma che comunque assumono rilevanza metodologica nel sistema platonico. Nasce così la descrizione della città ideale, delle sue leggi e, soprattutto, dei suoi abitanti. Vedremo attraverso il testo e l'interpretazione come ciò ha a che fare con lo sguardo e con la potenza del vedere.

Già nel I libro ci viene fornito una prova dell'alta considerazione dell'epoca per la forza dello sguardo: mentre è intento a discutere con Polemarco, Socrate viene violentemente interrotto da Trasimaco, un sofista dalle maniere spicce sostenitore della giustizia come legge del più forte. Scosso da questa violenza, il filosofo s'affretta a guardarlo per primo negli occhi, perché altrimenti, a suo dire, sarebbe rimasto muto<sup>68</sup>. Questo episodio fa riferimento ad una credenza popolare per cui se un uomo, incontrando un lupo, avesse lasciato alla bestia il primo sguardo, egli sarebbe rimasto senza

---

<sup>68</sup> Platone, *Repubblica* op. cit., I, 336d.

voce. Tale dunque la violenza del vedere da comportare un'afonia totale, e tale anche lo spavento di Socrate da spingerlo a fissare negli occhi Trasimaco, onde rimanere senza parole. Nel libro II Platone rivela l'alta considerazione che ha della vista annoverandola tra i beni valevoli per se stessi e per le loro conseguenze, posta tra il pensiero e la salute; ciò assume una rilevanza maggiore se consideriamo che l'ateniese porrà nella stessa categoria concettuale la giustizia, cioè il sommo bene<sup>69</sup>, e se si tiene conto del fatto che pochi versi più avanti troviamo il primo mito visivo dell'opera, la storia dell'anello di Gige. A sostegno della propria tesi sulla giustizia – che anche l'uomo più giusto posto in condizioni adatte si darebbe all'ingiustizia – Glaucone narra il mito del pastore lidio Gige; questi, a seguito di un terremoto, aveva trovato un anello in grado di renderlo invisibile. Approfittando di ciò, fece in modo di trovarsi al cospetto del re, sedusse la regina e con il suo aiuto uccise il sovrano spodestandolo. Evidenti sono gli elementi visivi di questo mito, alcuni più espliciti, altri meno (la crepa nel suolo, lo squarcio nel cavallo dorato che permette al pastore di vedere l'anello, ecc...)<sup>70</sup>. La versione più antica di questo mito si trova in Erodoto ed è anch'essa interessante: qui Gige è una fidata guardia reale che il sovrano cerca di convincere della bellezza della regina. Per fare ciò, il re spinge Gige a nascondersi nella camera della sposa sì da poterla spiare mentre si sveste; al momento di allontanarsi però, questi viene sorpreso dalla sovrana che, desiderosa di vendetta, pone Gige di fronte ad un bivio: uccidere il re e sottrargli moglie e trono, ovvero essere ucciso. A malincuore la guardia accetta la prima proposta, e, con un originale rimando speculare,

---

<sup>69</sup> Ivi, II, 357c, 358a.

<sup>70</sup> Ivi, II, 359d – 360c.

si nasconde nella stanza aspettando che il re si addormenti per poi pugnalarlo<sup>71</sup>. A prima vista sono palesi le differenze tra i due racconti, quali, ad esempio la mancanza dell'anello, l'atmosfera più fiabesca della versione platonica e quella più tragica di Erodoto. Ciononostante richiami altrettanto espliciti all'ambito visivo sono evidenti nel testo erodoteo. Al di là delle numerose considerazioni proponibili sulla contrapposizione tra *nomos* e *physis* – che però esulano da questo contesto – l'associazione potere-vedere-essere visto è fortemente rimarcata in entrambe le versioni. Gige si trova nella duplice condizione di vedere e non essere visto, e questo gli conferisce potere (e ingiustizia secondo Glaucone). «La conquista del trono da parte di Gige, conseguente all'uccisione del re, sancisce una acquisita superiorità sul piano del potere, ottenuta esclusivamente dissociando il vedere dall'essere visto»<sup>72</sup>. Anche con l'assenza dell'anello, tale rapporto non muta: fintantoché non viene scorto dalla regina, Gige non ha nulla da temere e tutto da guadagnare, ma non appena questo rapporto muta, lo scettro passa alla sovrana, la quale, sorprendendolo, vede in lui il tradimento del marito, reo di aver creato uno squilibrio tra i piani di visibilità, permettendo che fosse vista a chi questo potere non l'aveva. Si rende necessario quindi un nuovo cambiamento, che riporti all'equilibrio degli sguardi, e questo non può che sussistere nell'uccisione di chi questo equilibrio l'ha violato, sia esso Gige o il re che l'ha permesso. Con la morte di uno dei due (del monarca in questo caso), l'onta sarà riscattata e l'equilibrio tra i piani di visibilità ristabilito. Ogni passaggio del mito di Gige è intriso del rapporto visione/potere, e nonostante Platone cerchi di evitarlo, nella sua città ideale

---

<sup>71</sup> Cfr. Erodoto, *Le storie, I: Libro I. la Lidia e la Persia*, a cura di David Asheri, Fondazione Valla-Mondadori, Milano, 1988, I, 8-12, pagg. 15-19.

<sup>72</sup> U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit. pag. 124.



sarà sempre e comunque necessario un certo grado di sorveglianza sui cittadini, affinché il potere rimanga in mano ai filosofi (che sono i migliori a poterlo esercitare). Senza dubbio si tratta di un tipo di sorveglianza differente da quella di natura etico-legislativa, perché nella città ideale l'ingiustizia non può svilupparsi, ma proprio affinché ciò non avvenga è necessario osservare che tutti compiano il proprio dovere, cioè, data la definizione di giustizia nella filosofia platonica, che tutti siano giusti: l'educatore quando insegna, l'artigiano quando lavora, il guardiano quando difende. La posizione di Glaucone comporta inoltre un'appendice non indifferente: se si accettano le premesse, allora si sottoscrive che è la visibilità a determinare la giustizia, e l'ingiustizia assoluta sarà allora «sembrare giusto pur senza esserlo»<sup>73</sup>, sarà mediocre l'ingiusto che non saprà camuffarsi da giusto – a Sparta «i ragazzi venivano puniti non per aver rubato ma per essersi fatti cogliere»<sup>74</sup>. In un contesto simile è l'uomo giusto a rimetterci, la quale sorte prevede violenti torture tra cui l'accecamento con lame ardenti<sup>75</sup>.

Comincia a trasparire già da questi passi, ciò che verrà esplicitamente palesato nel X libro, sarebbe a dire l'identificazione dell'illusione con l'inganno; ciò appare quanto più evidente dai connotati negativi che Platone attribuisce all'apparenza, di cui non è mai parco: ed ecco quindi Socrate che per ribattere alle posizioni di Glaucone e Adimanto accusa le loro argomentazioni di essere intrise d'apparenza, la stessa apparenza che, nell'opinione del filosofo, *forza* il vero<sup>76</sup>, quasi con violenza, snaturandolo.

---

<sup>73</sup> Platone, *Repubblica* op. cit., II, 361a.

<sup>74</sup> Ivi, nota 49, pag. 478.

<sup>75</sup> Cfr. Ivi, II, 362a.

<sup>76</sup> Cfr. Ivi, II, 365c.

Ciononostante sarà Socrate stesso ad appellarsi alla «somiglianza della cosa più grande nelle forme della più piccola»<sup>77</sup>, quando proporrà di analizzare la composizione di una città idealmente giusta per poter meglio arrivare alla definizione dell'uomo giusto. La rilevanza metodologica di tale passaggio è fondamentale in Platone, il quale dimostra così di non poter prescindere da tale momento. Nel corso del dialogo questa esigenza torna alla ribalta diverse volte, nelle quali cozza con la necessità altrettanto forte di limitarne l'uso, di tenerla alla base del sistema platonico, lontana dal vertice e con confini ben delimitati. È un contrasto forte e sofferto, riscontrato spesso nell'impossibilità di fare a meno dei miti pur conoscendo la loro natura apparente e *forzante il vero*. Nella città ideale però non c'è posto per l'apparenza, è un luogo che ambisce alla giustizia e alla virtù, dove le immagini viziose hanno il potere di corrompere gli uomini, e devono quindi essere bandite<sup>78</sup>. La visione a cui bisogna ambire è quella del Bene, a cui Platone non a caso affianca quasi sempre il verbo *idéin*: chi vede il Bene – il filosofo, il governante per eccellenza – vede il vero in sé, e parla per conoscenza, chi si limita all'apparenza non va oltre il campo dell'opinione<sup>79</sup>, resta cieco<sup>80</sup>, come miope è il padrone della metaforica nave del VI libro, indicante una città allo sbando che si getta tra le braccia di chi non sa governarla ignorando l'esperto e accorto timoniere<sup>81</sup>. Per rendere ancora più comprensibile ciò che intende dire, gettando i semi che porteranno al mito della caverna, Platone paragona l'idea del Bene al sole, sottolineando maggiormente la rilevanza dell'elemento visivo nel suo

---

<sup>77</sup> Ivi, II, 369a.

<sup>78</sup> Cfr. Ivi, III, 401c.

<sup>79</sup> Cfr. Ivi, V, 476d.

<sup>80</sup> Cfr. Ivi, VI, 484c.

<sup>81</sup> Cfr. Ivi, VI, 488a-489a.

pensiero. Proprio attraverso la descrizione della vista il filosofo ateniese per bocca di Socrate arriva alla sua metafora:

Socrate:“(…) qual è la facoltà per mezzo della quale vediamo le cose visibili?”

Glaucone: “La vista.” (…)

S. “Ebbene, ti è mai capitato di notare quanta ricchezza l’artefice abbia profuso per la facoltà della vista, nella doppia funzione del vedere e dell’essere visto? Certo più che per tutte le altre”

G. “Non ci ho mai pensato” disse.

S. “E allora, rifletti: tra l’udito e la voce, esiste forse un terzo elemento che permetta all’uno di udire, all’altra di essere udita, al punto che se questo terzo non interviene quello non potrà udire né questa essere udita?”

G. “No.” (…)

S. “Ma per quanto riguarda la funzione del vedere e dell’essere visto, non ti pare che questo terzo elemento sia necessario? (…)

Negli occhi c’è la facoltà della vista; chi la possiede intende servirsene; d’altra parte, negli oggetti vi sono i colori: ora, se non interviene un terzo elemento, naturalmente predisposto a questo scopo, sai bene che né la vista vedrà nulla né i colori saranno visibili<sup>82</sup>.

Quale sia questo elemento viene specificato immediatamente dopo: la luce, che così viene ad assumere un aspetto relevantissimo nel sistema platonico e ancora più ne avrà per i neoplatonici e Plotino. Non solo, ma la tematica della luce, di natura squisitamente ottica, impegnerà filosofi, scienziati ed artisti per molti secoli a venire, come vedremo nel capitolo dedicato alla prospettiva. La luce permette visibilità e visione, così come il Bene permette conoscenza e verità: il Sole infatti è «nel mondo visibile, in rapporto alla vista e agli oggetti visibili, ciò che il bene è nel mondo intelligibile, in rapporto all’intelligenza e agli oggetti intelligibili<sup>83</sup>». Da qui l’immagine della linea che Socrate usa per indicare i gradi di vicinanza all’idea del Bene, approfittandone per tracciare i limiti dei piani

---

<sup>82</sup> Ivi, VI, 507c-507d.

<sup>83</sup> Ivi, VI, 508c.

visibile/intelligibile e le rispettive sottocategorie. Distinti quattro piccoli segmenti appartenenti tutti alla stessa retta, ognuno di loro indicherà il proprio dominio e livello. I primi due segmenti rientrano nel dominio del Sole, del visibile, e rispettivamente coprono le immagini (intese come ombre degli oggetti sensibili) e la percezione sensibile degli oggetti e degli esseri viventi. Questo è il campo della *doxa*<sup>84</sup>, dell'opinione, il cui livello più basso è rappresentato dalla congettura, mentre più in alto vi è la credenza. Al dominio del Bene appartengono il pensiero discorsivo e l'intellezione pura, rispettivamente *dianoia* e *noesis*<sup>85</sup>. L'immagine della linea ci aiuta a comprendere meglio quello che è l'approccio platonico nei confronti del sensibile, un approccio che esula da preconcetti e da esclusioni a priori, ma che anzi è inclusivo e metodologicamente fondamentale. L'errore di Platone risiede, a nostro avviso, nella eccessiva demonizzazione dell'arte e nel far coincidere inganno ed illusione; un errore che viene però mitigato e dall'alta considerazione che traspare per gli artisti da altri suoi dialoghi e dal fatto che queste sono le rigorose implicazioni che il suo radicale razionalismo comporta nel suo votarsi ad una verità unica. Nel VII libro, Platone presenta uno dei miti più rilevanti per la storia del pensiero occidentale, il mito della caverna. In questo racconto, pregno di elementi visivi, la vista sensibile e la vista intelligibile diventano una cosa sola, le ombre assumono definitivamente il proprio aspetto ingannevole, la verità esce completamente dalla caverna e non vi è possibilità di ritorno se non indirettamente attraverso il prigioniero liberato. È il mito della condizione

---

<sup>84</sup> «*Doxa* deriva da *dokei* che significa “parere, sembrare”» (J.-P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio, Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2010, pag. 44)

<sup>85</sup> Cfr. Platone, *Repubblica* op. cit., VI, 509d-511d.

dell'uomo che vive secondo natura «rozza e ineducata<sup>86</sup>». In questo stato quanto l'uomo conosce e finanche quanto dice è determinato da ciò che vede, da ciò che le catene, il fuoco e le ombre gli permettono di vedere. La sua realtà coincide con la limitazione dello sguardo, che risulta così originariamente castrato e privo di poter esprimere appieno la sua potenza<sup>87</sup>. Per giungere al *lógos*, dovrà quindi liberare, coltivare ed abituare le piene potenzialità dello sguardo, e ciò sarà possibile solo dopo che si sarà formato.

Nel progetto platonico dello stato ideale grande importanza assume l'educazione, che provvede a formare gli uomini giusti, liberarli dalle catene, e a garantire l'equilibrio in città sotto il dominio delle ragioni. Proprio in virtù di questa sua importanza Platone non può esimersi dall'accostarla ad aspetti visivi; difatti essa diventa la difficile capacità di orientare «l'occhio della mente», la quale, faticosamente ottenuta, deve spingere l'uomo che ormai vede pienamente a scendere nuovamente nella caverna, abituare nuovamente i suoi occhi all'oscurità, così da avere, in virtù della luce assimilata, «una vista mille volte più acuta di quella degli incatenati» sì da vedere oltre le ombre e le apparenze<sup>88</sup>. I prigionieri però potrebbero non essere così disponibili nel lasciarsi convincere, persi come sono ormai in quel mondo di tenebra e immersi nel loro stato di naturalizzazione<sup>89</sup>. Nel libro X Platone palesa le sue remore nei confronti dell'arte, criticando duramente il concetto di mimesi e portando a termine il progetto di identificazione negativa dell'illusione. I pittori, alla stregua di

---

<sup>86</sup> Ivi, VII, 514a.

<sup>87</sup> Cfr. U. Curi, *La forza dello sguardo* op. cit., pag. 166.

<sup>88</sup> Platone, *Repubblica* op. cit., VII, 520c.

<sup>89</sup> «Volendo dare una definizione in negativo del concetto di naturalizzazione, si potrebbe dire che essa è l'effetto dell'incapacità di vivere e vedere se stessi e il mondo con altri occhi» (A. M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità*, Feltrinelli, Milano, 2000, pagg. 84-85).

qualsiasi specchio, creano parvenze, apparenze<sup>90</sup>, essi creano copie degli oggetti, a loro volta copie delle idee. Gli artisti sono dunque degradati a semplici «imitatori», e conseguentemente distanti ben tre gradi dalla verità<sup>91</sup>; sconoscono il vero, perché non sono in grado coglierlo, limitandosi ad imitare l'apparenza, il fenomeno. Il massimo che si possa dire di loro è *dēmiurgòì eidolu*, «facitori di fantasmi<sup>92</sup>», e, aggiunge con veemenza il filosofo, «per quanto riguarda la verità, non la sfiorano neppure<sup>93</sup>». È dunque definitiva e completa la condanna platonica dell'arte? Per tramite di Socrate l'attività mimetica – sia essa arte in senso moderno, sia essa poesia – non ha valenza gnoseologica, ma può rientrare nell'ambito concettuale del gioco, di qualcosa di poco serio<sup>94</sup>, come ad esempio la commedia che consente di distinguere tra realtà e copia, perché è un'opera in cui «per gioco» gli uomini dabbene imitano uomini da poco. In questo caso la contestualizzazione disimpegnata permette di cogliere la differenza che, secondo Platone, un giovane educando non sarebbe in grado di percepire. Proprio perché la commedia non permette un'assimilazione così potente come la tragedia, subisce un attacco decisamente più lieve da parte dell'ateniese<sup>95</sup>. Nonostante le pesanti critiche, Platone non esclude comunque che le tecniche mimetiche possano suscitare piacere<sup>96</sup>, e specifica che, qualora a questo piacere s'accompagnasse anche una certa utilità per il governo della città ideale, sarebbe ben lieto di ricredersi, dato il guadagno

---

<sup>90</sup> Cfr. Platone, *Repubblica* op. cit., X, 596e.

<sup>91</sup> Ivi, X, 597e.

<sup>92</sup> Ivi, X, 599d.

<sup>93</sup> Ivi, X, 600e.

<sup>94</sup> Ivi, X, 602b.

<sup>95</sup> Cfr. A. M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità* op. cit., pag. 136.

<sup>96</sup> Cfr. Platone, *Repubblica* op. cit., X, 605d.

ricevuto<sup>97</sup>. Restano da analizzare le ragioni profonde di tali attacchi nei confronti dell'arte, che scavano un po' più a fondo della superficiale identificazione dell'oggetto artistico come copia di una copia. Da una parte la critica della mimesi si inserisce nel filone delle critiche ai Sofisti e alla loro retorica; dall'altra rappresenta l'esito doveroso delle considerazioni platoniche sul molteplice. Per quanto concerne gli attacchi alla sofistica, Platone ribadisce in diverse parti del dialogo come la pensa al riguardo: i sofisti *appaiono* saggi ed onniscienti, *sembrano* poter parlare di tutto e predicano a destra e a manca sul vero, che non hanno mai conosciuto. Non hanno un'attività specifica (non sono quindi giusti), e non c'è spazio per loro nella città ideale, in quanto «concepiscono l'anima come un recipiente vuoto nel quale essi verserebbero la scienza, *come se versassero la vista in occhi ciechi*<sup>98</sup>». Da simili premesse parte la critica agli artisti, i quali, simili ai sofisti, si presentano colmi di scienza come se avessero da insegnare o dire qualcosa su tutto, mentre invece non conoscono niente, né pregi né difetti di ciò che imitano, si limitano esclusivamente ad imitare, poiché non possiedono né scienza di ciò che fanno - che appartiene a chi usa l'oggetto – né hanno una retta opinione su ciò che imitano – poiché ce l'ha solo chi sta a contatto con chi sa; la desolante immagine che viene fuori è quella di un artista che «non sa nulla di quello che fa<sup>99</sup>». Nella città ideale, dove non c'è spazio per la menzogna (fatta eccezione per la «nobile menzogna» esiodica), e dove la verità è il punto focale su cui orientare lo sguardo della mente, un'arte che si presenta come menzognera e falsa non può avere spazio, e deve essere quindi evitata e scacciata.

---

<sup>97</sup> Cfr. Ivi, X, 607d-e.

<sup>98</sup> Ivi, VII, 518b-c, corsivo nostro.

<sup>99</sup> Ivi, X, 602a.

Anche per ciò che riguarda le considerazioni sul molteplice Platone ha disseminato diversi indizi nel suo dialogo; riassumendo, la sua posizione si presenta come innovativa per i tempi, e carica di conseguenze: egli infatti pone il molteplice alla base della piramide dialettica, come momento base indispensabile (e al contempo incompleto) del percorso per raggiungere il sommo Bene. Già nel libro III abbiamo le prime avvisaglie di tale concezione quando, parlando degli educatori, Socrate ribadisce la necessità che si occupino di un'unica attività, come l'abilità di scrivere tragedie o commedie che difficilmente si trova nella medesima persona<sup>100</sup>. Questo passo, già rivelante di per sé la valenza che l'unicità (in quanto opposta alla molteplicità) possiede per Platone, assume maggiore rilevanza nella nota di Mario Vitali annessa:

(...) la tragedia gli [a Platone] interessa perché essa tende all'unità (...) la commedia, al contrario, (...) è, filosoficamente, espressione della molteplicità. (...) In Aristofane c'è del tragico non espresso, in Agatone c'è del comico non superato: in entrambi manca la correlazione tra molteplicità e unità, correlazione che non è possibile se non ci si colloca, come il filosofo, *μεταξύ*, in posizione intermedia tra uno e molteplice, ignoranza e scienza, e perciò, dato il contesto, tra tragedia e commedia(...) <sup>101</sup>.

Non è possibile che la molteplicità entri nella città ideale, a meno che essa non sia accompagnata dalla sua controparte, in equilibrio dominato dalla ragione, dal logos. Ecco perché nello stato platonico «non esiste (...) un uomo di natura duplice o molteplice<sup>102</sup>» e non può esistervi perché la verità, l'ideale che guida questa intera città, è immutabile, sempre uguale a

---

<sup>100</sup> Cfr. Ivi, III, 395a.

<sup>101</sup> Ivi, nota 158, pag. 490. Aristofane, commediografo, e Agatone, tragediografo, sono entrambi ripresi dal *Simposio*.

<sup>102</sup> Ivi, III, 397e.



se stessa, e quindi, per sua stessa natura, unica<sup>103</sup>; presso di lei non hanno accesso i non filosofi, ovvero « quanti si disperdono dietro a mille cose in mille modi mutevoli e da se stesse diverse<sup>104</sup> ». Portando avanti questa tesi il filosofo ateniese non può che condannare l'intera specie umana, poiché inevitabilmente

noi siamo duplici. Possediamo la facoltà di entrare in una storia, in un mito, in una tragedia, in una commedia, nella fiaba, nel film e, nello stesso tempo, rimanere noi stessi, non perderci nei personaggi che amiamo e con cui ci identifichiamo, non frantumare, a differenza di Zelig, la nostra identità. Noi siamo capaci di entrare in un universo racchiuso in una finestra senza per questo perdere la percezione della cornice che delimita la finestra, e dunque l'universo di significato che vi è dentro, e che ci ricorda che noi vi siamo dentro e nello stesso tempo siamo fuori. Per Platone (...) quando un individuo entra in un universo altro in modo forte, finisce con l'assorbirlo, perdendo il senso della cornice<sup>105</sup>.

In questa condanna del molteplice (che non coincide, ricordiamolo, con una esclusione quanto con una sottomissione all'unicità), è il mondo sensibile a farne le spese, in quanto regno del mutevole e del duplice. Per Platone infatti i sensi non sono capaci di richiamare a sé un'unità di percezione, ma al momento della sensazione, essi percepiscono confusamente una cosa e il suo contrario:

in realtà ciascuno di essi procede in questo modo: il senso, poniamo, preposto alla percezione del duro è anche necessariamente portato a percepire il molle, e quindi segnala all'anima che il medesimo oggetto gli dà la percezione al tempo stesso del duro e del molle<sup>106</sup>.

---

<sup>103</sup> Cfr. Ivi, VI, 484b.

<sup>104</sup> Ibidem.

<sup>105</sup> A. M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità* op. cit., p. 115.

<sup>106</sup> Platone, *Repubblica* op.cit., VII, 523e-524a.

Così, dove il senso fallisce nel trovare un *unicum*, subentra l'intelligenza, la *noesis*, che individua i due contrari non più insieme, ma separatamente. Alla vista sensibile allora bisognerà affiancare la vista dell'anima, altrimenti l'accesso all'unicità del Bene non è consentito, sporchi come ancora si è del molteplice sensibile<sup>107</sup>. Vista e intelligenza devono andare di pari passo se vogliono garantire all'essere umano la propria parte di giustizia. Il fenomeno, le cose come ci appaiono, da qui in poi verranno connotate come problematiche, con una serie di conseguenze che la storia della filosofia racconta ancora oggi<sup>108</sup>. Non mancano infine i riferimenti alla sintesi della diade uno/molteplice nelle figure mitiche che Platone propone, a cominciare dall'uomo-chimera<sup>109</sup> passando per Glauco<sup>110</sup>, un altro uomo/mostro mitologico, arrivando fino al mito di Er (dove il triangolo formato dalle Moire, iscritto in una circonferenza, indica il molteplice ricondotto all'unità)<sup>111</sup>. Cosa ha a che fare tutto questo con la questione dell'arte? In realtà, è presto detto: la mimesi, nel suo cogliere il duplice dal sensibile, sfugge ad ogni tipo di determinazione logico-razionale, ad ogni tipo di misura o calcolo, rivelando l'intrinseca contraddittorietà del mondo visibile, o per dirla con Platone: «produce una bella confusione nell'anima, non c'è dubbio. (...) Non v'è più misura né distinzione tra grande e piccolo, più e meno, ma tutto *appare* ora questo ora quello, in una incredibile fantasmagoria di parvenze, *lontane quanto mai possibile dalla verità*<sup>112</sup>». Poiché l'anima razionale è la facoltà superiore, deputata al calcolo e alla

---

<sup>107</sup> Cfr. Ivi, VII, 524d-525a.

<sup>108</sup> Cfr. Ivi, nota 367, pag. 925.

<sup>109</sup> Cfr. IX, 588e.

<sup>110</sup> Cfr. X, 611d.

<sup>111</sup> Cfr. X, 614b.

<sup>112</sup> Ivi, X, 602d, 605c, corsivo nostro.

misura, il sensibile falso e confusionario sarà deputato alle facoltà inferiori<sup>113</sup>, e l'arte mimetica sarà «mediocre amica di mediocre amante<sup>114</sup>». Non è inoltre da sottovalutare la componente emotiva, che rappresenta uno dei rischi maggiormente tenuti in considerazione da Platone. L'immedesimazione, il trascinarsi emotivo e la componente empatica comportano quel tipo particolare di mimesi «che suppone il diventare altro, partecipando emotivamente alla sua storia. Platone teme che la mimesi provochi la perdita dell'identità, perché essa può far sì che l'individuo, uscendo dall'universo dell'altro, diventi incapace di tornare ad essere se stesso»<sup>115</sup>, incapace quindi di portare il messaggio di verità ai prigionieri della caverna. Tali dunque le motivazioni che spingono Platone ad accusare così accanitamente l'arte e conseguentemente a modificare lo sguardo di lì a venire. La mimesi in questa maniera si presenta fortemente ridimensionata, svalutata secondo tre registri: ontologico (è meno reale), gnoseologico (è meno vera) ed etico (è peggiore)<sup>116</sup>. Resta chiaro, qualora quanto detto finora potesse risultare contraddittorio, che l'accusa che Platone muove all'arte non vuole colpire la mimesi in sé, ma specificatamente le sue pretese; dalla *Repubblica* in poi filosofia e poesia hanno preso sentieri nettamente separati, che solo Nietzsche (non a caso) sembra re-intersecare. Nella prospettiva platonica una tale differenza è funzionale – come abbiamo visto – a sottolineare il ruolo determinante della filosofia e della dialettica in particolare, senza che le false verità dei sofisti o i manufatti degli artisti possano in alcun modo ostacolarla. Con Platone avviene secondo Vernant il

---

<sup>113</sup> Cfr. X, 603a.

<sup>114</sup> Ibidem.

<sup>115</sup> A. M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità* op. cit., pag. 118.

<sup>116</sup> Cfr. J.-P. Vernant, *L'immagine e il suo doppio* op. cit., pag. 8.

passaggio dall'idolo all'arte, trasformando ciò che prima era pura presenza nell'assenza, come sostituzione (l'idolo appunto, che aveva la funzione di stare-per il dio) in immagine, un oggetto capace di racchiudere in sé la dinamica modello/copia, duplice/molteplice<sup>117</sup>. Platone pone come mai nessuno prima l'accento sull'alterità insita nell'oggetto mimetico, sul suo rifarsi ad un modello, sulla necessità dell'altro come fattore determinante dell'identità. Ma le immagini, i manufatti artistici pongono un problema apparentemente insormontabile, come poter essere e al contempo non-essere il modello di riferimento? È questa una delle falle su cui tenderà di fare perno Aristotele, evidenziando il problema della partecipazione delle idee. Trascinata l'arte nel baratro dell'illusione, Platone nega ogni via d'accesso all'idea del Bene, e quindi all'essere in sé. La mimesi perde i contorni di essenza che aveva avuto fino a quel momento per cominciare a porsi in termini di assenza e falsa presenza:

Nel IV secolo ad Atene, attraverso l'opera di Platone, l'immagine si presenta come una sembianza esterna, in quanto si è delineato un mondo della pura apparenza che ha troncato i propri legami con quello dell'essere e ha trovato in questa estromissione dal reale le basi per uno statuto paradossale, mediatore tra il non essere e l'essere (...), l'immagine non è puro nulla, senza tuttavia essere qualche cosa<sup>118</sup>.

Questa rivoluzione, attuata principalmente con la *Repubblica*, ma sostenuta da altri dialoghi, svincola l'arte dall'oggettività dell'essere, con la speranza che vada perduta la sua valenza estetica (piacevole ma inutile, direbbe Platone) per recuperarne una funzionale alla città ideale, riagganciandosi così al piano reale, all'essere e all'oggettività. Le speranze

---

<sup>117</sup> Cfr. Ivi, pag. 31.

<sup>118</sup> Ivi, pag. 47.

di Platone furono (per fortuna) vane, e per primi i suoi discepoli alterarono il suo messaggio e volsero a favore dell'arte gli argomenti che il maestro aveva usato per condannarla. La soggettività cominciò a farsi strada nella mimesi, ma bisognerà aspettare la fine del II sec. d.C. per abbandonare definitivamente la concezione dell'arte come pura imitazione e dare il giusto spazio all'immaginazione e alla creatività<sup>119</sup>. In ogni caso, la svolta di Platone segna un passo cruciale nella storia dello sguardo e nell'evoluzione di questo concetto: «È la fine dell'idolo, l'alba dell'arte»<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Cfr. Ivi, pag. 51.

<sup>120</sup> Ivi, pag. 19. Si notino a margine ulteriori piccoli indizi visivi cui fa riferimento Platone nella *Repubblica*: l'elmo di Ade (X, 612b), che secondo la mitologia aveva il potere di rendere invisibili; il riferimento a Tamira, cantore accecato per aver perso una sfida contro le Muse, e ad Orfeo, che col suo sguardo aveva condannato Euridice a rimanere eternamente nell'Ade (X, 620a).

## ***II. Vedere l'invisibile: dalla metafisica dello sguardo alla prospettiva pingendi***

*«L'occhio segue le vie che  
nell'opera gli sono state disposte»  
Paul Klee*

Mutuata dal neoplatonismo ellenico e dalle considerazioni stoiche, la problematica della visione tornò ad avere una considerevole importanza nel periodo medievale, per poi sbocciare nella pratica della prospettiva pittorica nel XV secolo. Proprio di quest'ultima ci occuperemo in questo capitolo, volto a chiarire l'itinerario scientifico che ha portato dalle concezioni metafisiche dei filosofi medievali all'abbandono di tali elucubrazioni teoriche in favore di una praticità più immediata. Che importanza può avere ai fini della nostra ricerca un'analisi della storia della prospettiva? Se questa fondamentale pratica limitasse le proprie implicazioni al settore artistico, probabilmente il suo apporto sarebbe trascurabile; ma la questione della prospettiva inerisce a altri campi del sapere, perché tocca simultaneamente problemi di geometria dimostrativa, di ottica, di fisica e, non ultimi, di filosofia. Tale multidisciplinarietà era evidente già nel XIII secolo quando intellettuali e scienziati cercarono di determinare cosa fosse la prospettiva, in una formulazione nettamente differente da quella che assunse con il Rinascimento, tale da comportare una distinzione tra questi due momenti: nel medioevo gli autori parlano di *perspectiva naturalis*; nel XV secolo, sulla scorta di quanto appreso dalla tradizione, la *perspectiva* diventa

*artificialis* (o *pingendi*); nel corso del capitolo vedremo in cosa consiste e come si è giunti a questa importante differenziazione. È un argomento che ci riguarda perché chiarisce e delinea come ed in che misura il concetto di sguardo sia cambiato dall'antichità alla modernità, rivelando le tappe fondamentali di tale mutamento e motivando le cause del nuovo modo di vedere (e di esprimere la vista). Nello svilupparsi di queste nuove prospettive ulteriori questioni presero forma, la più rilevante delle quali pose in dubbio se fosse possibile o meno rappresentare l'invisibile. Permettere la visione di ciò che, per natura, non può essere visto si traduceva, sul piano della prospettiva pittorica, in considerazioni sulla natura dei raggi prospettici, del punto di fuga e della piramide visiva, ma divenne una questione fondamentale in ambito teologico nel momento in cui oltre alla possibilità di rappresentazione dell'Invisibile, si mise in discussione la liceità di una tale raffigurazione, riportando in auge la divisione tra iconofili ed iconoclasti. Analizzeremo tale disputa in un paragrafo a parte, occupandoci preventivamente delle considerazioni che portarono a questa divisione.

## ***II. 1. Luce e vista nella prospettiva naturalis medievale***

Nel XIII secolo la questione della prospettiva si fece impellente a causa dei dubbi e delle domande irrisolte ereditati dalla tradizione stoica e neoplatonica. Entrambe le scuole avevano affrontato tematiche che diventarono care agli autori medievali; due nuclei in particolare ebbero

grande fortuna e sviluppo: la problematica della luce e quella della vista come fondamento della conoscenza. Questi argomenti contribuirono a far nascere gli studi di *perspectiva naturalis*, ovvero l'analisi del processo della vista e dei suoi mezzi, con particolare riferimento alla luce, cercando di coglierne l'aspetto gnoseologico. Un primo tentativo in tal senso può essere fatto risalire a Roberto Grossatesta, il quale, in maniera affatto originale, collegò le considerazioni sulla luce di stampo neoplatonico con la rigosità delle dimostrazioni aristoteliche. In questo contesto la *perspectiva* era delegata a determinare il *propter quid* della luce, ovvero i processi che rendevano possibile l'esistenza di un oggetto, dato che in Grossatesta la luce rappresentava l'essenza comune a tutti gli esseri naturali. Questa impostazione svincolava la ricerca della *perspectiva* dal *quid* della cosa stessa, che perteneva ai fisici<sup>121</sup>. Concentrate le ricerche sui corpi luminosi e la loro costituzione, si radicò negli studi la concezione che la luce e ciò che la riguardava erano tanto più perfetti quanto più ci si allontanava dal mondo sublunare, ovvero avvicinandosi alla fonte. Fin qui nulla di nuovo rispetto alle considerazioni neoplatoniche, ma l'originalità del Grossatesta risiede nell'aver per primo utilizzato principi di ottica geometrica, allora quasi sconosciuta, fornendo basi dimostrative e solide per poter erigere una scienza rigorosa da lì in avanti<sup>122</sup>. In questo rinnovato interesse per la luce, oltre alla geometria e all'ottica si affiancarono studi di teologia, la quale, identificando Dio come sorgente della luce, contribuì a distanziare ulteriormente il piano sensibile da quello sovrasensibile, ereditando questa

---

<sup>121</sup> «(...) determinare 'quid est' est physicae considerationis, 'propter quid' autem perspectivae» (Teodoricus, *De Iride*, pag. 36, cit. in G. F. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale*, Giappichelli Editore, Torino, 1965, nota 12, pag. 11.

<sup>122</sup> Cfr. G. F. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., pagg. 7-17.



discriminazione di matrice platonica. Per Ruggero Bacone, ad esempio, la vista (e dunque la conoscenza ad essa connessa) pur godendo del prestigio d'essere una scienza sperimentale, era insufficiente a conoscere l'intera verità delle cose, limitandosi soltanto all'apparenza del mondo sensibile:

Homo habet triplicem visionem, unam perfectam, quae erit in statu gloriae post resurrectionem; aliam in anima separata a corpore in coelo usque ad resurrectionem, quae debilior est; tertiam in hac vita, quae debilissima est, et haec est recte per reflexionem<sup>123</sup>.

Tale svalutazione rappresentò uno degli scogli più duri da affrontare per i *perspectivi*, che cercavano di evidenziare la rigosità scientifica della conoscenza sensibile.

Le questioni di prospettiva discuteranno, in forma più o meno consapevole, il problema di come, spiegate le caratteristiche e le condizioni della visione intellettuale sulla base di quelle della visione sensibile, possa attribuirsi dignità di conoscenza non solo alla visione intellettuale che ha per oggetto il sovrasensibile, ma anche alla visione sensibile il cui oggetto è la natura<sup>124</sup>.

Per fare ciò, della luce si cominciarono ad evidenziare gli aspetti gnoseologici ed ontologici, nel tentativo di alleviare il peso del fardello neoplatonico, complice nell'aver sminuito il mondo sensibile. Ciononostante Platone rimase un punto di riferimento obbligato, a cominciare dalla tripartizione del processo visivo che il filosofo ateniese aveva esplicitato nella *Repubblica*<sup>125</sup>. Negli ambienti della Scolastica, la vista era «intesa come conoscenza contemplativa di oggetti eterni, ottenuta per mezzo di una

---

<sup>123</sup> R. Bacone, *Opus maius*, parte V, *De scientia perspectiva*, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 8, pag. 56.

<sup>124</sup> Ivi, pag. 20.

<sup>125</sup> Supra, pag. 34.

illuminazione superiore»<sup>126</sup>; questo ideale contemplativo era sostenuto da due differenti concezioni della luce: la prima, di matrice tomistica, trattava la *lux* come un accidente, una qualità dei corpi; la seconda, per contro, erede della tradizione agostiniana, parlava di sostanza vera e propria. In questa corrente di pensiero si situano San Bonaventura e Bartolommeo da Bologna, i quali sottolinearono nelle proprie opere come l'utilizzo della luce nelle teorie filosofiche si limitasse all'analogia. Come ricordato nel fondamentale *Studi sulla prospettiva medievale* della Vescovini, i due autori affermavano che «le immagini luminose [ovvero le cose sensibili] servono di similitudine, analogia o metafora, per spiegare l'operato e la natura di Dio»<sup>127</sup>. Ciò che però l'autrice non coglie è la considerazione che, per contro, si trovano ad avere i *perspectivi* in un siffatto sistema analogico. Se da un lato infatti i pensatori cattolici fanno perno sulla metafora e sull'analogia, dall'altro ai sostenitori del sensibile può essere attribuito il concetto auerbachiano di figura (che paradossalmente nasce nel contesto dell'esegesi biblica). A differenza dell'analogia, la figura in Auerbach non è un semplice richiamo, un mero segno metaforico, bensì funge da completamento per ciò di cui è tramite. Nello specifico: le immagini luminose, che a livello analogico vengono sminuite a semplice rimando – al limite della tautologia - a livello figurale ottengono il giusto riconoscimento e la medesima dignità della controparte sovrasensibile, di cui costituiscono l'imprescindibile verso.

Un passaggio fondamentale nelle questioni sulla prospettiva rappresentò il pensiero dello pseudo-Vitellione nel *De intelligentiis*. Qui, se da un lato

---

<sup>126</sup> Ivi, pagg. 20-21.

<sup>127</sup> Ivi, pag. 25.

l'autore compie la suprema identificazione tra luce e Dio, che comporterà al suo pensiero l'appellativo di “metafisica della luce”, dall'altro propone un'idea che servirà ai futuri *perspectivi* per rimediare alla svalutazione del sensibile. Egli infatti introdusse un principio altro dall'intelligibile, che permise di agganciare la vista ad una spiegazione naturale, liberandola da connotazioni sovranaturali. In questo caso fu preso in considerazione il calore come mezzo dimostrativo, ma le successive teorizzazioni abbandonarono questo elemento nello specifico, senza rifiutare però la fruttuosa impostazione che garantì valide congetture<sup>128</sup>.

Non è possibile affrontare le questioni sulla prospettiva senza prendere in considerazione uno dei cardini fondanti di tale materia: l'influenza araba. Sia in ambito geometrico che medico gli arabi avevano raggiunto vette ancora ignote all'orizzonte europeo. Se, come vedremo, ad Alhazen si deve, pur indirettamente, la nascita della prospettiva pittorica, spetta comunque ad altri suoi compatrioti il merito di aver fornito basi solide per le successive teorizzazioni. In particolare nel XIII secolo l'opera del filosofo Jacob Alkindi (Abu Ysuf Yaqub ibn Ishaq, IX sec.) fu apprezzata e ripresa in maniera considerevole. Scopo principale della sua opera *De aspectibus* era rendere conto dell'evidenza sensibile della vista. Questo autore, mutuando la dottrina stoica della rappresentazione catalettica, impostò la propria teoria sull'azione dell'oggetto esterno come agente sul soggetto, spostando l'attenzione sul primo termine. In virtù di tale considerazione analizzò la luce ed i suoi raggi, proponendo una natura corporea per quest'ultimi, considerandoli come forze ed impressioni agenti sulle cose e sugli esseri. In

---

<sup>128</sup> Cfr. Ivi, pagg. 19-32.

questa maniera si oppose alla considerazione della geometria euclidea secondo cui i raggi erano di natura astratta, semplici funzioni matematiche, ma non per questo negò del tutto i principi di Euclide, tentando anzi di integrarli con le proprie scoperte. Ogni cosa nell'universo di Alkindi emette raggi, e la vista avviene quindi mediante la loro azione, come forza che agisce sugli occhi attraverso linee rette che ci permettono di conoscere il singolare: «La visione è un fenomeno sensibile (*sensibiliter*) mediante raggi che provengono in linea retta e che sono le impressioni provocate da una sorgente luminosa in un organo di senso atto a riceverle, l'occhio»<sup>129</sup>.

In direzione opposta ad Alkindi si mosse un altro grande intellettuale arabo, Avicenna (Abū 'Alī al-Ḥusayn ibn 'Abd Allāh ibn Sīnā, IX-X sec.). Egli col suo spiritualismo nega ogni capacità conoscitiva alla sensibilità, «l'uomo non ha bisogno del corpo per sapere che è»<sup>130</sup>; di conseguenza nella sua teoria della sensazione visiva subordina la vista ai sensi interni<sup>131</sup>, considerando però anch'essi strumentali all'anima razionale, l'unica in grado di permettere all'uomo la conoscenza. Ciò che la vista coglie è gnoseologicamente nullo, e menzognero: i sensi, compiendo un'astrazione dell'immagine dall'oggetto, non fanno altro che acquisire forme con accidenti, imperfezioni: «Visus autem indiget his accidentibus cum apprehendit formam eo quod non abstrahit formam a materia abstractione vera»<sup>132</sup>. Nei suoi scritti questo filosofo privò di ogni realtà corporale i raggi

---

<sup>129</sup> Ivi, pag. 51.

<sup>130</sup> Ivi, pag. 79.

<sup>131</sup> Da Bacone in poi vige una ferrea distinzione tra sensi esterni (la vista in primis) e sensi interni, intermedi tra facoltà sensibile e facoltà razionale dell'anima. Tra i sensi interni erano annoverati la fantasia, l'immaginazione, la memoria e, a volte, il senso comune (inteso come istintiva capacità di giudizio), cfr. a tal proposito Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit.

<sup>132</sup> Avicennae, *Opera, De anima*, II, 2, f. 6vb cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 17, pag. 81.

luminosi e ne ridusse al minimo il ruolo nel processo visivo. La vista, intesa come potenza passiva che *subisce* la forma degli oggetti, corrispondeva al trasporto dell'immagine visiva da parte degli spiriti visibili (*spiritus visibiles*) attraverso i nervi, i quali, in virtù di questa funzione, permettevano la congiunzione del corporeo con lo spirituale.

Inevitabilmente il tema della *perspectiva* intrecciò le questioni mediche e dovette approcciarsi a tale tradizione. Molti sono gli autori con cui confrontarsi, ma, soffermandoci sull'ambiente arabo, avendo esso fornito le basi più rilevanti alla tematica ottica, non possiamo non considerare i più importanti intellettuali cui i filosofi arabi dell'XI secolo guarderanno come maestri: essi sono Hunain (Hunain ibn Is-haq, IX sec.) e Jesus Halì (Alì ibn Isa, X-XI sec.). Allo studio dell'anatomia oculare e dell'oftalmologia – che permise la scoperta di molte funzioni dell'occhio, dei suoi umori e delle tuniche – si affiancarono le ricerche sull'anima, nel tentativo di cogliere ulteriori implicazioni non evidenti del processo visivo. È possibile riscontrare anche in questo settore uno confronto tra teorie dei raggi e teorie degli spiriti, che anticipava in tal maniera il contrasto tra l' empirismo di Alhazen e lo spiritualismo di Avicenna. In quest'ultima scuola di pensiero si situa Jesus Halì, il quale pose le basi per una teoria della visione nettamente metafisica, in cui gli spiriti partendo dal cervello e percorrendo i nervi, raggiungevano l'aria attraverso il foro della pupilla per cogliere il mondo circostante; fatto ciò essi ripercorrevano all'inverso l'itinerario che li aveva condotti all'esterno, rendendo quindi la vista un processo affatto invasivo:

quomodo autem videtur per istum spiritum dictum est:  
quod exit de cerebro ad nervum et exit ad aerem sicut

nominavi mediante cristallino... et continuatur cum aere  
exeunte et circuit rem visam, deinde iteratur secundo et  
sigillatur in humore cristallino et per hoc perficitur visus<sup>133</sup>.

Maestro di Jesus Halì fu il medico Hunain, del quale conosciamo i *Dieci trattati sull'occhio* tradotti come *De oculis*, ed erroneamente attributi allo pseudo-Galeno. Nella sua opera Hunain pur impostando la propria teoria sulla dottrina degli spiriti, fu un acceso fautore della vista come fondamento della conoscenza, opponendosi alle successive considerazioni di Avicenna, e spianando la strada all'empirismo di Alhazen (nonostante le molte differenze nel concepire l'atto visivo).

Nel XIV secolo le teorie ottiche di Avicenna, complice un progressivo affievolimento della tematica religiosa, furono pian piano abbandonate. Nello stesso periodo si ebbe la scoperta di un autore contemporaneo e conterraneo del filosofo arabo, un intellettuale cui solo studi recenti (Vescovini e Belting in particolare) hanno reso giustizia riguardo ai meriti: Alhazen di Bassora (Abū 'Alī al-Hasan ibn al-Haytham, IX-X sec.). Egli, forte della tradizione medica e geometrica ereditata, attuò una svolta epocale nella storia dello sguardo, garantendo indirettamente la nascita della prospettiva pittorica, e determinando un nuovo modo di vedere, tanto da non risultare esagerato affermare che «il *De aspectibus* di Alhazen in sette libri, è l'opera di prospettiva araba più importante del Medioevo»<sup>134</sup>. Erede del panismo radiale e corporeo di Alkindi e dell'empirismo di Hunain, Alhazen radicalizzò le posizioni di entrambi, ancorandole ad un apparato geometrico rigoroso. A seguito delle sue teorie negli studiosi medievali la vista assunse

---

<sup>133</sup> Jesus Halì, *Tractatus de oculis*, I, 20 cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 39, pag. 105.

<sup>134</sup> Ivi, pag. 113.

i connotati di intuizione evidente e conseguì finalmente il grado di conoscenza che le era stato negato nel secolo precedente. In Alhazen il processo visivo venne diviso in due modalità, entrambe di natura gnoseologica: la vista *per aspectum* coglieva tutti i raggi luminosi provenienti dall'esterno, e garantiva conoscenza, seppur incerta; la vista *per intuitionem* si focalizzava esclusivamente sul raggio che attraversava l'occhio per il centro, ovvero il punto che fungeva da vertice della piramide visiva, l'unico in grado di trasmettere intuizione certa; in entrambi casi *visus* e *comprehensio* venivano indicati come sinonimi:

comprehensio ergo visibilium erit secundum duos modos: et est comprehensio superficialis, quae est in primo aspectu, et comprehensio quae est per intuitionem. Comprehensio autem per primum aspectum, est comprehensio non certificata, et comprehensio per intuitionem est comprehensio per quam certificantur formae visibilium<sup>135</sup>.

L'ottica geometrica divenne elemento imprescindibile, soprattutto in considerazione del fatto che, a differenza degli studi precedenti, Alhazen ed i suoi seguaci si concentrarono non più sulla riflessione come funzione dell'occhio, ma analizzarono la traiettoria dei raggi luminosi in quanto influenzati dagli umori diafani dell'organo ottico, e quindi secondo le leggi della rifrazione. L'unica eccezione in questo effluvio di rifrazioni era rappresentata dalla perpendicolarità del raggio centrale, che proprio in virtù di questa sua natura geometrica aveva la funzione di proiettare l'immagine

---

<sup>135</sup> Alhazeni, *Opticae*, II, 65, pag. 67 cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 26, pag. 120. Per quanto riguarda il titolo dell'opera di Alhazen, è fondamentale ricordare che nel medioevo essa era conosciuta e tradotta col nome di *Perspectiva*, sostituito solo successivamente da Friedrich Risner, nell'edizione a stampa, con *Ottica*. Il titolo originale del testo è *Kitāb al-Manāzīr*, ovvero "Libro sulla teoria della visione" (cfr. H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 100).

nella sua veridicità, senza deformarla (come avverrebbe con un raggio rifratto) né capovolgerla (si ricordi a margine che nonostante il filosofo arabo fu l'inventore della camera oscura, ed era quindi a conoscenza del comportamento della luce in contesti simili, ignorando la funzione reale del cristallino, considerato semplicemente come umore, egli non poteva teorizzare l'esistenza dell'immagine retinica capovolta). La veridicità dell'immagine trasmessa dal raggio perpendicolare è uno dei capisaldi dell'ottica alhazeniana, ed è talmente radicale nel suo porsi che, qualora si presenti un errore nella conoscenza esso non è imputabile alla vista, che può continuamente rettificare attraverso l'esperienza l'oggetto della conoscenza:

si non iteravit intuitionem, non erit securus quod forma, quam ante cognoscebat, remaneat secundum suum esse cum sit possibile, quod in es contigerit mutatio occulta, quae non potest apparere, nisi per intuitionem. Si ergo itaverit intuitionem, certificabit formam eius; et si non iteravit intuitionem non erit comprehensio illius rei visae certificata<sup>136</sup>.

Quando però parliamo di “immagini” nella teoria araba non dobbiamo commettere lo stesso errore che i traduttori medievali riportarono nelle proprie opere. Nel caso di Alhazen, in particolare, l'immagine indica semplicemente una forma luminosa visiva, un «mosaico astratto di punti luminosi»<sup>137</sup> che permette di distinguere un oggetto dall'altro secondo le sue determinazioni, ma che non è identificabile assolutamente come una rappresentazione della cosa in sé. I raggi luminosi permettono la vista, ma noi percepiamo solamente ciò di cui sono tramite, ovvero i punti di luce che

---

<sup>136</sup> Ivi, II, 75, pag. 74 cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 39, pag. 124.

<sup>137</sup> Cfr. H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 106.



creano le forme negli occhi. Quanto di più vicino al concetto di immagine inteso in senso occidentale è la forma che si crea nel cervello, come diretta conseguenza di quella creatasi negli occhi, e quindi successiva secondo l'ordine cronologico; in questa maniera «la visibilità attiene all'ambito della teoria ottica, la figuratività invece alla psicologia»<sup>138</sup>.

La ragione in un tale sistema diventa strumentale alla vista, e garantisce le determinazioni ulteriori che lo sguardo non può cogliere: posizione, grandezza, figura ed anche bellezza, intesa come proporzione<sup>139</sup>; ma è proprio in queste operazioni di calcolo e distinzione, non nello sguardo, che può annidarsi l'errore:

et propter velocitatem assimilationis formae rei visae apud visionem a virtute distinctiva [la ragione], forte accidet ei error, ita quod assimilabit rem visam alii rei visae, quando in re visa fuerit aliqua intentio, quae est in alia re. Deinde si consideraverit cum interatione illam rem visam post istam dispositionem et certificaverit formam eius, assimilabit ipsa formae simili ei in rei veritate et manifestabitur illi secundo, quod erraverat in prima assimilatione<sup>140</sup>.

Uno dei grandi meriti di Alhazen è stato quello di aver riportato al centro del processo visivo l'oggetto, eliminando ogni possibile implicazione di spiriti visibili e bollando la teoria avicenniana come eccessivamente metafisica; la vista «in altri termini è un'operazione della luce o delle cose luminose sull'organo»<sup>141</sup>. Riconsiderato completamente il ruolo del soggetto, avvenne conseguentemente un'assunzione di rilevanza da parte del

---

<sup>138</sup> Ivi, pag. 116.

<sup>139</sup> Cfr. Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 40, pag. 124.

<sup>140</sup> Alhazeni, *Opticae*, II, 68, pag. 70, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 58, pag. 129.

<sup>141</sup> Ivi, pag. 116.

contesto di ciò che si vede, gettando in tal maniera i presupposti per quello sguardo aperto che sarà centrale nella prospettiva artistica del XV secolo; le innumerevoli capacità generate dalla mobilità dell'occhio e del guardare vennero finalmente considerate nella propria importanza, tanto che, per conoscere completamente un oggetto, il moto dello sguardo risultava necessario, ed il punto centrale della vista doveva spostarsi continuamente per comprendere una cosa nella sua totalità:

cum ergo comprehenderit totam rem visam, inveniet quod forma partis oppositae medio eius, est manifestior omnibus partibus residuis. Et cum voluerit certificare formam rei visae movebitur, ita ut medium eius sit oppositum cuilibet parti partium rei visae<sup>142</sup>

Proprio in funzione del contesto visivo assunse rilevanza la ricerca di un punto centrale della vista; dapprima venne considerato l'interno dell'occhio, simulando un "punto ottico" in cui cadrebbe il vertice della piramide visuale alla cui base vi sarebbe la superficie dell'oggetto visto:

cum ergo visus fuerit oppositus alicui rei visibili, formabitur inter punctum, quod est centrum visus, et superficiem illius rei visae, pyramis imaginabilis, cuius vertex erit centrum visus, et basis erit superficies illius rei visae<sup>143</sup>.

Tali considerazioni sfoceranno successivamente nell'analisi di un centro esterno all'occhio, in cui non è difficile scorgere i prodromi del punto di fuga prospettico.

---

<sup>142</sup> Alhazeni, *Opticae*, II, 65, pag 68, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 31, pag. 122.

<sup>143</sup> Ivi, I, 19, pag. 10, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 24, pag. 120.

Nonostante la rielaborazione originale della tradizione araba, un grande limite di Alhazen (indubbiamente imputabile alla contestualizzazione) fu considerare la vista, sulla scia di autori precedenti, un evento invasivo, in cui la passività dell'occhio esponeva al rischio di lesioni da parte di raggi luminosi eccessivamente potenti: «Visio est ex eorum numero, quae dolorem faciunt... Omnes ergo operationes lucis sunt ex genere doloris»<sup>144</sup>. Nonostante diversi errori di traduzione dall'arabo al latino (il più importante e pesante dei quali riguardava la resa del concetto di immagine), la dottrina di Alhazen rimase in ogni caso una delle più discusse, sia negli ambienti medievali, finanche alle considerazioni scientifiche newtoniane del XVII secolo, grazie principalmente alle innumerevoli applicazioni cui si prestava. Se infatti le teorie sulla rifrazione e sulla camera oscura vengono giudicate l'apporto più significativo di questo autore al settore scientifico, dal punto di vista umanistico egli si presta a letture indubbiamente più profonde e non ancora del tutto approfondite. In particolare lo studio di Belting ne *I canoni dello sguardo* getta un ponte tra due culture artistiche generalmente considerate inconciliabili, quella occidentale, votata al mito dell'immagine, e quella medio-orientale, in cui l'immagine è un tabù. Vedremo successivamente la portata di questo incontro/scontro, basti per adesso sottolineare che Alhazen è un tramite fondamentale nella storia delle due culture, che in effetti sono molto più vicine di quanto non si creda. Partendo da una geometrizzazione della vista, il filosofo arabo ha permesso la generazione di un nuovo concetto di spazio, uno spazio matematizzabile e quindi rappresentabile secondo determinati criteri. Questo epocale punto di

---

<sup>144</sup> Ivi, I, 26, pag. 15-16 cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 20, pag. 119.

non ritorno, unito alle considerazioni umanistiche del XV secolo, spostò non solo metafisicamente l'uomo al centro delle ricerche, ma fornì anche i mezzi grazie ai quali questa centralizzazione ebbe luogo.

I primi autori a confrontarsi con le teorie di Alhazen furono Giovanni Buridano e Guglielmo d'Ockham, che ne ereditarono la base empirista e mediarono il passaggio tra le due culture. In Ockham molta rilevanza ebbe la nozione di *cognitio intuitiva*, ovvero l'atto attraverso cui il sensibile, nel momento in cui veniva percepito, muoveva immediatamente (senza quindi gerarchia assiologica) l'intelletto:

primum causatum in intellectu ad obiecto est actus intuitivu. Ita quod iste este ordo naturaliter procedendo quod primo sensibile quamvis aliter posset fieri per potentiam divinam, causat actum sentiendi intuitivum. Secundo illud idem obiectum causat et terminat actum intuitivum intellectus<sup>145</sup>.

Tale è l'immediatezza e la profondità di questa connessione, che risulta quasi impossibile determinare chi tra senso ed intelletto sia a giudicare («quia iste operationes sunt ita connexe, ideo non percipitur utrum iudicium tale sit actus sensus vel intellectus»<sup>146</sup>).

Più originalmente Giovanni Buridano elaborò la teoria del senso agente (*sensus agens*) che pose finalmente in risalto, accanto alla natura passiva, l'aspetto attivo del processo visivo, proponendo l'anima come un *unicum* presso cui è possibile fare delle distinzioni solo a livello funzionale, mai a livello sostanziale – sulla scorta delle teorie animistiche di Alessandro di Afrodisia:

---

<sup>145</sup> Guglielmo d'Ockham, *In quatuor libros sententiarum*, II, 18, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 8, pag. 141.

<sup>146</sup> *Ibidem*, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 10, pag. 141.

cum anima humana sit potentia intellectiva, et potentia sensitiva et potentia vegetativa, utrum hec sit vera, anima humana est puler potentie; et michi videtur de virtute sermonis non esse concedendum quod anima sit plures potentie: *immo ipsa potentia ad plures operationes*, verbi gratia sicut homo habens plures filios non est plures patres nec plures paternitates, sed est pater ad plures<sup>147</sup>.

Nell'assumere una forma sempre più specifica, e conseguentemente svincolandosi dal grado d'indeterminatezza che l'aveva contraddistinta, la *perspectiva* pian piano caratterizzò i propri confini, ed in questo grande merito ebbe Enrico di Langestein. Egli rifiutò l'impostazione grossatestiana di scienza in grado di cogliere il mondo intero e mutò l'interesse degli studi prospettici, concentrandosi esclusivamente sui fenomeni luminosi come branca della fisica da affiancare allo studio dell'astronomia. Ciò rappresentò il naturale sbocco delle sue teorizzazioni, convinto com'era dell'intrinseca coerenza della natura, la quale non differenziava tra leggi superiori o inferiori, in quanto le uniche due leggi al mondo erano quella divina e quella naturale; proprio a questo proposito eliminò la differenza di sostanze fra mondo lunare e sublunare, opponendosi alla concezione neoplatonica della perfezione dell'intelligibile rispetto al sensibile:

se esiste una differenza tra fenomeni luminosi , ciò è dovuto non tanto a una loro maggiore o minore perfezione sostanziale, quanto piuttosto a una maggiore o minore intensità fisica della forza luminosa, legata spesso con la diversità delle condizioni atmosferiche con cui essa ha a che fare<sup>148</sup>.

---

<sup>147</sup> Johannis Buridani, *De anima*, II, 6, f. 7vb, cit. in in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 55, pag. 154, corsivo nostro.

<sup>148</sup> Ivi, pag. 176.

Un ulteriore aspetto di questo autore, da non sottovalutare, è l'essersi opposto ad una delle dottrine di Alhazen, nonostante molte delle premesse tra i due siano simili. Enrico infatti fu uno dei primi a tener conto della naturale curvatura dell'occhio nel processo visivo, curvatura che dava vita a distorsioni che Alhazen aveva ignorato, e che portò l'autore a spostare il centro dell'evidenza sensibile dal processo visivo all'interno dell'anima, relegando in secondo piano la geometria ottica<sup>149</sup>.

Inaugurato con Enrico di Langenstein il processo di demetafisicizzazione della prospettiva, nel corso del XIV secolo molti autori si spingeranno in questa direzione, due in particolare meritano la nostra attenzione: Nicola Oresme e Domenico da Chivasso. Oresme, sulle orme di Langenstein, affiancò l'astronomia alla prospettiva, proponendo in questo ambito l'uso delle leggi della prospettiva per cancellare le apparenze dei fenomeni. Con a fianco la ragione, i sensi non avrebbero possibilità di errore, perché nella verità razionalità e sensibilità concordano: «est igitur experientia veraciter quod ratio concordat sensui et sensus non obviat rationi»<sup>150</sup>.

Fu il passo decisivo che determinò la perdita da parte della luce di quel carattere magico/spirituale che dal neoplatonismo in poi l'aveva connotata; era l'inizio della luce intesa come fenomeno fisico-matematico. Un'ulteriore accelerazione in questa direzione la fornì Domenico da Chivasso, il quale pose le basi per un fecondo incontro tra prospettiva e matematica. La ricerca di questo autore fu svolta nel tentativo di cancellare il velo di incertezza che aveva caratterizzato la definizione di *perspectiva* fino ad allora, e fu

---

<sup>149</sup> Cfr. Ivi, pagg. 165-193.

<sup>150</sup> Nicolai Orem, *De visione stellarum*, J. X. 19, f. 36v cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., pag. 200.

costante in lui la necessità di una determinazione matematica di questa scienza, caratterizzata dalla regolarità dei fenomeni e dalla misurabilità delle proprietà luminose (non più forme della corporeità come nelle teorie del XIII secolo, ma ormai riconosciute come qualità fisiche dell'oggetto illuminato). In quest'analisi argomentò come fosse inevitabile la nascita della prospettiva, in quanto diretta conseguenza del senso più nobile: «et si quaeratur quare de obiectis aliorum sensuum non fuerint factae scientiae ut fuit perspectiva de visu, dicendum quod hoc fuit propter nobilitatem et certitudinem visus super alios sensus»<sup>151</sup>. Visione e matematica sono elementi imprescindibili in questo sistema, tanto che Domenico propose d'inserire la prospettiva tra le materie del quadrivio.

Recuperata la dimensione matematica della vista, risultò inevitabile un ripensamento della tradizione euclidea alla luce delle valide teorie arabe che prendevano piede. In particolare la geometria euclidea, che aveva condizionato le opere di ottica a basarsi sull'ampiezza dell'angolo visivo come riferimento sia per le misurazioni che per la conoscenza dell'oggetto, si trovò ad ammettere più valido il criterio arabo del calcolo in base alla distanza tra occhio e superficie visuale, cui grande impulso aveva dato il sistema di Alhazen:

il principio dell'ottica euclidea che fissa le regole della visione astrattamente per qualunque distanza o a distanza indeterminata, viene arricchito così da quello della tradizione psicologico-percettiva della prospettiva araba medievale che cerca le leggi dell'apparenza 'vera' (*in rei veritate*) o della visione empiricamente certa, per distanze determinate e relative<sup>152</sup>.

---

<sup>151</sup> Dominici de Clivaxo, *Quaestiones super perspectiva*, I, f. 44r cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 48, pag. 209.

<sup>152</sup> Ivi, pag. 230.

Si noti come il testo fornisca una cifra dei passi avanti intercorsi dall'identificazione platonica apparenza=inganno all'“apparenza vera” intesa come evidenza sensibile. Le fondamenta per un inevitabile cambio di sguardo erano ormai poste, e il pretesto perché ciò avvenisse lo fornì un filosofo e matematico di Parma, Biagio Pelacani. Il pensiero di Pelacani portò a compimento il passaggio dalla metafisica della luce alla fisica dello sguardo, proponendo la prospettiva come scienza e strumento di chiarimento dei fenomeni oscuri (difficile non cogliere alla base la medesima esigenza che negli anni successivi genererà l'Umanesimo) ed elaborando una nuova nozione di spazio da cui gli artisti prenderanno ispirazione per le prime opere prospettive. La vista assunse completamente e senza riserva alcuna la dignità dell'intelligibile, che veniva anzi identificato come unico vero latore di errori, in quanto il rischio dello sbaglio risiedeva nel ragionamento e non nella vista. Recuperando in questo modo il pensiero di Alhazen, Pelacani basò la propria dottrina sul giudizio del senso (*iudicium sensus*), il quale si articolerebbe secondo due gradi di verità: il senso 'universale', non ragionando né calcolando, non sbaglia mai; il senso 'speciale' invece confronterebbe la percezione immediata con nozioni già presenti nell'anima, permettendo così di conoscere le determinazioni particolari dell'oggetto. È in quest'ultimo tipo di giudizio che riposa il rischio della fallacia, in virtù della sua natura comparativa:

quantum ad iudicium universale, raro vel numquam, sensus decipitur circa obiectum eius proprium... Ad iudicium speciale sensus bene decipitur circa proprium eius obiectum... Tertia conclusio: stantibus aliquibus conditionibus non decipitur sensus circa obiectum eius proprium in multo, sed bene in pauco. Patet, nam stante debita dispositione organi et debita dispositione medii, et



stante quod obiectum sit tanta virtute quod sufficiat movere  
sensum, bene proprie sensus hoc iudicat<sup>153</sup>.

In quanto esposta all'errore – non derivante dall'apparenza delle cose – la conoscenza non potrebbe essere mai completa, per cui essa venne identificata con l'opinione, distinta a sua volta tra opinione vera ed opinione falsa. Anche in questo caso il linguaggio rivela il rovesciamento attuato nel corso dei secoli: nell'universo platonico l'opinione è giudizio fittizio e subordinato alla conoscenza dialettica, e al suo livello troviamo l'apparenza, principale artefice di inganni; nel XIV secolo il fenomeno è fonte di conoscenza, la quale in sé, non potendo mai essere completa, diviene opinione, ma non nell'accezione negativa platonica, bensì nella nuova veste di fondamento della scienza. Pelacani recuperò la *pars activa* del senso agente di Buridano, abbandonò ogni concezione passiva della vista e la trasformò in un processo matematico:

Nihil videtur nisi quantum sit secundum omnem  
dyametrum, ex quo constat quod nec puncta videtur nec  
videri possunt nec lineae mathematicorum. Et ex hoc  
sequitur quod omne quod videtur, videtur sub angulo solido  
et non sub angulo superficiali, nisi pro quanto angulus  
superficialis venit ad constitutionem anguli solidi<sup>154</sup>.

È evidente come da queste considerazioni di lì a qualche anno si sarebbe sviluppata l'invenzione della prospettiva pittorica ad opera del Brunelleschi. La concezione di uno spazio matematico e misurabile, di un quadro visivo in cui punti, angoli e rette permettono di valutare non solo la distanza, ma di accertare anche la veridicità di ciò che si guarda pone al centro del secolo

---

<sup>153</sup> Blasii de Pelacanibus, *Quaestiones de anima*, II, 10, f. 21vb, cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 36, pag. 253.

<sup>154</sup> Blasii de Pelacanibus, *Quaestiones perspektivae*, I, 13, f. 39 va cit. in Vescovini, *Studi sulla prospettiva medievale* op. cit., nota 65, pag. 261.

XV la vista come strumento privilegiato di conoscenza, e la *perspectiva*, in quanto scienza della vista diviene «perciò la disciplina capace di intendere l'intima costituzione delle cose e di coglierne le vere connessioni (...)»<sup>155</sup>.

A ben guardare, dall'analisi dei secoli proposta fin qui risulta evidente come gli autori che influenzarono con preponderanza le teorie prospettiche dell'epoca siano sostanzialmente due. Nel XIII secolo, complici una forte componente agostiniana e una mai sopita eredità neoplatonica, il pensiero di Avicenna riuscì a radicarsi e a condizionare gli studi sulla *perspectiva*: è il secolo della luce spirituale, della metafisica delle sostanze e del ripudio del sensibile, ogni materialismo è bandito e l'attenzione è rivolta tutta sulle funzioni superiori dell'anima, le quali non hanno contatti col corporeo e rivelano la trascendenza congenita dell'essere umano. In questi anni, accanto alle opere di Avicenna, si trovavano anche quelle di Alhazen, che però sembravano non suscitare il medesimo interesse. Con l'avvento del XIV secolo, l'autunno dorato del Medioevo, l'inventore della camera oscura con il proprio empirismo radicale, ispirò gli intellettuali dell'epoca a volgere altrove il proprio sguardo, a rivalutare il sensibile come gnoseologicamente fondamentale, e dignitoso al pari dell'intelligibile. La corporeità assunse un nuovo valore, modificando conseguentemente il concetto di spazio, e generando congetture feconde come quelle del Pelacani. Il generale impulso alla secolarizzazione, la cattività avignonese, il ruolo decentrato della Chiesa nelle questioni politiche contribuirono non poco al diradamento dell'alone metafisico che permeava le teorie prospettiche, favorendo l'apporto di considerazioni fisiche e matematiche che ancorarono

---

<sup>155</sup> Ivi, pag. 269

saldamente il tema della luce al cosmo sensibile. E proprio la luce, come abbiamo visto, fu il fulcro delle speculazioni ottiche e non solo dei secoli considerati. Essa rappresentò un interesse non trascurabile, se riuscì nel non facile compito di accomunare ricerche distanti tra loro come quelle medio-orientali ed occidentali. Eppure queste speculazioni diedero adito a differenti conseguenze: nel mondo arabo, ad esempio, la luce, per sua natura priva di immagini, dal punto di vista artistico comportò lo sviluppo di costruzioni artistiche quali le *muqarnas* e le *mašrabiyya*, veri e propri manufatti che vivono della luminosità, mentre dal punto di vista culturale la preponderanza di questa tematica, unita alla pulsante spinta religiosa, promosse una considerazione della luce come espressione della struttura matematica della Creazione. La stessa cosa non può dirsi in Occidente dove la metafisica della luce, garantita dalla tradizione neoplatonica, passò da un dominio pressoché totale del XIII secolo, ad un progressivo mutamento di piano ontologico, che ne determinerà l'abbandono dal punto di vista filosofico per un approccio da parte della fisica. La tematica della luce, paradossale nella sua geometria invisibile che permette però la vista, illuminò i secoli bui del Medioevo fino a condurli all'illuminismo rinascimentale, dove alle considerazioni geometriche si affiancarono gli strumenti dell'arte e dell'estetica. La metafisica dello sguardo, caratterizzante il Medioevo, perse in due secoli le caratteristiche che la connotavano e si presentò così, alle porte dell'Umanesimo, completamente trasformata, rigorosa nel suo approccio geometrico e svincolata da aloni mistici grazie agli strumenti fisici e matematici della nuova scienza ottica. In questo percorso l'occhio da imperscrutabile attributo della divinità,

discende alle altezze dell'individuo e si apre al mondo sensibile, desideroso di comprenderlo e, soprattutto, rappresentarlo.

## ***II. II. Un ciclope alla finestra***

L'Umanesimo ed il Rinascimento rappresentarono per l'intero sistema culturale europeo una ventata di rinnovamento in diversi campi. La volontà di cambiamento che sottostette a tali novità recava con sé la focalizzazione sull'individuo, contrapponendosi in tal maniera all'universalismo medievale. L'essere umano, ricondotto alla natura di soggetto agente, quasi liberato da costrizioni arbitrarie, divenne il protagonista della propria vita, e non negando la tradizione religiosa al limite del fondamentalismo, ma superando quell'oscuro momento spostando il baricentro dalla dimensione divina in cui l'uomo tenta di farsi spazio, ad un contesto umano in cui Dio possiede un posto determinato: è la nascita del soggetto forte, fiducioso nelle proprie capacità e sicuro dei propri mezzi, conscio «dell'unità essenziale del tutto» inteso come «natura dinamica», e propugnante la «posizione preminente dell'uomo, che attraverso l'azione rovescia il motivo del microcosmo, inteso come formula abbreviata del tutto, in quello dell'uomo signore della cose»<sup>156</sup>. Secoli di mutamenti radicali, il XV ed il XVI condussero letteralmente lo sguardo a porsi un orizzonte, a determinare il proprio spazio sì da poterci entrare in contatto; lo fecero attraverso modalità differenti ed in diversi settori, ma nella pratica di tutti i giorni fu l'invenzione della prospettiva a rappresentare fattivamente il percorso

---

<sup>156</sup> E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 2005, pag. 176.

ideologico di quella società. Ideata da Filippo Brunelleschi e regolamentata da Leon Battista Alberti, la *perspectiva pingendi sive artificialis* (per distinguerla da quella *naturalis* del medioevo) rappresenta un magnifico sunto e al contempo una soluzione emblematica delle considerazioni culturali rinascimentali:

il punto di vista individuale, che per l'uomo medievale costituiva un aspetto trascurabile nel contesto delle gradazioni della conoscenza, acquistò nuova dignità proprio in virtù del fatto che esso poteva essere ricostruito con un metodo oggettivo e geometrico, in grado di rendere conto sia della sua particolarità che del suo rapporto con una dimensione universale, sia della sua finitezza che della sua relazione con una dimensione infinita, sia della sua costante struttura geometrica che della circostanza storica e ambientale di cui ogni punto di vista umano è necessariamente espressione<sup>157</sup>.

Se da un lato la prospettiva ebbe il grande merito di aver messo a confronto l'uomo con l'opera d'arte, dall'altro essa permise una riconsiderazione dell'interiorità umana e del suo rapportarsi con la realtà esterna (non è di certo un caso che proprio in quegli anni Pico della Mirandola collocasse l'uomo «nel mezzo del mondo»<sup>158</sup>). Se tale progetto ideale di centralità dell'individuo ebbe luogo, buona parte del merito va senza dubbio attribuita all'opera di Leon Battista Alberti, il quale per primo tradusse in regole quanto l'amico Brunelleschi aveva già attuato in pratica. Alberti, cui fondamentali risultarono gli studi di matematica e fisica (accogliendo quindi la tradizione tardo-medievale), mutò definitivamente le

---

<sup>157</sup> G. Micheletti, *La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia*, in «Dialeghetai. Rivista telematica di filosofia», anno 12, 2010, reperibile presso l'URL: <http://mondodomani.org/dialeghetai/gm07.htm>.

<sup>158</sup> Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo*, Editrice La Scuola, Brescia, 1987, pag. 5.

teorie ottiche applicando ad esse la conoscenza e le tecniche artistiche, trasformando l'ottica in questione dell'immagine:

la vera originalità dell'Alberti consiste nella riduzione all'essenziale di quelle precedenti teorie per trasferirle dal campo della medicina e della metafisica a quello ben diverso e più pratico dell'arte. Col *De Pictura* (...) si ha la prima razionale e coerente applicazione di una teoria empirica della visione umana all'arte e alla tecnica della pittura<sup>159</sup>.

Proprio nel *De Pictura*, l'architetto genovese anticipò e determinò quelle che furono le linee guida per lo sviluppo dell'arte nel Rinascimento, ed in particolar modo chiarì cosa si dovesse intendere per prospettiva. Che il passaggio fondamentale tra la *perspectiva naturalis* e quella *artificialis* si fosse già consumato, è evidente fin dai primi passi del trattato, quando il confine tra due materie allontanate dai secoli bui viene oltrepassato: «si consideri me non come matematico ma come pittore scrivere di queste cose»<sup>160</sup>; è il segno che il passaggio di consegne è avvenuto, la prospettiva sarà da quel momento in poi questione dell'immagine (conscia ed erede delle *quaestiones* medievali, tanto è vero che il pittore ha da essere per prima cosa esperto in geometria<sup>161</sup>). La tridimensionalità dell'immagine venne percepita come componente costitutiva e fondamentale della pittura, tanto che questa forma d'arte è definita «cognata»<sup>162</sup> della scultura. Subito nel primo libro viene descritta la piramide visiva, mutuando la tradizione con le novità tecniche dell'arte:

---

<sup>159</sup> L. B. Alberti, *De pictura*, Laterza, Roma-Bari, 1975, pag. XIX.

<sup>160</sup> Ivi, pag. 10.

<sup>161</sup> Cfr. Ivi, pag. 92.

<sup>162</sup> Ivi, pag. 50.

La piramide sarà figura d'uno corpo alla cui base tutte le linee diritte tirate su terminano ad un solo punto. La basa di questa piramide sarà una superficie che si vede. I lati della piramide sono quelli razzi i quali io chiamai estrinseci. La cuspide, cioè la punta della piramide, sta drento all'occhio (...)<sup>163</sup>.

I raggi “estrinseci” determinano la forma di ciò che si vede, ed insieme a quelli mediani ed a quello centrico, convergono nel punto unico, vertice della piramide, il punto di vista, situato all'interno degli occhi. Attento conoscitore degli scritti di Alhazen, Alberti si concentrò particolarmente sul raggio centrale, perché dalla distanza (che fornisce la forma ed i colori) e dalla posizione (che informa sulla quantità) di questo è possibile determinare la veridicità del vedere<sup>164</sup>. Ma è nel proseguo del libro che troviamo la più famosa e semanticamente pregnante metafora della prospettiva: il quadro viene concepito come un'intersezione della piramide prospettica, un'interruzione dei raggi che quindi andranno a direzionarsi su questa nuova superficie. Il quadro è uno schermo:

chi mira una pittura vede certa intersecazione d'una piramide. Sarà dunque pittura non altro che intersecazione della piramide visiva, sicondo data distanza, posto il centro e costituiti i lumi, in una certa superficie con linee e colori *artificiose* rappresentata<sup>165</sup>.

Di più, la costruzione prospettica non è uno schermo come gli altri, ma possiede natura particolare perché permette di vedere attraverso (*perspicere*), è una finestra sul mondo:

---

<sup>163</sup> Ivi, pag. 20.

<sup>164</sup> Cfr. Ivi, pag. 22.

<sup>165</sup> Ivi, pag. 28.

dove io debbo dipingere scrivo un quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto (...). Poi dentro a questo quadrangolo, dove a me paia, fermo uno punto il quale occupi quello luogo dove il razzo centrico ferisce, e per questo il chiamo punto centrico. (...) Adunque posto il punto centrico, come dissi, segno diritte linee da esso a ciascuna divisione posta nella linea del quadrangolo che giace, quali segnate linee a me dimostrino in che modo, *quasi persino in infinito*, ciascuna traversa quantità segua alternandosi<sup>166</sup>.

La finestra è stata spalancata, il rapporto tra dentro e fuori determinato: lo sguardo dovrà fissarsi e sarà calamitato sul punto di fuga; per vedere *fuori* dalla finestra lo spettatore dovrà essere *dentro* il quadro, risucchiato dal vortice di linee prospettiche<sup>167</sup>.

In questa dinamica tra esterno ed interno la cultura iconofobica araba rappresenta nuovamente il riflesso speculare di quella iconofila occidentale: la luce (come già detto, icona informe dell'arte araba) attraversa le *masrabiyya* seguendo un movimento che va dall'esterno verso l'interno, sottolineando la natura intima del rapporto uomo-mondo-divinità: «anziché aprire una finestra sul mondo esterno, in certo modo (...) lo introduce all'interno»<sup>168</sup>. In occidente lo sguardo fuoriesce dalla nuova apertura, in medio-oriente la visione *dell'esterno e dall'esterno* è schermata, e gli occhi si concentrano sulle forme che la luce proietta all'interno, attraverso i disegni geometrici delle *masrabiyya*.

---

<sup>166</sup> Ivi, pag. 36.

<sup>167</sup> La metafora della finestra come prospettiva, associabile al punto di vista e quindi opposta all'orizzonte/punto di fuga, indicativa di un rapporto tensivo tra apertura e chiusura, proprio in virtù delle sue molteplici letture sarà ripresa da molti autori, il più importante dei quali è senza dubbio Leonardo Da Vinci: «Prospettiva non è altro che vedere un sito dietro un vetro piano e ben trasparente, sulla superficie del quale siano segnate tutte le cose che gli stanno dietro: le quali possono condurre per piramidi al punto dell'occhio, ed esse piramidi si tagliano su detto vetro» (Leonardo Da Vinci, cit. in H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 234). In conclusione, per dar conto di quanto rilevante fosse questa metafora per quei tempi, si aggiunga che le prime cornici dei quadri riprendevano i motivi dei telai delle finestre.

<sup>168</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 236.



Ma torniamo a Firenze; per chiarire ulteriormente il proprio metodo di lavoro, Alberti descrive la propria tecnica pittorica, che altro non è se non l'intersecazione di un ulteriore schermo tra sé e il mondo; tale tecnica infatti si confa dell'utilizzo di un velo sottile da interporre tra i propri occhi e ciò che si vuole rappresentare, e successivamente abbozzare le forme che si intravedono sulla superficie del velo:

egli è un velo sottilissimo, tessuto raro, tinto di quale a te piace colore, distinto con fili più grossi in quanti a te piace paralleli, qual velo pongo tra l'occhio e la cosa veduta, tale che la piramide visiva penetra per la rarità del velo. Porgeti questo velo certo non picciola commodità: primo, che sempre ti ripresenta non mossa superficie, dove tu, posti certi termini, subito ritruovi la vera cuspide della piramide, qual cosa certo senza intervizione sarebbe difficile; e sai quanto sia impossibile bene contraffare cosa quale non continovo servi una medesima presenza<sup>169</sup>.

Si noti come l'Alberti insista sull'immobilità della visione e sul fatto che questa debba basarsi su un solo occhio; vedremo tra poco come tale presupposto "ciclopico" sia stato percepito dagli artisti successivi. L'adozione del velo come tecnica pittorica è la conferma che nell'Alberti la schermatura dello sguardo è presupposto inevitabile della rappresentabilità, qualora questa proponga criteri di verosimiglianza; l'uomo moderno, al centro dell'universo, ha le facoltà per vedere attraverso lo schermo, e cogliere attraverso questo i limiti della realtà e conseguentemente se stesso: il quadro diviene «segnalatore di differenze»<sup>170</sup>.

Appresa la lezione dell'Alberti ed ereditata la nozione di spazio matematico da Pelacani, gli artisti rinascimentali coniugarono arte e

---

<sup>169</sup> L. B. Alberti, *De pictura* op. cit., pag. 54.

<sup>170</sup> A. M. Iacono, *Autonomia, potere, minorità* op. cit., pag. 99.

scienza<sup>171</sup>, soddisfacendo la loro esigenza di razionalità e ordine della composizione pittorica: «Biasimo io quelli pittori quali, dove vogliono parere copiosi nulla lassando vacuo, ivi non composizione, ma dissoluta confusione disseminano; pertanto non pare la storia facci qualche cosa degna, ma sia in tumulto avilupata»<sup>172</sup>; a questo scopo abbandonarono l'idea di spazio simbolizzato per abbracciare quella di spazio logico, abolendo la non rappresentabilità dello spazio vuoto che aveva caratterizzato i manufatti artistici precedenti. Fino all'avvento della prospettiva lo spazio veniva considerato come ciò che avanzava tra le forme dei corpi illustrati, ed era egli stesso privo di corporeità pittorica. L'*horror vacui* comportava la necessità di riempire lo spazio illustrato, ed ogni corpo inserito in quel contesto aveva carattere simbolico; le immagini, pregne alla nausea di segni, non possedendo il rigore della gabbia prospettica rappresentavano un ammasso discontinuo di corpi. Nel Rinascimento lo spazio matematizzato assunse i connotati della continuità, e per far ciò rese simbolico anche il vuoto spaziale, precedendo di molti anni le considerazioni fisiche di Torricelli e Pascal al riguardo. Nella rappresentazione prospettica lo sguardo dell'uomo doveva avere lo spazio per vagare, il quadro doveva rendere (visibili) le ambizioni della società del XV secolo; valgano a guisa d'esempio gli splendidi panorami urbinati menzionati da Belting<sup>173</sup> in cui l'assenza di figure umane lascia lo sguardo dello spettatore libero di vagare per le strade della città, recuperando il

---

<sup>171</sup> «La scienza legittima l'arte fornendole una teoria che individua nell'arte il luogo privilegiato per l'incontro con se stessi» (H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 223).

<sup>172</sup> L. B. Alberti, *De Pictura* op. cit., pag. 68.

<sup>173</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 199, figg. 77-79.

rapporto con se stesso, precluso per troppo tempo dallo sguardo distorto verso l'alto:

Quell'ambito di piena adesione (di "schiacciamento") dell'individuo con la religione (dove l'individuo non possiede Senso e funzione autonomamente dal tutto e dal sacro, ma fonda il suo orizzonte esistenziale, psicologico e sociale sulla divinità) viene sostituito dalla moderna concezione di fede, intrinsecamente paradossale proprio perché resa possibile solo con una presa di distanza (una fuga) che apparentemente sembra contraddire la fuga stessa<sup>174</sup>.

Il punto di fuga, cardine della costruzione prospettica divenne l'emblema della via d'uscita: da uno sguardo dominato, da una divinità eccessiva, dall'ignavia dello spettatore medievale verso l'azione del soggetto rinascimentale; il quadro assunse i tratti del rifugio, del porto sicuro cui approdare, spazio precluso a Dio – l'indecifrabile non è rappresentabile –, orizzonte necessario per osservare dalla corretta distanza lo sconfinato abisso che separa il sensibile visibile dal trascendente incomprensibile. È questo il vero grande vuoto della prospettiva rinascimentale, l'assenza di Dio, che nonostante ciò non intacca la continuità della rappresentazione. Ma se da un lato il punto di fuga rappresentava un'oasi, dall'altro la gabbia prospettica – «e questi razzi estrinseci così circuyendo la superficie che l'uno tocchi l'altro, *chiuggono tutta la superficie quasi come vetrici ad una gabbia*»<sup>175</sup> – con il suo rigore geometrico e la radicale razionalità che sottendeva l'intera costruzione pittorica, sminuì l'apporto del soggetto nell'opera, indirizzandolo verso un'unica via d'uscita, garantendogli sì una

---

<sup>174</sup> A. Alfieri, *Significati simboli e dialettica del "punto di fuga" nella prospettiva rinascimentale*, in «Aperture», n. 27, anno 2011, reperibile presso l'URL: <http://www.aperture-rivista.it/public/upload/Alfieri27.pdf>.

<sup>175</sup> L. B. Alberti, *De pictura* op. cit., pag. 18, corsivo nostro.

fuga all’/nell’infinito, ma su un binario prospettico esclusivo, su un’unica linea retta che lasciava poco adito a punti di vista differenti<sup>176</sup>. E così, paradossalmente, mentre l’orizzonte si espandeva il fuoco diminuiva, e cresceva il rischio di mono-focalizzarsi: «il Rinascimento concepisce l’occhio isolato, non in quanto organo di senso, bensì come emblema che “rescinde” lo sguardo dal corpo che guarda. Esso rappresenta tramite l’occhio colui che guarda e segnala l’attività del suo sguardo»<sup>177</sup>.

Il ciclope non è una figura estranea alla cultura rinascimentale, ed è significativo che rappresenti un altro dei paradossi della prospettiva. In un secolo come il XV, recentemente riconosciuto come *oculocentrico*, uno degli scopi della nuova tecnica pittorica era cogliere «la verità dell’apparenza»<sup>178</sup>; per rendersi quanto più possibile verosimigliante alla realtà la costruzione prospettica necessitava però di una finzione. Il quadro prospettico infatti veniva realizzato seguendo le rette della piramide visiva, il cui vertice obbligatoriamente sfocia in un unico punto, il punto di vista. Postulare un unico centro, frontale rispetto al punto di fuga, era l’unico modo per garantire la terza dimensione all’immagine, ma costituiva chiaramente una falsificazione, in quanto l’essere umano dotato di due occhi; inoltre l’immagine si presentava statica, mentre era già evidente che uno sguardo fisso alla lunga sarebbe risultato innaturale. La realtà prospettica non era che un artificio, un’illusione anch’essa, tanto che per essere giudicato realistico «il quadro deve essere guardato attraverso un foro, frontalmente, da una distanza determinata, con un occhio chiuso e

---

<sup>176</sup> Cfr. M. McLuhan, *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, SUGARco, Milano, 1988.

<sup>177</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 208.

<sup>178</sup> Secondo la bellissima definizione di M. Kemp in *La scienza dell’arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti Editore, Firenze, 2005, pag. 377.

l'altro immobile»<sup>179</sup>. Tale approssimazione alla realtà fu in ogni caso ritenuta sufficiente, consci dei limiti della gabbia prospettica, e il postulato ciclopico divenne canone di realismo. L'occhio isolato, attributo simbolico fino a quel momento associato a Dio e alla sua onniveggenza, venne ricondotto ad emblema della nuova arte, *voyuer* e *voyageur* secondo la preziosa definizione di Wolf<sup>180</sup>. Fu lo stesso Alberti ad usare come stemma un occhio alato attorniato da fiamme, a sottolineare la nuova e libera mobilità della vista e la sua rinnovata chiarezza.

Con la rappresentazione dell'orizzonte e la teorizzazione del punto di fuga, il quadro attirò a sé lo sguardo dell'uomo rinascimentale condizionando tuttora gli spettatori contemporanei. La grande svolta del XV secolo fu non solo riportare la visione al piano che le è consono, ma anche e soprattutto rappresentare la vista e tutti i sensi impliciti ed espliciti ad essa connessi, come mai era stato fatto.

Buona parte della potenza della prospettiva deriva dalle sue diverse caratteristiche paradossali, inevitabili in un contesto come quello artistico che pone alla base dei suoi studi l'immagine, per sua natura intreccio di presenza/assenza, come sottolineato dall'Alberti: «tiene in sé la pittura forza divina non solo quanto si dice dell'amicizia, quale fa gli uomini assenti essere presenti, ma più i morti dopo molti secoli essere quasi vivi, tale che con molta ammirazione dell'artefice e con molta voluttà si riconoscono»<sup>181</sup>. Nel quadro prospettico ai paradossi descritti qualche riga fa possiamo aggiungerne altri due: il primo riguarda la contemporanea presenza dell'uomo e dell'umanità nel punto di fuga, che risulta quindi «individuale

---

<sup>179</sup> N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2008, pagg. 19-20.

<sup>180</sup> G. Wolf, cit. in H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 211.

<sup>181</sup> L. B. Alberti, *De Pictura* op. cit., pag. 44.

perché si suppone occupato da un unico osservatore con un solo occhio aperto; universale perché qualsiasi altro osservatore potrebbe trovarsi esattamente in quel punto e ricostruire lo spazio che da esso prende forma secondo le leggi universali della geometria euclidea»<sup>182</sup>. È questo il paradosso di una generazione che porta in sé passato e presente, che non può e non deve liberarsi della tradizione seppur costituisca, come in questo caso, un pesante fardello come la Scolastica medievale.

Paradossale è infine la questione tra centralità e infinitezza, che nell'opera prospettica coincidono. Poco prima che Giordano Bruno e Niccolò Cusano proponessero le loro teorizzazioni sull'infinito, gli artisti rinascimentali grazie alla geometria euclidea avevano rappresentato linee parallele che rimandavano all'infinito, ma al contempo avevano individuato nello spazio del quadro un centro reale, un'ancora nella dispersione. Un tentativo di venire a capo di questa scomoda questione fu tentato evitando di rappresentare il punto d'incontro delle linee ortogonali dello schema prospettico, ovvero tenendo vago il punto di fuga, nascondendolo dietro qualche oggetto.

La prospettiva postulò nel suo porsi un movimento bidirezionale: da una parte lo sguardo si muove lungo le linee prospettiche per immergersi letteralmente nel quadro, dall'altra gli invisibili raggi prospettici colpiscono l'organo visivo (grande fama ebbe la "metafora della freccia", in cui il pittore come un arciere mira al centro dell'occhio seguendo la traiettoria del raggio visivo centrale). A questi moti *dall'occhio* e *verso* l'occhio la costruzione prospettica si presentò come soluzione sintetica, rivelando

---

<sup>182</sup> G. Micheletti, *La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia* op. cit.

alternatamente e in maniera complementare il carattere invasivo o accogliente dell'occhio e del quadro.

A beneficiare di questa nuova sintesi prospettica fu il mito di Narciso, completamente riadattato dall'Alberti, sì da rendere evidenti le differenze tra le considerazioni estetiche greche e il nuovo stato dell'arte. Per l'architetto ligure il bel fanciullo «convertito in fiore» dovrebbe «essere della pittura stato inventore» in quando non è possibile dire «essere dipingere altra cosa che simile abbracciare con arte quella ivi superficie del fonte»<sup>183</sup>. Affermando la scoperta dell'identità attraverso la propria immagine, allontanando lo spettro dell'illusione e dell'inganno, Alberti libera il mito dall'alone tragico e funebre che l'aveva caratterizzato<sup>184</sup>, fornendo i mezzi per spezzare e domare la fobia dello sguardo che fino ad allora aveva imperato. Così facendo il Rinascimento assunse come caratteristica fondamentale e come elemento di novità essenziale l'aver colmato la distanza tra immagine e spettatore, un abisso dai tratti platonici che per secoli ha determinato una frattura gnoseologica oltre che estetica; e lo fece attraverso tre elementi complementari:

Lo sguardo, tramite tra il quadro e il soggetto, è un ponte di linee prospettiche che salda il dentro ed il fuori della finestra, la presenza e l'assenza, l'infinito dello spazio prospettico e la finitudine del mortale che l'osserva, la copia e l'originale.

### La prospettiva

---

<sup>183</sup> L. B. Alberti, *De pictura* op. cit., pag. 46.

<sup>184</sup> Senza dubbio non è un caso che la maggior parte delle rappresentazioni del mito di Narciso fino al Rinascimento evitassero di illustrare lo sguardo diretto dal giovane alla sua immagine, mentre dal XV secolo in poi «Narciso (...) non giace già ormai più riverso sulla sponda dello specchio d'acqua, ma è capace di creare la propria immagine» (H. Belting, *I canoni dello sguardo*, op. cit., pag. 229).

crea una distanza tra l'uomo e le cose (...), ma poi elimina questa distanza, assorbendo in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui; essa riduce i fenomeni artistici a regole ben definite, anzi a regole matematicamente esatte, ma d'altro canto le fa dipendere dall'uomo, anzi dall'individuo, in quanto queste regole si riferiscono alle condizioni psicofisiche dell'impressione visiva, e in quanto il modo in cui agiscono viene determinato dalla posizione, che può essere liberamente scelta, di un 'punto di vista soggettivo'. Così la storia della prospettiva può essere concepita ad un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia un ampliamento della sfera dell'io<sup>185</sup>.

L'arte, divenuta interpretazione di sé in rapporto al mondo (e a Dio), acquisisce il potere di legittimare e liberare lo sguardo proibito dell'antichità: «[Narciso] ora ritrova nell'immagine se stesso, poiché è in grado di distinguerla e di comprenderne il carattere simbolico»<sup>186</sup>.

Non è difficile notare come una lettura del genere richiami i valori fondanti della società rinascimentale; al di là delle considerazioni antropocentriche, è evidente l'apporto della filosofia neoplatonica alle teorie prospettiche, così come, per converso, è possibile riscontrare una significativa influenza della prospettiva su alcuni filosofi rinascimentali. Attraverso gli insegnamenti di Marsilio Ficino il neoplatonismo si impose come alternativa all'imperante aristotelismo di matrice scolastica, ultimo residuo dell'eredità medievale. Grazie a Ficino e ad altri le dottrine di Plotino furono conosciute a Firenze, dove attecchirono in particolar modo, grazie alla fervente attività culturale e all'apertura mentale di quegli anni. Di Plotino senza dubbio colpì la descrizione dell'ascesa dell'anima: secondo il

---

<sup>185</sup> E. Panofsky, *La prospettiva come "forma simbolica"* op. cit., pag. 72.

<sup>186</sup> H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit., pag. 221.



neoplatonico ogni immagine nella materia è immagine di un principio antecedente la materia stessa, di cui è dispiegamento e verso cui ascenderà attraverso un percorso che si rivela convergente in un unico punto<sup>187</sup>. Certamente ne corre da qui ad affermare che tali teorie siano alla base della prospettiva, non è però avventato riconoscerne l'influenza esplicita, unita contemporaneamente ad una rivalutazione del mondo sensibile, ormai percepito non come fonte di per sé attendibile di conoscenza, ma piuttosto riferimento di controllo di procedimenti conoscitivi razionali<sup>188</sup>. A riprova della «virtuosa consonanza» (nella definizione di Micheletti) tra prospettiva e filosofia, possiamo citare l'esempio di Niccolò Cusano. Il suo *De visione Dei* già dal titolo rivela la direzione delle proprie critiche alla nuova tecnica pittorica. In un mondo in cui gli essere umani hanno abbandonato la visione di Dio per trovare se stessi e il proprio sguardo all'interno delle rappresentazioni, Cusano sottolinea la necessità di uno sguardo assoluto, e lo fa parlando delle icone religiose, in cui lo sguardo di Dio è percepibile da qualsiasi punto lo si guardi. L'onniveggenza della divinità, mutata in onnipresenza dello sguardo accoglie in vece del punto di fuga la totalità di sguardi individuali («la vista assoluta abbraccia in sé tutti i modi del vedere, eppure rimane sciolta da ogni loro varietà»<sup>189</sup>, evitando che il soggetto si perda in un mondo senza Dio. L'uomo non ha bisogno di scovarsi grazie al proprio sguardo perché al di là del finito si ri-troverà nella divinità di cui è immagine e somiglianza.

---

<sup>187</sup> Cfr. P. Hadot, *Plotino o la semplicità dello sguardo*, Einaudi, Torino, 1999.

<sup>188</sup> Si noti a tal proposito l'uso dello specchio in Alberti e Leonardo, dove la fedeltà alla visione sensibile di questo strumento diventa metro di paragone e indica gli errori.

<sup>189</sup> N. Cusano, *La visione di Dio*, II, 7, Mondadori, Milano, 1998.

Con il progressivo allontanarsi dall'arte della scienza nel XVI secolo, culminante poi nella netta separazione operata dalla rivoluzione scientifica del Seicento, la prospettiva entrò in crisi. Il Barocco con i suoi eccessi e stravaganze appiattì silenziosamente e lentamente il gioco di sguardi prospettico, riducendolo a mero piacere della vista, svincolandolo da ogni velleità d'azione da parte del soggetto. L'arte diventò lentamente sempre più autoreferenziale, coinvolgendo sempre meno il soggetto nelle sue rappresentazioni. L'uomo, divenuto incapace di *guardare* l'arte (per ritrovare se stesso) si limitava ormai solo al *vedere*, e volse altrove i suoi occhi. Fu quella l'epoca dell'umiliazione dello sguardo, ridotto da protagonista della Rinascenza a inadatto mezzo scientifico che necessitava di delegare le sue funzioni ad una protesi. L'epoca delle lenti, con il telescopio ed il microscopio a farla da padrone, sancì l'inefficienza del mero sguardo in un universo che ora realmente si scopriva ed appariva sconfinato. Mentre la finestra del mondo si allargava, il ciclope rinascimentale, senza strumenti, si scoprì inerme: nel paese dell'*ultravista*, l'orbo è miserabile.

Cominciò così il tentativo dell'arte di non perdere il potere che lo sguardo le attribuiva, rifiutando e cercando sempre nuovi modi per riappropriarsi del soggetto. Si iscrivono in questo tentativo *in primis* la creazione della lanterna magica, dove il tempo prepotentemente si appropriò dello spazio, quasi squarciando la tela prospettica e la sua immobilità, e dove le linee di proiezione vennero ribaltate, capovolgendo nuovamente il rapporto tra esterno ed interno dell'immagine; *in secundis* le varie rappresentazioni di uomini di spalle che guardano alla finestra. Tali scorci indicavano il vano tentativo di cogliere lo sguardo da una prospettiva

completamente nuova, ma sancirono definitivamente la fine dei presupposti teorici rinascimentali. Lo sguardo che guarda il guardare non è che una proiezione all'infinito di un senso perduto, irrintracciabile tra i vecchi binari morti delle linee prospettiche o tra le maglie arrugginite della gabbia/quadro. All'interno dell'opera ogni determinazione è persa, niente ancora né porti; la fuga diviene frammentazione, impossibilità di ri-trovarsi (ri-guardarsi), perdita di sé: il quadro rinascimentale è snaturato, all'arte non resta che tornare illusione, mentre fuori dalla cornice il nuovo mondo cerca di arginare lo sguardo di occhi sempre più profondi.

### ***III. Lo sguardo post-prospettico: la contemporaneità vista con altri occhi***

*«Philosopher, c'est chercher,  
c'est impliquer qu'il y a des choses  
à voir et à dire»  
Maurice Merleau-Ponty*

Il XX secolo, per ciò che concerne la tematica visiva, ha rappresentato una sfida concettuale senza precedenti. La nascita di nuove arti (o presunte tali) ha coinvolto periodicamente il nostro approccio ottico, ponendo nuove questioni e fornendo svariati spunti agli studi sull'argomento. Indubbiamente la fotografia e il cinema hanno monopolizzato gli sguardi – non solo per una priorità cronologica –, ma è indiscusso l'apporto che la televisione (e conseguentemente la pubblicità) ha fornito nel rendere questa l'epoca delle immagini<sup>190</sup>. La creazione di strumenti finalizzati alla canalizzazione della potenza dello sguardo ha comportato una riconsiderazione delle potenzialità della vista: la macchina fotografica, il tubo catodico e soprattutto la videocamera hanno ampliato lo spettro visivo oltre il limite naturale del corpo. La forza insita nello sguardo, quella stessa potenza collegata da Glaucone al tema della giustizia nel racconto di Gige, adesso si manifesta nel controllo e nella videosorveglianza. Il *Panopticon* di Bentham e il *Big Brother* di Orwell non rappresentano vagheggiamenti

---

<sup>190</sup> Non si sottovaluti a tal proposito il contributo di fumetti e *graphic novel*.

utopici, ma derive verso cui la contemporaneità sembra essersi indirizzata<sup>191</sup>.

Il Novecento è stato anche il secolo della dis-illusione, del disincantamento del mondo; un secolo che ha prima vissuto e poi *visto* l'orrore, insensato e inenarrabile come quello del Kurtz di Conrad; una brutalità che pesantemente si deposita negli occhi, che li obbliga a rimanere aperti come nella cura Ludovico di *Arancia meccanica*, ma che non trova riscontro nelle parole, perché l'occhio si fa carico di ciò che il linguaggio non può sopportare: l'oscurità è indicibile seppur visibile. In questo contesto di spietato realismo si sviluppò il postmodernismo, che, nella formulazione celebre di Lyotard<sup>192</sup>, era nato dall'impossibilità ormai evidente di credere alle grandi metanarrazioni. La crisi delle ideologie aveva infatti determinato una disillusione generale, per cui alle considerazioni sulla mancanza di un fondamento corrispondeva una miscredenza estesa a molti campi del sapere<sup>193</sup>. Se in campo artistico ciò determinò la nascita delle Avanguardie, dal punto di vista della storia dello sguardo il postmoderno, appoggiandosi sulle filosofie esistenzialiste, comportò la fine del grande racconto della prospettiva rinascimentale. Possiamo quindi parlare di "post-prospettivismo" riferendoci in tal senso ad una corrente di pensiero che, recuperata dal postmoderno la dimensione della simultaneità come cifra del contemporaneo, ha cercato (cerca?) di delineare i caratteri del nuovo sguardo sì da poterlo conciliare con un mondo rinnovato e riconsiderato alla

---

<sup>191</sup> Chiara appendice di questo andamento è appunto la considerazione glauconiana dell'uomo che è giusto solo in virtù della costrizione dello sguardo altrui.

<sup>192</sup> Cfr. J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2008.

<sup>193</sup> Fondamentalmente il principale bersaglio della postmodernità fu la Storia e la sua pretesa oggettività. A questa venne contrapposta la possibilità di riscrittura e la considerazione che un testo abbia sempre altro da dire (cfr. il decostruttivismo di Derrida).

luce del crollo del soggetto forte rinascimentale, la cui posizione nel nuovo universo espanso è da rivalutare in conseguenza dell'avvenuto decentramento prospettico. La rivoluzione freudiana, la frammentazione modernista e il prospettato incubo di un'epoca schizofrenica collettiva in cui l'io è chiuso in se stesso ponente una barriera tra sé e il mondo, sono tutti fattori che hanno spinto il post-prospettivismo a cercare una soluzione di continuità tra interno ed esterno che preservasse le caratteristiche della discontinuità. In questa (a tratti) paradossale ricerca un contributo fondamentale è stato fornito dall'esistenzialismo di matrice francese, e in particolare da Merleau-Ponty.

### ***III. 1. Merleau-Ponty e la reversibilità degli sguardi***

«Il mio “sguardo” è uno di quei dati del sensibile, del mondo grezzo e primordiale, che sfida l'analisi dell'essere e del nulla, dell'esistenza come coscienza e dell'esistenza come cosa, e che *esige* una ricostruzione completa della filosofia»<sup>194</sup>. Con questi toni il filosofo francese Maurice Merleau-Ponty dichiara in un nota di lavoro del maggio 1959 l'importanza del “guardare” nella propria opera. Tema prediletto, ma non esclusivo, del filosofare merleau-pontiano fu la percezione, spogliata però dai fronzoli fisiologici e biologici annessi dall'avanzare delle scienze e presso cui risiederebbe il senso delle cose: è una filosofia del Senso attraverso i sensi.

Nei sistemi classici il percepire era riferito sempre a gruppi, a sistemi o strutture, non era una somma di sensazioni, ma un cogliere in maniera

---

<sup>194</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 1969, pag. 225, corsivo nostro.

indivisa l'oggetto percepito nel suo porsi contemporaneamente a tutti i nostri sensi grazie al contributo della memoria e dell'intelligenza:

In generale la psicologia classica rende quindi la percezione un vero e proprio deciframento operato dall'intelligenza dei dati sensibili e come un inizio di scienza. (...) Siccome essa [la psicologia classica] ha in primo luogo concepito i dati visivi come un mosaico di sensazioni, le è necessario fondare l'unità del campo percettivo su un'operazione dell'intelligenza<sup>195</sup>.

Il filosofo francese ha interesse nel delineare il processo percettivo perché questi gli riserva di poter chiarire la misura del rapporto tra uomo e mondo, del loro *incontro*, dopo il fallimento della filosofia tradizionale, rea d'aver perpetrato il tentativo di penetrare la cosa stessa, ottenendo invece il risultato opposto allontanandosi da questa. Accogliendo il motto husserliano "Torniamo alle cose stesse!", Merleau-Ponty cercò nelle proprie opere di dimostrare quanto il bipolarismo cartesiano soggetto/oggetto fosse da rigettare, in favore di una considerazione dell'uomo e del mondo in cui entrambi i termini di tale polarità siano riconosciuti come «pieghe» di un solo Essere. In tale Entità le contraddizioni non hanno luogo, non perché si annullino, ma solo perché insensate:

Il senso è *invisibile*, ma non c'è incompatibilità fra l'invisibile e il visibile: il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'in-visibile è la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso, è il *Nichturpräsentierbar* [ciò che non può essere presentato] che mi viene presentato come tale nel mondo – non si può vedervelo, e ogni sforzo per *vedervelo* lo fa scomparire, ma esso è *nella linea* del visibile, ne è il fuoco virtuale, si iscrive in esso (in filigrana)<sup>196</sup>;

---

<sup>195</sup> Id., *Il cinema e la nuova psicologia* op. cit., pag. 72.

<sup>196</sup> Id., *Il visibile e l'invisibile* op. cit., pag. 248.

il soggetto è parte del mondo sì come il mondo è parte del soggetto; non vi è sintesi dialettica, i due elementi restano differenti nella loro sostanziale identità, e non sussiste nessun momento speculativo<sup>197</sup>. Empirismo e razionalismo, da questo punto di vista, non hanno saputo cogliere la vera natura della percezione, che non può essere ridotta alla semplice nozione del “vedere qui ed ora” (empirismo) e che deve fuggire dalle pretese inferenziali del giudizio (razionalismo). In Merleau-Ponty infatti la percezione è indipendente dal pensiero, il mondo «trascende tutto quello che io so»<sup>198</sup>, nonostante l’esperienza stessa sembri rimandarvi. Quando ad esempio ci troviamo di fronte tre facce di un cubo, secondo il filosofo francese è la percezione e non un’inferenza attuata dal pensiero a fornirci il *percepto* del cubo, inteso con la sua struttura a sei facce. Le tre facce del cubo hanno in sé e *pre-logicamente* l’apparenza, il manifestarsi, il fenomeno del cubo intero: esse sono visibili che rimandano all’invisibile. La percezione coglie in ciò che vede «*la struttura intellegibile che ne dà ragione*»<sup>199</sup>, ma tale struttura non è da intendersi come un apparato concettuale o logico, quanto anzi come un tramite affinché il pensiero abbia luogo; così facendo essa evita al *logos* di porsi come base del percepire, e permette alle cose di essere sentite nella loro unità ed identità (6 facce = 1 cubo), lasciando queste ultime sul piano sensibile, senza implicare un’inferenza del giudizio. Il pensiero è cieco, perché l’essenza delle cose è invisibile: il *cogito* tenta di

---

<sup>197</sup> Cfr. «Occorre esplicitare questa totalità d’orizzonte che non è *sintesi*» (Ivi, pag. 244), «In che senso questi chiasmi molteplici fanno tutt’uno: non nel senso della sintesi, dell’unità originariamente sintetica, ma sempre nel senso dell’*Uebertragung*, del sopravanzamento, quindi dell’irradiamento d’essere» (Ivi, pag. 295), «non ci sono più “sintesi”, c’è un contatto con l’essere attraverso le sue modulazioni, o i suoi rilievi» (Ivi, pag. 303).

<sup>198</sup> Id., *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano, 1963, pag. 305.

<sup>199</sup> Id., *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003, pag. 277.



afferrare simultaneamente le sei facce del cubo, ma a livello sensibile questo non è plausibile se non per successione di stati percettivi (ovvero dopo aver visto tutte e sei le facce). Per poter pensare un cubo è necessario assumere *un* punto di vista, il razionalismo invece abbandona ogni ancora del sensibile, «sorvola» il cubo e s'illude di afferrarne l'essenza abbracciando *tutti* i punti di vista, mentre invece si pone in un non-luogo sopra il sensibile dove non afferra *nessun* punto di vista: «Il cubo dalle sei facce uguali è l'*idea limite* con la quale esprimo la presenza carnale del cubo che è là, sotto i miei occhi, sotto le mie mani, nella sua evidenza percettiva»<sup>200</sup>. Lo sguardo assoluto che Cusano attribuiva alla divinità, dalla funzione totalizzante, capace di accogliere in sé dall'alto tutti i punti di vista, viene secolarizzato e passa per la morte di Dio, rivelando se stesso come pensiero umano (*ab-solutus* da ogni prospettiva).

Prima di accennare alla svolta ontologica attuata negli ultimi anni di vita da Merleau-Ponty chiariamo anzitutto la questione dell'arte, che ha occupato grande spazio nelle teorizzazioni del filosofo francese («l'arte e la filosofia *insieme* sono appunto non fabbricazioni arbitrarie nell'universo dello "spirituale" (della "cultura"), ma contatto con l'Essere proprio in quanto creazioni»<sup>201</sup>). Nel suo ultimo scritto pubblicato in vita, *L'occhio e lo Spirito*, l'autore ha enucleato molti dei temi che saranno ripresi dall'opera postuma; sebbene infatti il testo miri a chiarire quali siano le opinioni del francese riguardo la pittura, inevitabilmente l'argomento viene a toccare la questione del soggetto "vedente", sullo sfondo della nuova grande ontologia merleaupontiana che di lì a pochi anni avrebbe visto il suo compimento.

---

<sup>200</sup> Ibidem.

<sup>201</sup> Id., *Il visibile e l'invisibile* op. cit., pag. 230.

Appare di conseguenza evidenziata in molti passi la funzione della reversibilità degli sguardi, vero cardine della rivoluzione ontologica; così come spesso sottolineata è la compossibilità di elementi contrastanti impiantati su un terreno comune. L'opera è in ogni caso fondamentale per avere ben chiara la portata della rottura tra contemporaneità e modernità, sia in campo artistico che *reversibilmente* in ambito filosofico. Infatti se da un lato individuiamo in Cartesio e nel cartesianesimo l'obiettivo degli attacchi di Merleau-Ponty nel testo, dall'altro tale conflitto si concretizza nel mutamento delle premesse e dei canoni prospettici, nella nuova considerazione dello spazio e di conseguenza dell'uomo che vi abita. Fin dalle prime pagine è possibile scorgere la cifra della distanza tra il Rinascimento e il secolo XX; repentinamente infatti viene esplicitata l'inversione del movimento prospettico, che nel XV secolo prevedeva un moto dal soggetto al quadro, con il vortice del punto di fuga che assorbiva lo sguardo diretto dello spettatore per permettergli di perdersi e ritrovarsi. Il post-prospettivismo invece ribalta i ruoli: «qualità, luce, colore, profondità, che sono laggiù davanti a noi, sono là soltanto perché risvegliano un'eco nel nostro corpo, perché esso li accolga»<sup>202</sup>; il corpo, elemento fondamentale nel pensiero di Merleau-Ponty, essendo anch'esso parte dell'Essere, assorbe quanto l'opera pittorica gli offre, diviene esso stesso fuga dalla cornice (fuga dalla finestra) invertendo punto di fuga e punto di vista, adempiendo alla funzione che secoli prima era demandata alla rappresentazione. Il corpo, nell'atto di avvolgere la tela, ricopre se stesso: «il quadro (...) offre piuttosto allo sguardo, affinché esso le sposi, le tracce della visione

---

<sup>202</sup> Id., *L'occhio e lo Spirito* op. cit., pag. 20.

dell'interno, e alla visione ciò che la foderà interiormente, la struttura immaginaria del reale»<sup>203</sup>. In questo avvilupparsi di vedente e veduto, nel caos delle percezioni e delle pieghe ontologiche, la comunanza di sostrato da parte dei due elementi rivela il possesso di ciò che si ha già: «La pittura risveglia, porta alla sua estrema potenza un delirio che è la visione stessa, perché vedere è *avere a distanza*, e la pittura estende questo bizzarro possesso a tutti gli aspetti dell'Essere, che devono in qualche modo farsi visibili per entrare in lei»<sup>204</sup>. Il delirio della visione, in cui si scorge la compossibilità dei contraddittori, demanda alla pittura l'onere arduo di rappresentarla, di rendere cioè percepibile ciò che, naturalmente, fugge alle determinazioni percettive, così facendo «la pittura (...) dona esistenza visibile a ciò che la visione profana crede invisibile, fa in modo che non ci occorra un “senso muscolare” per avere la voluminosità del mondo»<sup>205</sup>; tale voluminosità è la terza dimensione che sfugge alla superficie e per *possederla guardandola* è necessario il tramite della rappresentazione pittorica. La ricerca di questa profondità *nascosta* crea nello spettatore una tale curiosità, che, quasi come incantato («il pittore (...) *mentre dipinge*, pratica una teoria magica della visione»<sup>206</sup>), egli si sporge «al di là dei “dati visuali”», e «[la sua vista] si apre su una trama dell'Essere di cui i messaggi sensoriali discreti sono solo le interpunzioni o le cesure, e che l'occhio abita, come l'uomo la sua casa»<sup>207</sup>. L'occhio dimora quindi tra le maglie dell'Essere, in cui le percezioni individuali rivelano solo un aspetto del velo reale ontologico. Ribaltati i canoni della prospettiva rinascimentale,

---

<sup>203</sup> Ivi, pag. 22.

<sup>204</sup> Ivi, pag. 23.

<sup>205</sup> Ibidem.

<sup>206</sup> Ivi, pag. 24.

<sup>207</sup> Ivi, pagg. 23-24.

dall'Essere in cui siamo e in cui vediamo emerge il mondo che percepiamo il quale, essendo della mia medesima carne, mi percepisce e mi *ri-volge* il suo sguardo:

Più volte, in una foresta, ho sentito che non ero io a guardare la foresta. Ho sentito certi giorni, che erano gli alberi che mi guardavano, che mi parlavano... (...) Credo che il pittore debba lasciarsi penetrare dall'universo, e non volerlo penetrare... Attendo di essere interiormente sommerso, sepolto. Forse, dipingo per nascere<sup>208</sup>.

La reversibilità dello sguardo è posta, situata tra me e il mondo (*en-être*, ne *Il visibile e l'invisibile*) essa, con il suo rimando di sguardi, con l'occhio delle *cose* rivela l'uomo come osservato ed osservante, soggetto ed oggetto del magico delirio della visione. Risulta evidente il deterioramento dei canoni prospettici, delle stesse premesse teoriche di cui abbiamo reso conto nel capitolo precedente. Il quadro rinascimentale, emblema della solitudine dello sguardo, non solo non evidenzia più l'esclusività del vedere individuale, ma anzi permette alle percezioni degli altri (e delle cose) di sconfinare nelle mie, in un eccesso e sovrabbondanza d'Essere che arriva ad avvolgermi, annegando il mio punto di vista tra i tanti:

io so che in questo momento un altro uomo situato altrove – o meglio: Dio, che è ovunque – potrebbe penetrare il loro [delle cose] nascondiglio e vederle dispiegate. Ciò che chiamo profondità non è niente, oppure è la mia partecipazione a un Essere senza limiti, e innanzitutto all'Essere dello spazio, al di là di ogni punto di vista<sup>209</sup>.

Limitata dal suo monocularismo, la prospettiva rinascimentale non è in grado di cogliere la complessità della contemporaneità; la finestra di Alberti

---

<sup>208</sup> G. Charbonnier, cit. Ivi, pag. 26.

<sup>209</sup> Ivi, pag. 34.

e Leonardo non è adeguata al nuovo spazio, interno ed esterno, è troppo parziale la vista che offre, «questa finestra si apre solo sulle *partes extra partes*, sull'altezza e sulla larghezza, viste però da un'altra angolatura, sull'assoluta positività dell'Essere»<sup>210</sup>. Questa positività sarà uno dei caratteri imputati alla filosofia tradizionale ed ampiamente criticati da Merleau-Ponty nella sua opera postuma, in quanto egli considera l'elemento positivo costruito sulla negazione della negazione, incapace di rendere conto persino dell'inesistenza del nulla, fondamentale affinché l'Essere esista.

Inadeguata al corso dei tempi, la prospettiva svela il proprio carattere d'apparenza: essa è un trucco fallibile (e fallito), «un caso particolare, una tappa, un momento in un'informazione poetica del mondo che continua dopo di essa»<sup>211</sup>. A nulla valgono i tentativi di Cartesio di specificare uno spazio entro cui la visione prospettica possa ricondurre la vista al pensiero; il pensiero della visione – la soluzione cui giunge il bipolarismo cartesiano – «funziona secondo un programma e una legge che la visione non si è dati», perché la percezione precede il *logos*, e non è categorizzabile secondo uno schematismo concettuale: il *cogito* snatura il *percepto*, lo «priva delle proprie premesse», ma così facendo inficia se stesso e si condiziona come pensiero «non totalmente presente», non «totalmente effettuale», a metà tra *logos* ed *aesthesis* e quindi identificabile come nessuno dei due, scoprente al centro di sé «un mistero di passività»<sup>212</sup>. Lo spazio cartesiano, erede delle considerazioni prospettiche, col suo «reticolo di relazioni tra gli oggetti» risulta obsoleto ed inefficace di fronte alla nuova spazialità concepita ponendo l'uomo come «punto o grado zero». In questa maniera, assunto

---

<sup>210</sup> Ivi, pag. 35.

<sup>211</sup> Ivi, pag. 37.

<sup>212</sup> Ivi, pag. 38.

l'Essere come base dei possibili, lo spazio «non lo vedo secondo il suo involucro esteriore, lo vivo dall'interno, vi sono inglobato. Dopotutto, il mondo è intorno a me, non di fronte a me»<sup>213</sup>. Proprio perché immerso nel proprio campo percettivo all'uomo spetta garantirsi un'alienazione tale da permettergli di esplorare l'altro da sé di cui è parte, e di tornare nuovamente in sé, e l'unico tramite che permette questa e-stasi con ritorno è senza dubbio la vista: «la visione non è una certa modalità del pensiero, o presenza a sé: è il mezzo che mi è dato per essere assente da me stesso, per assistere dall'interno alla fissione dell'Essere, al termine della quale soltanto mi richiudo su di me»<sup>214</sup>.

Dalle note di lavoro pubblicate in appendice, *Il visibile e l'invisibile* risulta concepito fin dal gennaio del 1959, cioè l'anno precedente la stesura de *L'occhio e lo Spirito*, per cui quando il filosofo scriveva in merito alla questione dell'arte già buona parte del manoscritto postumo era stata stilata, motivo per il quale, appunto, ritroviamo accenni alla tematica ontologica che in quegli anni egli veniva maturando. Nel 1961 l'autore morì, lasciando incompiuto il testo, di cui ci restano però un'ottantina di pagine manoscritte e molte note di lavoro che esplicano il progetto merleupontiano dell'opera, quando non direttamente il significato di alcuni passaggi. Lo scritto oltre a delineare il passaggio ad un'ontologia matura – elaborando nuove nozioni che vadano a sostituire «quella di soggettività trascendentale, quelle di soggetto, oggetto, senso» – segna anche il passaggio dal tema fenomenologico della coscienza, che aveva caratterizzato le prime opere, alla possibilità di soggetto e oggetto nell'Essere e nella carne, andando

---

<sup>213</sup> Ivi, pag. 42.

<sup>214</sup> Ivi, pag. 56.

a mutare il significato della filosofia stessa, la quale deve perdere il proprio carattere riflessivo per divenire «scienza della pre-scienza, in quanto espressione di ciò che è prima dell'espressione e che la sostiene da tergo»<sup>215</sup>. In questa rinnovata ontologia la carnalità rappresenta il punto d'incontro del percipiente con il mondo: poiché la dicotomia interno/esterno non ha senso nell'Essere così strutturato, la carne è reversibile soglia d'accesso verso l'altro per l'io, di cui è costituente invisibile: «È questo invisibile del visibile che poi mi permette di trovare nel pensiero produttivo tutte le strutture della visione, e di distinguere radicalmente il pensiero dall'operazione, dalla logica»<sup>216</sup>. Anche in questo testo l'avversario principale è rappresentato da Cartesio e dalla sua filosofia, che, come abbiamo già visto, proponeva una pensiero positivo che Merleau-Ponty ritiene basato su presupposti errati. Un modello percettivo di questa positività corrotta è rappresentato dall'esempio che Cartesio propone nelle *Meditationes de prima philosophia*: per dimostrare la necessità dei concetti per l'esperienza, il razionalista indica la cera di una candela; essa possiede in un primo momento forma e odore che ce la rendono riconoscibile, ma quando la cera è sciolta e non possiede più quelle qualità con cui prima l'avevamo distinta è solo il concetto di "cera" che ci indica la continuità tra questi due stati differenti, e che quindi guida la percezione. Per Merleau-Ponty questo modo di procedere non è veritiero e la sua presunta positività si basa solo sulla negazione di uno stato sensibile; quando vediamo e quindi percepiamo un oggetto accade che andiamo da noi stessi alla cosa percepita, usciamo da noi per entrare nell'oggetto, ed entrambi siamo presi «nello

---

<sup>215</sup> Id., *Il visibile e l'invisibile* op. cit., pag. 199.

<sup>216</sup> Id., *Fenomenologia delle percezione* op. cit., pag. 234.

stesso mondo carnale, *i.e.*: la mia veduta e il mio corpo emergono anch'essi dallo *stesso* essere che è, fra l'altro,» ciò che viene percepito<sup>217</sup>. La positività del *cogito* cartesiano è falsa e costruita per sottrazione della cosa dai suoi attributi sensibili; i seguaci di Descartes

hanno svalutato il mondo chiuso a beneficio di un infinito positivo di cui parlano come si parla di qualcosa, che essi *dimostrano* in sede di "filosofia oggettiva" – i segni sono invertiti: tutte le determinazioni sono negazione nel senso di: *non* sono *che* negazione – Così, più che riconoscere l'infinito, lo si elude<sup>218</sup>.

La vera positività dell'Essere (quello «grezzo» che per Merleau-Ponty garantisce la compresenza dei compossibili) permette l'emergere dell'invisibile come verso del visibile, senza alcuna negazione:

Principio: non considerare l'invisibile come *altro visibile* "possibile", o un "possibile" visibile per un altro: ciò equivarrebbe a distruggere la membratura che ci congiunge ad esso. Del resto, poiché quest'"altro" che lo "vedrebbe", - quest'"altro mondo" che esso costituirebbe, sarebbe necessariamente collegato al nostro, la possibilità vera riapparirebbe necessariamente in questo collegamento - L'invisibile è *qui* senza essere *oggetto*, è la trascendenza pura, senza maschera ontica. E in fin dei conti anche i "visibili" stessi sono solo centrati su un nucleo d'assenza<sup>219</sup>.

La trama dell'Essere è quindi articolata secondo percezioni, per cui se da una parte «è vero che il mondo è *ciò che noi vediamo*», dall'altra «è altresì vero che nondimeno dobbiamo imparare a vederlo»; in questo senso l'opera di Merleau-Ponty intendeva essere didascalica, tentando di chiarire (e descrivere) «che cos'è *noi* e che cos'è *vedere*, (...) come se in proposito

---

<sup>217</sup> Cfr. Id., *Il visibile e l'invisibile* op. cit., pag. 235.

<sup>218</sup> Ivi, pag. 201.

<sup>219</sup> Ivi, pag. 262.



avessimo tutto da imparare»<sup>220</sup>. Per ciò che concerne la vista bisogna intanto aver chiaro come una percezione reale si distingua da un'illusione, ma ciò è di facile soluzione, perché la rappresentazione non veritiera (sia essa sogno o immagine apparente) non regge a lungo l'osservazione, nel senso che cede ad uno sguardo esploratore capace di evidenziarne le lacune<sup>221</sup>. In tal maniera Merleau-Ponty risponde indirettamente all'equazione platonica dell'illusione = inganno, spianando la strada alle proprie considerazioni sulla percezione. Agli scettici il francese rimprovera d'essere ciechi al *problema del mondo*, presi come sono tra l'Essere in sé e la "vita interiore"<sup>222</sup>; la complessità della contemporaneità esige infatti una riconsiderazione del «senso d'essere del mondo», perché non è più solo il soggetto ad essere problematico, ma l'intero ambito in cui è immerso solleva questioni di senso. Il soggetto ciclopico rinascimentale non può sussistere in una tale complessità, le sue ambizioni e il suo mondo non sono altro che un gioco, se immessi nella contemporaneità: «è *guardando*, e ancora con i miei occhi che io arrivo alla cosa vera, questi stessi occhi che poco fa mi davano delle immagini monoculari: semplicemente, ora essi funzionano *insieme* e, per così dire, *sul serio*»<sup>223</sup>. Non è con nuovi strumenti che avviene il capovolgimento dell'orizzonte prospettico, ma *ancora* con gli occhi, solo utilizzati adesso con un atto *semplice* di riappropriazione della loro funzionalità specifica:

se considero il campo così come l'ho quando guardo  
liberamente con i due occhi, fuori di ogni atteggiamento

---

<sup>220</sup> Ivi, pag. 16.

<sup>221</sup> Cfr. Ivi, pag. 18.

<sup>222</sup> Cfr. Ivi, pag. 19.

<sup>223</sup> Ivi, pag. 21.

isolante, mi è impossibile *spiegarlo* mediante dei condizionamenti. Non perché questi condizionamenti mi *sfuggano* o mi restino *nascosti*, ma perché *il condizionato stesso cessa di essere un ordine tale che possa essere descritto oggettivamente*. Per lo sguardo naturale che mi dà il paesaggio, la strada in lontananza non ha nessuna “larghezza” che si possa, anche idealmente, computare, è altrettanto larga che a breve distanza, giacché è la stessa strada, e non lo è, giacché non posso negare che c’è una specie di raggrinzimento prospettico<sup>224</sup>.

Questo nuovo modo di guardare, *serio*, mette in luce la compossibilità della trama dell’Essere in cui abitiamo, e scopre che l’apparenza non è un velo gettato tra il soggetto e il mondo: «il restringimento prospettico non è una deformazione, la strada vicina non è “più vera”: *il vicino, il lontano, l’orizzonte formano sistema nel loro indescrivibile contrasto*, e la verità percettiva è costituita dal loro rapporto nel campo totale»<sup>225</sup>.

Cercando di comprendere l’Essere-oggetto i positivisti, cui Merleau-Ponty indirizza un’aspra critica, hanno supposto di poter abbracciare il mondo come «Grande Oggetto». La scienza attraverso i suoi dogmi persegue l’obiettività assoluta, in cui all’oggettivo corrisponderebbe il vero; nel fare ciò però relega ai margini l’eccezionale valenza del fenomeno. Gli scienziati agiscono come «il *Kosmotheorós*, capace di costruire o di ricostituire il mondo esistente attraverso una serie indefinita di operazioni sue» eppure sono «ben lungi dal dissipare le oscurità della nostra fede ingenua nel mondo» e s’ingannano, non rendendosi conto d’essere «l’espressione più dogmatica» di tale credenza, di «reggersi» su di essa e di «presupporla» nei loro ragionamenti<sup>226</sup>. Come controparte della scienza il medesimo biasimo lo subisce la psicologia classica, anch’essa incapace di

---

<sup>224</sup> Ivi, pag. 35.

<sup>225</sup> Ivi, pag. 36, corsivo nostro.

<sup>226</sup> Cfr. Ivi, pag. 28.

inquadrare l'Essere in sé, concentrata invece sull'Essere-soggetto, e precludendo l'accesso «all'altro così come è implicato in noi»<sup>227</sup>. Altrove Merleau-Ponty sottolinea che la psicologia moderna, inserita nel nuovo contesto ontologico, deve aborrire l'introspezione e analizzare invece i tipi di comportamento e la condotta visibile del soggetto. L'emozione «non è un fatto psichico e interno, ma una variazione dei nostri rapporti con altri e con il mondo leggibile nel nostro atteggiamento corporeo»<sup>228</sup>. Il mondo della psicologia classica era una costruzione dell'intelligenza, ora invece il soggetto è, propriamente, gettato nel mondo, e necessita di apprendere come guardarlo totalmente nei suoi rapporti con l'essere.

Quando pretende di inquadrare il soggetto la scienza psicologica classica presuppone alla base ciò che pretende spiegare:

le “condizioni” della profondità – per esempio la disperazione delle immagini retiniche – non ne sono veramente condizioni, perché le immagini si definiscono come disparate solo rispetto a un apparato percettivo che cerca il proprio equilibrio nella fusione delle immagini analoghe, e perché dunque “*il condizionato*” *condiziona qui la condizione*<sup>229</sup>.

Queste condizioni sono cause necessarie ma non sufficienti affinché la percezione ci appaia così com'è: il mondo apparirebbe certamente diverso ad un uomo privo di tali condizioni, ma in ogni caso «non sono esse a spiegarlo»<sup>230</sup>, e qui s'inganna la psicologia. Quando percepiamo, alla base del nostro atto c'è la credenza che ciò che stiamo percependo è vero come percezione; tale *fede percettiva*

---

<sup>227</sup> Ivi, pag. 32.

<sup>228</sup> Id., *Il cinema e la nuova psicologia* op. cit., pag. 73.

<sup>229</sup> Ivi, pag. 36.

<sup>230</sup> Ibidem.

è la nostra esperienza, più vecchia di qualsiasi opinione, di abitare il mondo mediante il nostro corpo, la verità con tutti noi stessi, senza che ci sia da scegliere e nemmeno da distinguere tra la certezza di vedere e quella di vedere il vero, poiché essi sono per principio una medesima cosa, – fede, dunque, e non sapere, perché tutto il mondo non è qui separato dalla nostra presa su di esso, perché, più che affermato, esso è assunto come ovvio e, più che svelato, è non-dissimulato, non confutato<sup>231</sup>.

Il corpo, vedente e visibile, carne della carne del mondo, attraverso gli occhi apre la soglia all'incontro con quanto sta fuori, coglie se stesso nella profondità di un Essere che ne rivela la natura contraddittoria necessaria per la sua esistenza, fondativa. Il rischio tuttavia permane di rimanere intrappolati nell'atteggiamento riflessivo, il quale, unilateralmente riduce il mondo a significato e rifiuta di prender coscienza della propria genesi nell'esperienza irriflessa. La filosofia riflessiva («"cattiva dialettica" che identifica gli opposti, (...) non-filosofia, (...) dialettica "imbalsamata", che è non più dialettica»<sup>232</sup>) s'illude di superare le antinomie della fede percettiva supponendo come base del proprio metodo l'idealità, ovvero la riconduzione della percezione al pensiero (chiaramente il bersaglio polemico è ancora una volta il razionalismo cartesiano, che con la dottrina delle due sostanze ha generato «lo "strabismo" dell'ontologia occidentale"»<sup>233</sup>). Ridotti l'immaginazione e l'*aesthesis* a modi di pensare, e imponendo sul sensibile il piano dell'«idealità», gli occhi slittano dal loro protagonismo e

---

<sup>231</sup> Ivi, pag. 43.

<sup>232</sup> Ivi, pag. 197.

<sup>233</sup> Ibidem. Si noti l'arguta metafora ottica scelta da Merleau-Ponty.

non sono più soggetti della visione, sono passati nel novero delle cose viste, e ciò che si chiama visione dipende dalla potenza di pensare, la quale attesta che l'apparenza ha qui risposto secondo una regola ai nostri occhi. La percezione, quando è piena o attuale, è il pensiero di percepire<sup>234</sup>.

Stando così le cose il reale è ridotto a pensiero di vedere, mentre l'immaginario, indicato come concetto «che non cerca l'esercizio, la prova, la pienezza» ma che confida solo in se stesso, rimane un pensiero a metà. Il soggetto, da incarnato quale era nella sua cieca fede percettiva, diventa soggetto ideale, votato allo spirito, che altro non è se non «l'apparire a se stesso» in un mondo ridotto ad apparenza. La conversione riflessiva non elimina la fede percettiva, riconduce semplicemente i contenuti di quella a se stessa, ma in tal maniera «non lascia più sussistere, di fronte al soggetto puro, se non degli ideali, dei *cogitata* o dei noemi», e spoglia la credenza percettiva di quel carattere «che ci assicurava paradossalmente di accedere alle cose stesse, e di accedervi per il tramite del corpo, che dunque non ci apriva al mondo se non richiudendoci nella serie dei nostri eventi privati»<sup>235</sup>. Al corpo non spetta trattamento differente dal resto delle altre cose, percepite dal pensiero che *a-prospetticamente* sorvola il mondo come esteriori ed irriducibili alla corporeità. Espressione della razionalità più radicale, la filosofia riflessiva è erede delle premesse rinascimentali prospettive, essa infatti si pone come compito

essenziale [quello di] ricollocarci al di qua della nostra situazione di fatto, in un centro delle cose, da cui noi procedevamo, ma in rapporto al quale eravamo decentrati, è essenziale rifare, partendo da noi, un cammino già tracciato da questo centro a noi: lo sforzo stesso verso l'adequazione

---

<sup>234</sup> Ivi, pag. 44.

<sup>235</sup> Ivi, pag. 45.

interna, l'impresa di riconquistare esplicitamente tutto ciò che noi siamo e facciamo implicitamente, significa che ciò che siamo infine come naturati, noi lo siamo dapprima attivamente come naturanti, che il mondo è il nostro luogo natale solo perché, come spiriti, noi siamo originariamente la culla del mondo<sup>236</sup>.

Questo percorso di «adequazione» e di riflessione svela il carattere contraddittorio di questo pensiero che tornando su stesso non scopre nient'altro che il percorso che l'ha portato alla riflessione; in particolare «lo sforzo di coincidere con un naturante» è già in noi, per cui ogni ritorno e riconquista di sé non può essere specchio delle costituzione interna, come il cammino che va da Place de l'Etoile a Notre-Dame è l'inverso di quello da Notre-Dame a Place de l'Etoile. Il pensiero, tornando sui propri passi, rivela un punto cieco, l'incapacità della riflessione di recuperare la propria funzione: «tutta l'analisi riflessiva non è falsa, bensì ingenua, finché nasconde a se stessa il suo proprio movente, e finché, per costituire il mondo, è necessario avere nozione del mondo in quanto precostituito, ragion per cui il tentativo è *per principio in ritardo su se stesso*»<sup>237</sup>. Per sanare questa cecità la proposta di una *superriflessione* non è sufficiente, rischia invero di peggiorare la situazione comportando un circolo vizioso di metariflessioni che rimandano a se stesse. Recuperando il bipolarismo tra soggetto pensante e oggetto pensato, la filosofia riflessiva ingabbia l'uomo in un sistema di correlazioni spente, senza ulteriori diramazioni, una rete di rimandi specifici che non esplora la valenza di connessioni ulteriori:

lo spirito è ciò che pensa, il mondo è ciò che viene pensato,  
non si potrebbe concepire né sopravanzamento dell'uno

---

<sup>236</sup> Ivi, pag. 48.

<sup>237</sup> Ivi, pagg. 49-50, corsivo nostro.

sull'altro, né confusione dell'uno con l'altro, né passaggio dall'uno all'altro, e nemmeno contatto fra di essi, - giacché l'uno sta all'altro come il collegato al collegante o il naturato al naturante, essi sono troppo perfettamente coestensivi perché l'uno possa mai essere preceduto dall'altro, troppo irrimediabilmente distinti perché l'uno possa mai involgere l'altro<sup>238</sup>.

In una filosofia dell'incontro quale è quella di Merleau-Ponty, l'unilateralità dei rapporti è una sterile funzione che non rende conto della complessità del sistema. L'Essere è stato fin da subito descritto come accogliente ed avvolgente, persino carnale nel suo porsi, palpabile quasi, in una sinestesia di forme ed elementi che rimandano ad una trama intrecciata ma percepibile, in cui hanno spazio la carne e lo spirito, l'uomo e il mondo, il visibile e l'invisibile.

Per la ragione un tale vortice di contraddittori è inconcepibile, la logica non vede quello che la percezione illumina, ovvero che il mondo non va dominato (come lo sguardo imponeva nel Rinascimento), ma nel mondo bisogna immergersi, sì da recuperare «quella complicità (...) che ogni mattina ricomincia per me non appena apro gli occhi»<sup>239</sup>. Persa nel sorvolare ogni punto di vista, la riflessione non scorge l'incontro di soggetto e oggetto nell'Essere, e nella sua ansiosa ricerca della positività, non solo «non ci fa comprendere la nostra propria oscurità»<sup>240</sup>, ma impedisce anche di recepire la dinamica e il significato delle dis-illusioni. Quando un'illusione scompare il reale mostra la propria fragilità, e per colmare il vuoto che quella lascia, un'altra apparizione prende il suo posto: «io credevo di vedere sulla sabbia un pezzo di legno levigato dal mare, ed *era*

---

<sup>238</sup> Ivi, pag. 63.

<sup>239</sup> Ivi, pag. 50.

<sup>240</sup> Ivi, pag. 54.

una roccia argillosa. (...) La dis-illusione è la perdita di un'evidenza solo perché è l'acquisizione di un'altra evidenza»<sup>241</sup>. L'intercambiabilità delle apparenze non è che l'ennesima prova della provenienza comune di quelle percezioni, alla base delle quali vi è non un Essere inconoscibile e frammentato, ma un Essere familiare ed unico, in cui le apparenze emergono continuamente nel momento in cui vengono dissipate, «depenando» l'oceano di possibilità ontologiche insite nell'illusione scomparsa.

Il secondo capitolo dell'opera è smaccatamente diretto contro il dualismo di Essere-Per-Sé ed Essere-In-Sé proposto da Sartre ne *L'essere e il nulla*. Mentre il fine del pensiero sartriano è costruire l'unione tra i due opposti ontologici, per Merleau-Ponty la trascendenza che rivela i due estremi come un'entità astratta si pone primariamente, e, al contrario di Sartre, ciò che resta da spiegare è il suo sdoppiamento (sempre di principio, ma mai attuale). Nonostante quindi la premessa comune di determinare «un rapporto all'Essere che si formi *dall'interno dell'Essere*», il pensiero di Sartre imbocca una via senza uscita quando elimina il contatto con l'alterità, relegando in un ambito quasi d'insania l'incontro tra soggetto e mondo: «per lui [Sartre], non c'è altro interiore tranne me, e ogni altro è esteriorità, l'Essere non è intaccato da questa decompressione che si realizza in esso, rimane positività pura, oggetto, e il Per Sé non vi partecipa se non per una specie di follia»<sup>242</sup>.

Nel contesto di questa disputa Merleau-Ponty chiarisce ulteriormente gli elementi della propria ontologia, come ad esempio la «frequentazione

---

<sup>241</sup> Ivi, pag. 56.

<sup>242</sup> Ivi, pag. 248.



ingenua» che il Sé attua nell'Essere prima di tornare in sé stesso; in questa fase di e-stasi il Sé è per l'appunto alienato in quanto non ancora rientrato in sé. Per raggiungere un tale grado di oblio di sé,

l'unico modo sarebbe quello di purificare completamente la mia nozione della soggettività: anzi, non c'è "soggettività" o "Ego", la coscienza è senza "abitante", è necessario che io la faccia emergere completamente dalle appercezioni seconde che fanno di essa il rovescio di un corpo, la proprietà di uno "psichismo" e che io la scopra come il "niente", il "vuoto" che è capace della pienezza del mondo, o meglio, che ha bisogno per sorreggere la sua inanità<sup>243</sup>

Un tale oblio di sé è la soluzione adottata da Sartre, ma è una posizione che pretende lo stesso grado di positività delle filosofie criticate precedentemente. L'In-sé di Sartre è un mondo massiccio verso cui non può esserci incontro, al massimo scontro; di contro, come sappiamo, la proposta di Merleau-Ponty è semplice quanto rivoluzionaria: un Essere in cui i compossibili rappresentano le pieghe di un sistema non contraddittorio, capace di concepire e fondarsi sulla valenza dell'incontro tra forze opposte; «ci troviamo al di là del monismo e del dualismo, poiché il dualismo è stato spinto così lontano che gli opposti, non essendo più in competizione, sono in quiete l'uno contro l'altro, coestensivi l'uno all'altro»<sup>244</sup>. Questo passo sintetizza meravigliosamente l'intera portata del sistema incompiuto merleaupontiano, in cui il rovescio del tessuto dell'Essere è quel Nulla di «purezza negativa» essenziale perché il suo opposto si ponga. Proprio in virtù della compossibilità degli opposti, è necessario domandarsi fino a che

---

<sup>243</sup> Ivi, pag. 69.

<sup>244</sup> Ivi, pag. 72.

punto arrivi la percezione soggettiva e qual è l'influenza e la portata delle percezioni altrui. Per quanto riguarda il soggetto Merleau-Ponty esplicita:

*Ciò che io vedo non è mio nel senso di un mondo privato. Il tavolo è ormai il tavolo; anche le vedute prospettiche che io ne ho, e che sono legate alla posizione del mio corpo, fanno parte dell'essere e non di me stesso; anche gli aspetti del tavolo che sono legati alla mia costituzione psicologica – il suo colore singolare, se io sono daltonico e il tavolo dipinto in rosso – fanno ancora parte del sistema mondo<sup>245</sup>.*

Se dunque tutto questo fa parte del sentire comune, finanche le caratteristiche più personali come il colore percepito, cosa possiede il soggetto del *percepto*? Solo le «lacune» della percezione, ciò che manca all'atto sensitivo e che è l'oggetto stesso a determinare come privazione. In siffatto quadro la percezione altrui rappresenta per il soggetto «una seconda apertura», essa è ciò che serve all'uomo per sfuggire al rischio solipsistico, per ricevere la negazione dall'esterno che gli permetta di sentirsi completo nell'Essere; l'altro che osserva e (mi) guarda «non risiede in nessun luogo» perché è ovunque intorno,

egli non è completamente *ipse* – io sono l'unico ad esserlo – , ma non è nemmeno preso nel tessuto di ciò che chiamo essere, lo ingloba, è uno sguardo che non proviene da nessun luogo e che quindi mi avvolge da ogni parte, e con me il mio potere d'ontogenesi. Io sapevo bene che non ero *niente* e che questo niente rimuoveva se stesso a beneficio dell'essere. Mi restava da imparare dall'altro che questo sacrificio stesso non basta a eguagliare la pienezza dell'essere, che la mia negazione fondamentale non è completa finché non è stata negata anch'essa dall'esterno ed annoverata, da uno sguardo estraneo, fra gli esseri...<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Ivi, pag. 75.

<sup>246</sup> Ivi, pag. 79.

Ci troviamo di fronte ad un'ulteriore riprova della necessità dell'alterità nel progetto merleau-pontiano, tanto che il filosofo dichiarerà qualche pagina successiva: «l'altro è una delle forme empiriche dello sprofondamento nell'Essere»<sup>247</sup>. In questa maniera viene dato conto della possibilità di «isolotti» percettivi personali in cui ognuno abita il proprio ambiente, ma in cui non si è rinchiusi, e dove la presenza di «terzi testimoni» interviene nel favorire il passaggio tra soggetto e mondo, che già attraverso il corpo erano venuti a contatto. Tra due esseri vedenti

non sono *io* a vedere, non è *lui* a vedere, perché ci abita entrambi una visibilità anonima, una visione in generale, in virtù della proprietà primordiale della carne di irradiarsi ovunque e per sempre pur essendo qui e ora, di essere dimensione e universalità pur essendo individuo<sup>248</sup>;

in virtù del medesimo sostrato non sussiste incorporeità, ma intercorporeità.

Vale quindi per la percezione della realtà quanto avevamo già scritto sulla rappresentazione pittorica: l'individuo solipsistico rinascimentale deve cedere il posto alla compresenza di altri da sé che sono funzionali alla sua apertura all'Essere, sì come il suo sguardo è fondamento della fusione ontologica dell'altro: «ormai, grazie ad altri occhi, siamo perfettamente visibili a noi stessi; quella lacuna in cui si trovano i nostri occhi e la nostra schiena è colmata, colmata da qualcosa, ancora, di visibile, ma di cui non siamo titolari»<sup>249</sup>.

---

<sup>247</sup> Ivi, pag. 90.

<sup>248</sup> Ivi, pag. 169.

<sup>249</sup> Ivi, pag. 170.

Tra le considerazioni del francese c'è anche spazio per una critica al sistema di Leibniz, cui però viene riconosciuto il grande merito di aver tentato un approccio con l'infinito. La soluzione leibniziana è in ogni caso troppo impostata su una deriva teologica del tema, e la stessa teoria dell'armonia prestabilita evita di risolvere il problema della comunicabilità delle sostanze alla medesima maniera del *cogito* cartesiano. Leibniz non è inoltre esente dall'aver mal posto la questione della positività della sua filosofia, che possiede gli stessi limiti dei sistemi che non riconoscono il valore intrinseco della negazione:

il celebre problema ontologico, il “perché c'è qualcosa anziché niente?” scompare con l'alternativa: non c'è qualcosa anziché niente, il niente non potrebbe prendere il posto del qualcosa o dell'essere: il niente inesiste (nel senso negativo) e l'essere è, e il loro combaciare dissolve ogni problema. Tutto è oscuro quando non si è pensato il negativo, tutto è chiaro quando lo si è pensato come negativo<sup>250</sup>.

Comprendere la valenza del negativo è afferrare la struttura sottesa al mondo e al sé nella sua peculiare coestensività:

Per chi pensa il negativo nella sua purezza non ci sono due movimenti: l'abbandono del mondo e la ripresa riflessiva; non ci sono due atteggiamenti – uno, naturale, di attenzione alle cose e l'altro, filosofico, di attenzione al significato delle cose –, giacché ognuno di essi conserva per così dire al margine la possibilità di trasformarsi nell'altro; c'è una percezione dell'essere e una impercezione del nulla che sono reciprocamente coestensive, che fanno tutt'uno<sup>251</sup>.

La profonda avversione tra il nulla e l'essere fa sì che essi non si mescolino in un caos d'in-differenza, e, proprio in virtù della loro sempre

---

<sup>250</sup> Ivi, pag. 82.

<sup>251</sup> Ivi, pag. 83.

viva opposizione, al presentarsi dell'essere il nulla è «subito là», e non a margine o lateralmente, ma dietro l'essere, a sostenerlo affinché possa darsi come «spettacolo» intorno a noi. Nell'ordine della non mescolanza, tra il soggetto e il mondo si crea «una relazione altrettanto stretta che quella fra il mare e la spiaggia»<sup>252</sup> e ciò inevitabilmente condiziona lo sguardo personale. Quando esso «*avvolge, palpa, sposa* le cose visibili» è come «se le sapesse prima di saperle» e nonostante il suo stile sia «irregolare e imperioso» le sue vedute «non sono vedute qualsiasi»: quando guardo «io non guardo un caos, ma delle cose, cosicché non si può dire se è lo sguardo o se sono le cose a comandare. (...) Colui che vede può possedere il visibile solo se né è posseduto, *se né è*»<sup>253</sup>. L'*en-être*, l'immersione totale nel magma ontologico che ci plasma è possibile solo a condizione della nostra visibilità entro un mondo fatto per essere visto da noi. Ciò che ci rende visibili, quella membrana di carne – la stessa che permette alle cose d'essere viste – «non è un ostacolo» tra noi e l'altro da noi, bensì il nostro «mezzo di comunicazione»<sup>254</sup>; la distanza tra visibile e visto deve essere salvaguardata (come del resto la carica oppositiva dei compossibili) in quanto funzione di visibilità. Spogliata di attributi ancorati alla Scolastica detta carne «non è materia, non è spirito, non è sostanza», essa è “elemento”, «nel senso in cui lo si impiegava per parlare dell'acqua, dell'aria, della terra e del fuoco, cioè nel senso di una cosa generale, a mezza strada fra l'individuo spaziotemporale e l'idea»<sup>255</sup>. Proprio le idee non possono prescindere dall'esperienza carnale, e non per l'ingenuo e semplice motivo che in essa è

---

<sup>252</sup> Ivi, pag. 156.

<sup>253</sup> Ivi, pagg. 158, 160, corsivo nostro.

<sup>254</sup> Ivi, pag. 161.

<sup>255</sup> Ivi, pag. 166.

possibile trovare «l'occasione di pensarle, ma perché esse ricavano la loro autorità, il loro potere affascinante, indistruttibile, proprio nel fatto che sono in trasparenza dietro il sensibile o nel suo cuore»<sup>256</sup>. Il concetto di idea, che ad una prima impressione poteva risultare sminuito o sottovalutato in una filosofia così carnale e percipiente come quella di Merleau-Ponty, si rivela invece, *letteralmente*, essenziale:

non un invisibile di fatto, come un oggetto nascosto dietro un altro, non un invisibile assoluto, che non avrebbe niente a che fare con il visibile, ma l'invisibile *di* questo mondo, quello che lo abita, lo sostiene e lo rende visibile, la sua possibilità interna e propria, l'Essere di questo essente<sup>257</sup>.

In questo contesto di carnalità e idealità, il corpo umano, «in virtù della sua propria ontogenesi», è massa sensibile e massa del sensibile al contempo, e ciò lo rende aperto al mondo, capace di cogliere la profondità delle cose anziché sorvolarle e limitarsi ad una visione piatta. La corporeità «aderisce al luogo e all'adesso», e così facendo dispone le cose intorno a qualcos'altro, generando la "fatticità" e il senso del mondo.

Inevitabile a questo punto una riconsiderazione del mito visivo per eccellenza, quello di Narciso, che, come abbiamo visto, rappresenta in ogni epoca l'emblema della variazione dello sguardo, e che sintetizza di volta in volta le posizioni che il soggetto visivo assume nei confronti di ciò che guarda. Nel Rinascimento il soggetto abbracciava l'immagine stemperando il tono tragico del mito originale, nel XX secolo invece «il vedente, essendo preso in ciò che vede, vede ancora se stesso», sottendendo in tal maniera «un narcisismo fondamentale di ogni visione». Non è dunque bizzarro che

---

<sup>256</sup> Ivi, pag. 177.

<sup>257</sup> Ivi, pag. 178.

nel pensiero merleau-pontiano la figura di Narciso sia latrice dell'importanza dell'incontro tra percipiente e percepito, i quali condividono la medesima carne (*elemento*) sì come la medesima fonte. Anche in questo caso è la reversibilità a farla da padrone, rivelandosi nuovamente perno dell'ontologia di Merleau-Ponty, il quale però, nel descriverla, ne evidenzia i limiti, identificandola come «sempre evidente» seppur «mai realizzata di fatto».

Un esempio può tornare utile al riguardo:

la mia mano sinistra è sempre sul punto di toccare la destra intenta a toccare le cose, ma io non giungo mai alla coincidenza; essa si eclissa nel momento di realizzarsi, e ci troviamo sempre di fronte a questa alternativa: o veramente la mia mano destra passa alla condizione di toccato, ma allora la sua presa sul mondo si interrompe, – oppure la conserva, ma è allora che io non la tocco veramente, *in se stessa*, e con la mia mano sinistra ne palpo solamente l'involucro esteriore<sup>258</sup>.

Questa distanza tra la mano destra toccata e la mano destra toccante non è indicativa di un vuoto ontologico che rivela il non-essere, ma, al contrario, dell'essere del mondo e del corpo che colmano tale iato come «lo zero di pressione fra due solidi che fa sì che essi aderiscano l'uno all'altro»<sup>259</sup>.

Al pensiero riflessivo, che quando tenta di afferrare la cosa in sé ricade nella soggettività, e che, viceversa, quando tenta di comprendere l'essere-per-sé finisce irrimediabilmente per cogliere la cosa in sé, ma solo come significato, si oppone una degna e vera filosofia capace di captare «ciò che fa sì che l'uscire da sé sia rientrare in sé e viceversa»<sup>260</sup>. La possibilità di tale movimento è garantita dal radicamento nel medesimo sostrato, e le

---

<sup>258</sup> Ivi, pagg. 174-175.

<sup>259</sup> Ivi, pag. 175.

<sup>260</sup> Ivi, pag. 231.

filosofie dell'oggettivo, tanto quanto quelle riflessive non posso cogliere la trascendenza priva di idealità del mondo: «la stoffa comune di cui sono fatte tutte le strutture è il *visibile* che, a sua volta, non è affatto un che di oggettivo, di in sé, ma di trascendente», e solo grazie a questa trascendenza è possibile avvertire che la natura del visibile è «scavata da un senso invisibile»<sup>261</sup>.

Cosa comporta questo a confronto con la prospettiva? Innanzitutto una riconsiderazione dello spazio: quello euclideo, alla base delle considerazioni scientifiche fino al XX secolo, «è uno spazio senza trascendenza, positivo, trama di linee rette, parallele e perpendicolari secondo le tre dimensioni, che regge tutte le ubicazioni possibili», uno spazio inglobante ed unilaterale, è lo spazio prospettico, incapace di far emergere l'uomo nel suo sinodo col mondo. A questa inadatta configurazione si contrappone il nuovo spazio topologico, emblema della rinnovata ontologia merleau-pontiana, una spazialità «in cui si circoscrivono rapporti di vicinanza, d'involgimento», un luogo

più vecchio di tutto e in pari tempo “al primo giorno” (Hegel), nel quale il pensiero regressivo si imbatte senza poterlo dedurre direttamente o indirettamente (mediante “scelta del migliore”) dall'Essere per sé, che è un perpetuo *residuo* – Esso si incontra non solo al livello del mondo fisico, ma di nuovo è costitutivo della vita, e infine fonda il principio *selvaggio* del Logos<sup>262</sup>.

Se da un lato abbiamo i seguaci di Euclide che pongono il mondo di fronte agli occhi, dall'altro troviamo uno spazio «primordiale» adatto all'Essere che mi avvolge, «ricavato da una voluminosità totale che mi

---

<sup>261</sup> Ivi, pag. 232.

<sup>262</sup> Ivi, pag. 243.



circonda, in cui io sono, che è tanto dietro a me quanto davanti a me»<sup>263</sup>. Alla luce della nuova spazialità la prospettiva dei grandi maestri del XV secolo è sentita come una forzatura, quasi una canalizzazione delle sfaccettature della percezione all'interno di binari prospettici univoci: «Io dico che la prospettiva del Rinascimento è un fatto di cultura, che la percezione stessa è polimorfa e che, se diviene euclidea, è perché si lascia orientare dal sistema»<sup>264</sup>. In un altro testo Merleau-Ponty, insiste nuovamente sul carattere culturale dell'invenzione prospettica, criticandone la pretesa mimetica e l'assurdità di dominare il mondo attraverso uno sguardo univoco: «È però certo che questa prospettiva è uno dei modi, inventati dall'uomo, di proiettare davanti a sé il mondo percepito, e non un suo ricalco (...); è l'invenzione di un mondo dominato, che è possibile possedere da cima a fondo solamente in una sintesi istantanea»<sup>265</sup>. Secondo Merleau-Ponty quindi, il contesto culturale del XV secolo ha dirottato la percezione verso una deriva euclidea, sacrificandone gli aspetti più fecondi; è necessario che l'*aesthesis* torni ad essere «grezza» e «selvaggia» se la si vuole smascherare dall'aspetto euclideo che s'è imposta. È la profondità che dona la carnalità alle cose, rendendole al contempo un ostacolo alla vista ma aperte al mondo; al suo cospetto lo sguardo post-prospettico, a differenza di quello rinascimentale, non prova a vincerla, ma «la aggira».

Un contributo essenziale alla svolta ontologica merleau-pontiana lo ha senza dubbio fornito Leibniz, cui l'autore rende onore, sottolineando, come abbiamo già visto, alcuni dei limiti del suo sistema. In alcune note di lavoro l'influenza del filosofo tedesco viene esplicitata, evidenziando i suoi meriti,

---

<sup>263</sup> Ivi, pag. 246.

<sup>264</sup> Ivi, pag. 244.

<sup>265</sup> Id., *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio* op. cit., pagg. 74-76.

primo fra tutti l'aver dotato le monadi di viste individuali cui «ciascuna delle vedute del mondo è un mondo a parte, che però “ciò che è particolare a uno è pubblico a tutti”»; le monadi hanno inoltre «tra di esse e con il mondo un rapporto d'espressione», simile a quello inteso da Merleau-Ponty. Queste valide idee vengono purtroppo inficiate «dall'elaborazione sostanzialistica e ontoteologica cui Leibniz le ha sottoposte» che allontana così i due autori, prossimi alla comunanza nel loro intendere un'anima/monade priva di finestre come «In der Welt sein [essere nel mondo]»<sup>266</sup>. Leibniz non ha potuto raggiungere la positività intesa secondo l'ontologia di Merleau-Ponty, ma la sua filosofia ha fornito spunto e posto l'interesse sulla tematica del multi-prospettivismo. Alla luce di quest'ultimo movimento l'autore francese rivendica la coestensività dei compossibili, ancora una volta scagliandosi contro le non-filosofie della falsa positività: Il positivo e il negativo sono i due aspetti di un Essere (...) Contro la dottrina della contraddizione, della negazione assoluta, dell'o... oppure... – La trascendenza è l'identità nella differenza»<sup>267</sup>. Alla teoria delle due sostanze, che pone di fronte ad un inevitabile ed irrisolto conflitto in cui gli elementi proseguono parallelamente senza mai toccarsi, Merleau-Ponty oppone il suo «chiasma», l'incrocio tra corpo e anima che ricalca il modello degli altri compossibili, e che deve intendersi «come legame del convesso e del concavo, della volta solida e della cavità che essa forma (...): l'anima è la cavità del corpo, il corpo è il rigonfiamento dell'anima»<sup>268</sup>. Con rara capacità metaforica, Merleau-Ponty indica come, allo stesso modo, quando

---

<sup>266</sup> Id., *Il visibile e l'invisibile* op. cit., pagg. 255-256.

<sup>267</sup> Ivi, pag. 258.

<sup>268</sup> Ivi, pag. 265-266.

parliamo degli altri elementi contraddittori e li immaginiamo nella loro unità non sintetica, e quindi nella loro reversibilità, ce li dobbiamo figurare come

il dito del guanto che si rivolta – Non c'è bisogno di uno spettatore che sia *dalle 2 parti*. Basta che, da una parte, io veda il rovescio del guanto che si applica sul diritto, che io tocchi l'uno *mediante* l'altro (doppia “rappresentazione” di un punto o piano del campo) il chiasma è questo: la reversibilità<sup>269</sup>.

Nonostante tutto questo – il chiasma, la reversibilità, l'in-differenza dei contraddittori – l'anima non ha libero giogo nel campo del mondo in quanto limitata da se stessa. La coscienza ha in sé infatti il principio per cui essa non vede ciò che non vede, e «come la retina è cieca nel punto in cui si diffondono in essa le fibre che permetteranno la visione»<sup>270</sup>, così l'anima non vede ciò che le necessita per vedere: il proprio corpo. Si tratta in ogni caso di un limite positivo, senza il quale la vista non sarebbe possibile, né tantomeno la comprensione del visibile (e conseguentemente dell'invisibile).

---

<sup>269</sup> Ivi, pag. 297.

<sup>270</sup> Ivi, pag. 281.

## *Conclusioni*

*«And moving through a mirror clear  
That hangs before her all the year,  
Shadows of the world appear»  
Alfred Tennyson*

Il percorso che abbiamo delineato nei capitoli precedenti attraversa tre diverse concezioni dello sguardo, tutte significative ed emblematiche del clima storico-culturale che le ha prodotte. La scelta di questi tre momenti caratteristici è da ricercare anzitutto nella forte risonanza e valenza di queste svolte all'interno di una cronologia del concetto di sguardo, e secondariamente abbiamo preferito selezionare queste tappe affinché portassero alla luce la coerenza intrinseca delle variazioni del guardare, difatti «immagine, cose e sguardo non sono variabili impazzite bensì, nel loro coordinarsi percettivo, un essenziale “filo rosso” per comprendere la fenomenicità del reale, il suo essere per noi»<sup>271</sup>. Il guardare è realmente la nostra apertura al mondo, ed è proprio questo a rendere problematico un approccio al tema della visione. L'implicazione di categorie complesse – soggetto, oggetto, rappresentazione, mondo, Dio – non aiuta certo a districarsi tra le maglie di un senso metasensibile come quello della vista. Tuttavia lo sguardo è dotato di una forza intrinseca e di un valore a tratti esplicito che ignorare implicherebbe macchiarsi di negligenza filosofica.

---

<sup>271</sup> R. Debray, *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano, 1999, pag. 8.

Bastino a mo' d'esempio di tale valenza i tabù dello sguardo: i più rigidi statisticamente sono sempre connessi a veti religiosi, e solitamente il pensiero corre ai fondamentalismi, dimenticando che «tutti i monoteismi sono iconofobi per natura, e iconoclasti in certi momenti»<sup>272</sup>, compreso il cattolicesimo. Tra confessore e confessato viene posto uno schermo che garantisca l'anonimato del secondo; il lutto viene reso visibile mediante l'uso di capi di vestiario scuro; la testa va chinata al momento dell'eucarestia per non guardare direttamente il Cristo che s'incarna. Proprio l'incarnazione del figlio di Dio ha comportato una svolta visiva nel cattolicesimo che l'ha posta su un'ulteriore piano di differenza rispetto agli altri monoteismi, inaugurando la rappresentabilità dell'*Invisibile*. Se infatti nell'Antico Testamento la divinità appare sì evidente ma nascosta tra nubi, fumi e fiamme, in una teofania non letterale, con l'avvento del Messia e il suo farsi uomo appare anche il problema della rappresentabilità di ciò che non può essere rappresentato. Dopo molti scontri, al culmine delle lotte tra iconofili ed iconoclasti il secondo Concilio di Nicea del 787 pose fine alla questione (che comunque si concluderà definitivamente nell'843), sancendo la possibilità di venerare le raffigurazioni cristiane a patto che tale venerazione non sfoci nell'adorazione. Tale decisione discostò ulteriormente il cristianesimo dall'ebraismo – per sua natura religione più uditiva che visiva – e in particolare dall'Islam, culto aniconico per eccellenza. La religione islamica – come ben argomentato da Belting<sup>273</sup> – ha influenzato pesantemente lo sviluppo di una cultura delle immagini in Medio Oriente, favorendo piuttosto un'arte non mimetica in cui è la

---

<sup>272</sup> Ivi, pag. 63.

<sup>273</sup> Cfr. H. Belting, *I canoni dello sguardo* op. cit.

razionalità geometrica a vincere la rappresentazione, generando arabeschi e forme completamente avulse dal canone imitativo dell'Occidente. Il tabù più evidente dell'Islam, quello legato al velo delle musulmane, nella sue forme più rigide non è propriamente religioso<sup>274</sup>, e affonda le sue radici in un sistema culturale in cui lo sguardo è pregno di connotati negativi: gli occhi *tentano, esplorano, mirano all'anima, ingannano*. Una tale considerazione fobica ricorda quella della Grecia presa in esame nel primo capitolo; abbiamo ipotizzato in quel caso che lo sguardo fosse da temere in quanto rivelatore della intrinseca contraddizione del soggetto, che guardando si scopre uno e molteplice. Abbiamo seguito Platone nella sua condanna dell'arte, colpevole d'essere copia di una copia, multiplo ingannevole di un modello unico. Siamo quindi rimasti alle porte della sua città, fino a quando, col Rinascimento non è stata aperta una finestra, la quale ci ha permesso di *vedere attraverso* e scoprire la costituzione non ingannevole dell'arte, all'interno della quale, grazie alla guida prospettica, è possibile ritrovare se stessi. Il XX secolo ha però rivelato la parzialità della finestra rinascimentale: sotto il peso delle bombe le pareti della stanza da cui guardavamo fuori hanno ceduto, rivelando un intero mondo intorno a noi, decentrando il nostro sguardo ormai abituato a ciò che gli stava di fronte.

---

<sup>274</sup> La sura al riguardo esplicita semplicemente un obbligo della velatura, non una schermatura totale: «E di alle credenti di abbassare i loro sguardi ed essere caste e di non mostrare, dei loro ornamenti, se non quello che appare; di lasciar scendere il loro velo fin sul petto e non mostrare i loro ornamenti ad altri che ai loro mariti, ai loro padri, ai padri dei loro mariti, ai loro figli, ai figli dei loro mariti, ai loro fratelli, ai figli dei loro fratelli, ai figli delle loro sorelle, alle loro donne, alle schiave che possiedono, ai servi maschi che non hanno desiderio, ai ragazzi impuberi che non hanno interesse per le parti nascoste delle donne. E non battano i piedi, sì da mostrare gli ornamenti che celano. Tornate pentiti ad Allah tutti quanti, o credenti, affinché possiate prosperare» (verso 31 della sura XXIV).

L'uomo che guarda ha percorso un cammino che lo ha portato alla complessità del contemporaneo partendo dalla molteplicità dell'antico e attraverso l'unilateralità del moderno. Con un progressivo indebolimento del manicheismo delle sostanze in favore di un pensiero basato sull'*incontro*, la logica conseguenza è che quanto si realizza

nel pensiero filosofico del Novecento, come già si è visto a proposito di Merleau-Ponty, è un passaggio sempre più delineato dal *dualismo* alla *dualità*, o, più generalmente, un passaggio dalla centralità della separatezza tra rappresentazione e realtà, tra copia e originale, tra illusione e verità alla centralità della *relazione* tra gli opposti prima menzionati<sup>275</sup>.

L'occhio, come in *Un chien andalou*, viene squarciato, letteralmente aperto al mondo. Così il secolo breve, dopo aver riscoperto il valore della corporeità e la positività dell'invisibile, si è interrogato come mai prima sulla questione dello sguardo: è la sua costituzione stessa a chiederglielo: che cos'è l'istante che vediamo in una fotografia? Com'è possibile e cosa significa un'immagine in movimento? La corteccia visiva comporta un pensiero nella percezione?<sup>276</sup>

La natura stessa del XX secolo è *tele-visiva*, intesa come una visione distanziata in cui il progresso dei media è la conferma di un soggetto debole che necessita (necessità evolutiva?) di uno schermo ulteriore – l'occhio è il primo filtro – affinché la complessità di un mondo sempre più frenetico e multiforme possa essere filtrata per poi raggiungerlo. Al di là dell'ontologia

---

<sup>275</sup> A. M. Iacono, *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2010, pag. 65.

<sup>276</sup> Tra le opere fondamentali per una bibliografia del visivo nel XX secolo cfr. G. Deleuze, *Cinema 1: L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984; Id. *Cinema 2: L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989; H. Bergson, *Materia e memoria*, Laterza, Bari-Rona, 1996; E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006; L. Wittgenstein, *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990.

merleau-pontiana, nella piega del guanto in cui ci troviamo, permangono dubbi sull'orizzonte prospettato dai primi anni del XXI secolo, in cui il vedente, nell'«atto fragile dello sguardo»<sup>277</sup>, pone fra sé e il mondo una serie di barriere che sembrano allontanarlo dal cogliere un Essere sotteso da cui possa emergere un senso. Lo stesso mondo in cui siamo gettati, condizionato dal nostro guardare, riflette «lo sguardo senza pupilla»<sup>278</sup> delle cose, simile al ciclopico occhio dell'HAL 9000 di *2001: Odissea nello spazio*. La soluzione, ora come ai tempi di Merleau-Ponty, sembrerebbe essere un ritorno all'«esperienza ingenua», a quell'essere grezzo che ci radica in un ambiente percepito e dato come nostro, in cui noi siamo, e che possiamo afferrare in virtù di uno sguardo genuino ormai tornato ad essere «Einfühlung [empatia]»<sup>279</sup>.

## RINGRAZIAMENTI

Molte persone mi hanno sostenuto durante la stesura di questo testo, molte mi hanno spronato ad andare avanti quando i tempi erano stretti e mi hanno fornito idee e spunti interessanti che ho poi ripreso. Mi sia concesso di ringraziare anzitutto il Prof. Iacono per la pazienza dimostrata e il considerevole aiuto fornitomi nell'intera costruzione di questa tesi. Un grazie di cuore alla mia famiglia che mi ha permesso (nuovamente) di raggiungere un traguardo così importante che non ripagherà mai abbastanza la fiducia che quotidianamente mi dimostrano. Come dimenticare Antonio, Fausto, Flavia, Benedetta, Francesco, Vito, Maurizio, Tracey, Linda, Andrea senza cui almeno tre quarti del lavoro sarebbero da ultimare. Grazie infine a tutti quelli che ho dimenticato ma che ci hanno creduto con l'augurio che possano perdonare la mia pessima memoria.

---

<sup>277</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, op. cit., pag. 21.

<sup>278</sup> Ivi, pag. 169.

<sup>279</sup> Ivi, pag. 207.



## ***Bibliografia***

- Alberti L. B., *De pictura*, Laterza, Roma-Bari, 1975.
- Alfieri A., *Significati simboli e dialettica del “punto di fuga” nella prospettiva rinascimentale*, in «Aperture», n. 27, anno 2011.
- Aristotele, *Metafisica*, trad. di G. Reale, Bompiani, Milano, 2000.
- Aristotele, *Poetica*, trad. di G. Paduano, Laterza, Bari, 1998.
- Aristotele, *Protrettico. Esortazione alla filosofia*, a cura di E. Berti, UTET, Torino, 2000.
- Belting H., *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Bergson H., *Materia e memoria*, Laterza, Bari-Rona, 1996.
- Callimaco, *Inni*, in *Inni – Chioma di Berenice*, a cura di V. Gigante Lanzara, Garzanti, Milano, 1984.
- Curi U., *La forza dello sguardo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004.
- Cusano N., *La visione di Dio*, Mondadori, Milano, 1998.
- Debray R., *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Editrice Il Castoro, Milano, 1999.
- Deleuze G., *Cinema 1: L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984.
- Deleuze G., *Cinema 2: L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989.
- Della Mirandola P., *Discorso sulla dignità dell'uomo*, Editrice La Scuola, Brescia, 1987.
- Erodoto, *Le storie, I: Libro I. la Lidia e la Persia*, a cura di David Asheri, Fondazione Valla-Mondadori, Milano, 1988.
- Eschilo, *Prometeo incatenato*, a cura di E. Mandruzzato, Milano, 2004.

- Frontisi-Ducroux e Vernant, *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Donzelli, Roma, 1998.
- Gambazzi P., *L'occhio e il suo inconscio*, Cortina, Milano, 1996.
- Garin E., *Medioevo e Rinascimento*, Laterza, Bari, 2005.
- Goethe J. W., *Viaggio in Italia*, a cura di E. Castellani, Mondadori, Milano, 1987.
- Goodman N., *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2008.
- Hadot P., *Plotino o la semplicità dello sguardo*, Einaudi, Torino, 1999.
- Heidegger M., *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul Teeteto di Platone*, Adelphi, Milano, 1997.
- Iacono A. M., *Autonomia, potere, minorità*, Feltrinelli, Milano, 2000.
- Iacono A. M., *L'illusione e il sostituto. Riprodurre, imitare, rappresentare*, Bruno Mondadori, Milano-Torino, 2010.
- Kemp M., *La scienza dell'arte. Prospettiva e percezione visiva da Brunelleschi a Seurat*, Giunti Editore, Firenze, 2005.
- Kirchmayr R., *Jean-Luc Nancy e "l'esposizione" del soggetto*, in J.-L. Nancy, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002.
- Leibniz G.W., *Principi della filosofia o Monadologia. Principi razionali della natura e della grazia*, a cura di S. Cariatì, Bompiani, Milano, 2001.
- Lombardo G., *Dire l'esperienza: alle origini della letteratura*, in «*Aesthetica Preprint*», n. 80, Agosto 2007.
- Lyotard J. F., *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 2008.
- McLuhan M., *Il punto di fuga. Lo spazio in poesia e pittura*, SUGARco, Milano, 1988.

- Merleau-Ponty, M., *Fenomenologia della percezione*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 2003.
- Merleau-Ponty, M., *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano, 1963.
- Merleau-Ponty M., *Il cinema e la Nuova Psicologia*, in id. *Senso e non senso*, Garzanti, Milano, 1962, pagg. 76-81.
- Merleau-Ponty M., *Il linguaggio indiretto e le voci del silenzio*, in *Segni*, a cura di A. Bonomi, Il Saggiatore, Milano, 1951-53, pagg. 63-115.
- Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 1969.
- Merleau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.
- Micheletti G., *La filosofia del Rinascimento e la nascita della prospettiva in Italia*, in «Dialeghetai. Rivista telematica di filosofia», anno 12, 2010.
- Nancy J.-L., *Ego sum*, Aubier-Flammarion, Parigi, 1979.
- Napolitano Valditara L. M., *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme greco antiche della razionalità*, Laterza, Bari, 1994.
- Ovidio, *Metamorfosi*, a cura di E. Oddone, Bompiani, Milano, 1988.
- Panofsky E., *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.
- Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"* in id., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, a cura di G. D. Neri, Feltrinelli, Milano, 1973.
- Platone, *Repubblica*, trad. di M. Vitali, Feltrinelli, Milano, 1995.
- Platone, *Timeo*, BUR, Milano, 2003.
- Sofocle, *Edipo re*, in *Tragedie e frammenti*, a cura di G. Paduano, UTET, Torino, 1982.

- Tagliapietra A., *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Feltrinelli, Milano, 1996.
- Vernant J.-P., *L'immagine e il suo doppio, Dall'era dell'idolo all'alba dell'arte*, Mimesis, Milano-Udine, 2010.
- Vernant J.-P., *La morte negli occhi. Figure dell'altro nell'antica Grecia*, il Mulino, Bologna, 1987.
- Vescovini G. F., *Studi sulla prospettiva medievale*, Giappichelli Editore, Torino, 1965.
- Wittgestein L., *Osservazioni sulla filosofia della psicologia*, Adelphi, Milano, 1990.