

Lezioni Magistrali di Filosofia

# *Guardare Vedere*

**Taccuino filosofico**

a cura di

Martina Corbetta  
Emanuele Locatelli  
Olga Maerna  
Alberto Massari  
Giulia Aurora Radice

**Magenta Cultura 2017**  
**Teatro Lirico Magenta**

# Indice

5	Guardare, vedere. Una questione aperta
7	Vedere l'arte
12	Corpi e identità
17	Sguardo, visione e desiderio
21	Sguardo e potere. L'anello di Gige
27	Mostrare il falso, vedere il vero
32	Lo sguardo delle cose
37	Visibile e invisibile
42	Lo sguardo che incontra lo sguardo
49	Riflessione di compendio
51	Epilogo
53	Noi e il nostro progetto
54	Ringraziamenti

## Guardare, vedere. Una questione aperta

L'atto del guardare è probabilmente quello che caratterizza con maggiore pregnanza il tempo attuale non per l'atto in sé, si è sempre guardato, ma per il fatto che oggi praticamente nulla viene sottratto allo sguardo: che sia sesso, intimità personale, violenza o fenomeni considerati fino a pochi anni fa non sottoponibili agli sguardi estranei. Già questa constatazione dice dell'importanza del fenomeno, ma ulteriori riflessioni si rendono necessarie in relazione, per esempio, al fatto che l'estrema libertà del poter vedere si coniuga con l'accentuata rivendicazione della libertà di essere guardati, concepita sempre più come momento identitario (semplificando, sono guardato quindi sono qualcuno). Di particolare rilievo è poi il fatto che oggi sembra che tutto ciò che non si vede non esista ed allora, se sono i corpi che si vedono, solo i corpi esistono: non invece la sofferenza interiore, non il futuro che gli occhi non vedono. Ma come si può progettare il futuro se il futuro non esiste? Come si può lenire la sofferenza interiore se non la riconosciamo prima che produca evidenze fisiche? Ecco allora apparire, alla luce di queste riflessioni e di altre che per brevità non introduciamo, l'enorme importanza individuale e sociale che le questioni legate al guardare trascinano. Tra tante, pensiamo solamente a quale salto di qualità potrebbero avere le nostre vite se sapessimo vedere, oltre i corpi, l'interiorità delle persone, se sapessimo immaginare, oltre i nostri gesti, le conseguenze da essi derivanti, se sapessimo cogliere, oltre le brutture di questo nostro mondo, la sua bellezza: come dire, saper vedere oltre il guardare degli/con gli occhi. In conclusione, vorrei ringraziare ancora una volta sentitamente i ragazzi di Oida e Urbanamente per avermi accompagnato e sostenuto in questa ultima fatica da sindaco e che saranno ancora compagni di viaggio sul cammino emozionante e necessario della cultura.

*Marco Invernizzi*



# Massimo Donà

## Vedere l'arte

17 Gennaio 2017

*Massimo Donà, filosofo e musicista jazz, laureato in Lettere e Filosofia con Emanuele Severino, fondatore, alla fine degli anni Ottanta, insieme a Massimo Cacciari della rivista *Paradosso*, è autore di un nutrito elenco di opere, tradotte in molte lingue. Si va da "Il "bello"...o di un accadimento. Il destino dell'opera d'arte" del 1983 a "Pensieri bacchici. Vino tra filosofia, letteratura, arte e politica" del 2016, passando per "Arte e Filosofia" del 2007, "Filosofia dell'errore. Le forme dell'inciampo" del 2012, "La filosofia di Miles Davis" del 2015 e tante altre pubblicate da editori come Bompiani, Mimesis e AlboVersorio. Attualmente è docente ordinario di filosofia teoretica presso l'Università Vita-Salute San Raffaele.*

Massimo Donà apre il ciclo "Guardare-Vedere" con una conferenza che unisce arte e filosofia, forse mai realmente separate. Filosofi come artisti del pensiero e artisti come filosofi di creazione.

Parlando d'arte, è infatti impossibile prescindere dal senso della vista: è con gli occhi che ammiriamo l'opera, è dalla visione che nasce la meraviglia. Ma il vedere non è riducibile all'aver guardato, va oltre: il nostro sguardo cambia la cosa guardata. Con il "*vedere l'arte*" s'intende non la mera messa a fuoco dell'oggetto esterno, ma un vedere che misteriosamente si riconosce quale occasione per l'esperienza estetica. La complessità dell'opera d'arte e il suo mistero intrinseco portano al riconoscimento di essa stessa quale oggetto artistico. Dagli albori della civiltà la rappresentazione artistica ha accompagnato l'uomo ed è stato inevitabile che la filosofia se ne occupasse. Se è tra gli antichi Greci, autori di opere eterne, che la filosofia nasce, come avrebbe potuto non affrontare la questione?

Con un audace scarto temporale, partiamo dal periodo della filosofia moderna, quando, tra il Settecento e l'Ottocento, due prospettive antitetiche, parti fondanti del nostro humus culturale, si scontrano. **Kant e Hegel** tentano di definire la bellezza, il *bello*. La diatriba si fonda su una apparente semplice domanda: *esiste una differenza tra il bello dell'arte e il bello della natura?* Esiste un concetto assoluto di Bello? Una maestosa montagna è bella come la Scuola di Atene di Raffaello? Per Kant, il bello è bello: ciò che conta è l'esperienza che non dipende dal fatto particolare e si presenta sempre con le stesse caratteristiche. Per Hegel, invece, l'affresco di Raffaello ha in sé qualcosa di più, qualcosa che alla montagna manca.

Ma questo *quid pluris* che cos'è?

La risposta non è semplice né netta e Donà si fa guida per condurre il pubblico in un viaggio al di là del tempo tra artisti e filosofi senza pretesa di certezza, sollevando dubbi e suggestioni.

Quella domanda non appartiene al solo secolo dell'illuminismo, ma è assolutamente attuale. In un'epoca affollata di controversi esperimenti artistici, nuovi ma-

teriali, apparentemente assurde e incompressibili opere, chiedersi cosa sia l'arte appena si varca l'entrata di un Museo d'Arte Contemporanea è del tutto ordinario. Si può ritenere che questo "contemporaneo" prende forma con la sperimentazione artistica dei primi del Novecento di cui *Land Art* e **Duchamp** sono tra i maggiori protagonisti. Gli artisti qui cambiano, è come se ad un certo punto avessero tentato di cancellare lo storico confine tra spazio dell'arte e vita comune. Ben oltre la pura provocazione, si interrogano su cosa sia l'opera: è la sola cosa o è la cosa in quel determinato luogo? L'opera si contempla nel museo dove essa trova lo spazio recintato all'interno del quale collocarsi per divenire oggetto della esperienza estetica: l'arte è dunque separata dal mondo. L'intenzione degli artisti del tempo è di confondere le opere con la realtà circostante, desiderano renderle irriconoscibili, cercando una risposta alla loro domanda. Il pensiero trova la sua estrema realizzazione nella Land Art; le opere si mescolano con il territorio, sono esse stesse parti del paesaggio. Davanti a tali anomalie, il vedere, come lo si è inteso per secoli, oscilla. È l'arte che si fa parodia di sé stessa? O siamo di fronte a un'indagine più sottile, a qualcosa di nuovo e rivoluzionario? Perché un *orinatoio* è considerato una delle più grandi opere artistiche del ventesimo secolo?

Duchamp è geniale perché, nel suo tentativo di de-deificare la figura dell'artista, cancella il confine tra l'opera e il suo contesto, lo inverte e crea catastrofe, nel suo significato etimologico di stravolgimento. L'oggetto della vita quotidiana, il più intimo, è nello spazio sacro dell'opera ed è esposto come tale. Si scatena la perplessità: *l'arte dipende dal suo recinto, si riduce allo spazio?*

Ci è stato rivelato che la folla intorno alla Gioconda di Leonardo non è un fenomeno diverso dal guardare lo *Scolabottiglie* di Duchamp. È proprio in quel dissacrante gesto di trasfigurazione che si trova la quintessenza dell'opera artistica.

Ma per comprendere, ci avverte Donà, è necessario liberarsi dalle superstizioni e ritornare all'antica Grecia riprendendo il pensiero di **Platone**. Il filosofo delle idee esorta a espellere l'artista dalla Repubblica; costui è pericoloso per la città, fa arte e l'arte è per definizione astratta perché separa la cosa dall'orizzonte pratico, utilitaristico su cui la società si fonda e si preserva. L'artista è un *hypocritès* e il filosofo non può far altro che condannarlo in quanto ciò che rende vera, bella e buona ogni cosa è il senso pratico, è il fine per cui la cosa esiste. Il tavolo è bello perché ha un suo scopo ed è essenziale che essente e significante siano in relazione al proprio fine, a sua volta legato ad altro. L'artista invece mente e crea solo illusioni, allontanando dalla verità.

Forse a suo modo Platone non aveva tutti i torti e, ritornando al futuro, incontriamo **Magritte** che fa esattamente un'operazione platonica. *Ceci n'est pas une pipe*: è un inganno. Quel disegno non è una pipa, la pipa disegnata io non posso usarla per fumare, è la rappresentazione di niente perché non ha alcun fine. Allora, l'artista è un millantatore, va in giro con lo specchio che riflette le cose del mondo e, proprio come lo specchio, è menzognero. Rovescia la realtà che riflette. La pipa è trasformata dall'artista in altro, è surreale e non dice cosa sia, bensì dichiara, come lago

nell'Otello, "*I am not what I am*". Quando vediamo l'oggetto artistico non vediamo quello che crediamo di vedere, quindi cosa vediamo?

Vediamo altro e ne percepiamo il mistero; le cose esistono al di fuori di ciò che noi ne sappiamo.

Seguendo Platone, lo si è superato e avanziamo nel tentativo di rispondere alla nostra iniziale domanda sul *bello*. È quel mistero radice della bellezza dell'arte e della poesia, bellezza che, come ci scrive **Leopardi**, dipende dalla capacità del poeta di trasfigurare ciò che sarebbe realtà in qualcosa di vago e indefinito. L'artista è colui che è in grado di rigenerare con la sua opera la meraviglia da cui è nata l'opera.

Quel *quid pluris* inizia a intravedersi; l'artista non vuole rispondere alla domanda sulla nascita della meraviglia, risponde alla meraviglia con la meraviglia, al mistero con il mistero. Questo colpisce e inquieta. La condizione per cui un tavolo ci può meravigliare è quella per cui io non vedo più un tavolo, il tavolo mi dice che non è un tavolo. Se vedo un tavolo capovolto mi meraviglio e inizio ad interrogarmi su cosa sia perché non corrisponde alla definizione di tavolo e questo mi destabilizza. Il filosofo che cerca la verità di fronte a questa rivelazione è disarmato. È davanti a un nulla di senso. Le cose sono per niente, private del loro scopo; è disperante per l'essere umano, spinto a conoscere, ma ora arrivato in un luogo dove non trova un senso.

Ed ecco che l'arte assume un ruolo: ci mette davanti al non-razionale fino all'inquietudine e ci restituisce la visione ravvivandoci. Filosoficamente, la nostra anima è dilaniata dall'assenza di senso, ma artisticamente è allietata.

Quando facciamo esperienza di contemplazione estetica finiscono le domande: siamo nuda cosa e ci facciamo attraversare come degli ebeți. Sono pochi attimi di sospensione dalla dannazione, dalla diabolica attitudine umana al conoscere.

E si ritorna a Kant con una prospettiva nuova; il bello è ciò che piace senza concetti, niente giustifica l'opera e non c'è nozione assoluta di artisticità, essa è un concetto vuoto. L'esperienza della meraviglia non è ascrivibile a canoni e tecniche definite. Quando valutiamo l'opera d'arte siamo dei balbuzienti, non c'è un concetto fisso e razionale che spiega la bellezza. La bellezza aderente è relativa a un fine, ma la vera bellezza non ha fini.

Lo spaesamento del ragionamento è dovuto al fatto che l'esperienza estetica non è quella conoscitiva e l'arte ne è l'atto inaugurale. L'opera apre lo sguardo dell'uomo sul movimento puro, assoluto in cui essa può essere risolta. L'artista crea un contatto spirituale tra la sua opera e lo spettatore quando coglie l'esistenza nel suo attimo originario di cui non si conoscono le ragioni e non si può conoscerle e tocca così il profondo intimo di chi contempla. L'esperienza estetica è, quindi, esperienza originaria attraverso cui l'uomo vede l'inizio. È un incontro con la verità che al suo ultimo manifestarsi non ha senso ed è al di là dei concetti. Un 'al di là' che Fontana raffigura materialmente con i suoi celebri tagli; il quadrato bianco della tela, finemente lacerato, diviene specchio per l'infinito da cui si scorge il mistero.

Questa cornice di pensiero tocca la spiritualità e qui si inseriscono le riflessio-

ni di **Tommaso d'Aquino** per cui l'opera d'arte è esperienza del sacro, ponte per l'esperienza divina. Accade che i significati, gli essenti artistici, si identificano con il loro essere, così come avviene per Dio, l'unica realtà in cui l'essenza si risolve tutta nell'esistenza. Il Dio di Tommaso è cuore della libertà assoluta, è puro esserci e si lega per analogia al mistero intrinseco dell'opera d'arte.

Insomma, che cosa c'è di più misterioso del (nostro) esserci oltre ai significati? È condizione in cui molto difficilmente ci imbattiamo durante la vita di ogni giorno, ma di cui possiamo fare esperienza proprio *vedendo l'arte*.

*A cura di Giulia Aurora Radice*

### **Ulteriori spunti di riflessione:**

Potrebbe sembrare che alla domanda *“Cosa è il bello?”* non si abbia risposto, non è del tutto così. Non si è data una risposta definitiva e inequivocabile, ma si è intrapreso un percorso che ci ha condotti a una sintesi tra la posizione di Kant e di Hegel. In linea con Hegel, abbiamo distinto il bello dell'opera artistica dal bello apparente, ma sulla scia di Kant abbiamo preso le distanze dai canoni e dalle classificazioni riconoscendo il *quid pluris* dell'arte nell'esperienza estetica come esperienza di meraviglia e stravolgimento inafferrabile dalla ragione, porta per il mistero della nostra stessa esistenza.

La complessità del tema solleva molti dubbi, tre sono inevitabili:

Posto che l'opera d'arte è ciò che fa vivere un'esperienza di meraviglia (intesa nella sua concezione più ampia), come si spiega il fatto che lo stesso oggetto artistico può provocare effetti diversi su persone diverse? Questo porta a pensare che la meraviglia non sia percepita allo stesso modo da persone diverse. Dunque, il *“potere”* dell'opera d'arte è in qualche modo relativo, soggettivo?

Se l'opera d'arte non si apprezza tramite l'analisi dei suoi dati tecnici, come ci rapportiamo con l'arte concettuale che per definizione ha reso i concetti e le idee veicolate più importanti dell'estetica dell'opera? Non è arte? Oppure il ragionamento e la conoscenza sono elementi costitutivi dell'esperienza estetica?

Si è poi detto che l'opera d'arte non è data dalla tecnica, come si spiega la percezione della bellezza data dall'armonia e dai canoni?

### **Appunti, pensieri, idee:**

.....  
.....  
.....





Lea Melandri

## Corpi e identità

31 Gennaio 2017

*Lea Melandri, scrittrice e giornalista, è stata ed è ancora un'acuta e fervente femminista. Negli anni Settanta ha curato con Elvio Fachinelli la libera e critica rivista "L'erba voglio", mentre era parte attiva del movimento delle donne. La ricerca sui rapporti tra i sessi e la profonda riflessione sulla condizione femminile è da sempre la stella polare dei suoi studi e della sua attività. Numerose le pubblicazioni tra cui ricordiamo "L'infamia originaria" del 1977, "Una visceralità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne degli anni Settanta" del 2000 e "Amore e violenza. Il fattore molesto della civiltà" del 2011. Nel 2012 ha ricevuto dal Comune di Milano l'Ambrogino d'oro per aver contribuito a rendere la città uno dei maggiori centri internazionali del pensiero sulle donne. Attualmente tiene corsi presso l'Associazione per una Libera Università delle Donne di Milano.*

Lea Melandri ci introduce a quel grande fenomeno culturale chiamato *femminismo*, unico movimento rivoluzionario ancora vivo tra i tanti che hanno preso voce negli anni Settanta. Il femminismo tra alti e bassi è stato spesso ridotto a stereotipo e in Italia inoltre, secondo Lea Melandri, questo tipo di cultura è stata per ragioni politiche e culturali a lungo osteggiata.

Il tema invece è anche oggi molto vivo, basti pensare al grande interesse mediatico per le questioni di genere nei rapporti uomo-donna. Solo recentemente hanno iniziato a circolare dati allarmanti sulle cause di morte delle donne; sono molti i casi di donne uccise da persone a loro vicine, spesso dai loro compagni. Oggi la violenza degli uomini sulle donne non è più considerata un semplice fatto di cronaca nera ma un fatto strutturale, dovuto al persistere di una tradizione che unisce amore e violenza e così è stato coniato il termine *femminicidio*.

La domanda che l'ospite ci pone è: *come mai queste tematiche escono solo ora allo scoperto?*

Il femminismo inizia a parlare della violenza manifesta solo agli inizi degli anni Duemila; perché non prima? Solo ora se ne parla come caso strutturale/culturale, non più imputato solo alla follia del singolo.

Bisogna quindi andare alla radice del problema nel rapporto uomo-donna: la grande svolta è stata spostare l'attenzione dalla vita pubblica a quella privata: la questione uomo-donna non è solo una questione femminile (del tipo: le donne sono sempre state discriminate e quindi ora bisogna colmare alcuni svantaggi a livello politico e civile); la svolta è stata il momento in cui ci si è occupati anche delle caratteristiche della donna a livello privato (infatti, sebbene le donne avessero acquisito nuovi diritti a livello politico e civile, erano ancora ritenute le uniche responsabili dei figli e della casa).

La maternità era infatti ancora ritenuta il requisito fondamentale per entrare nella cittadinanza, ed è questo ciò su cui si è combattuto negli anni Settanta: è nel *privato*

che si gioca il grande divario tra uomo e donna, per cui la donna è rimasta a rappresentare il corpo e la natura mentre l'uomo la politica e la vita pubblica. Ci sono quindi molti aspetti della vita della donna che non sono stati considerati di interesse politico ma "naturale": corpo, sessualità, legami familiari.

Le donne sono state a lungo considerate non persone ma funzioni: madre di qualcuno, moglie di qualcuno. L'unica dimensione del femminile accettata e considerata ad esso connaturata era quella della cura.

Solo dagli anni Settanta si è iniziato a separare l'aspetto della sessualità da quello della procreazione. Per secoli la concezione del mondo è stata dettata da una comunità di soli uomini; le donne hanno forzatamente fatto propria questa concezione del mondo e possono comprenderla solo "per virtù di analisi". Negli anni Settanta ci si è chiesti: quante caratteristiche attribuite alle donne sono davvero naturali e quante sono solo dei sedimenti aggiunti dagli uomini nel corso dei secoli? La donna è stata vista per secoli solo con due funzioni: maternità e seduzione.

Lea Melandri ci presenta ad esempio il testo dell'*Emilio* di **Rousseau**: nel testo la donna non è lasciata fuori dal contratto sociale perché debole, ma anzi, essa è vista come estremamente potente perché è colei che ha in mano l'uomo: lei lo mette al mondo, lo cresce, lo influenza con i suoi sentimenti e i suoi giudizi.

Ovunque nella storia della cultura patriarcale troviamo il binomio: donna-uomo, natura-cultura, individuo-società. Tutte queste dualità sembrano riferirsi a quella uomo-donna. La donna è rimasta per secoli a rappresentare la parte vivente e biologica dell'umano, mentre l'uomo ha rappresentato il pensiero.

La Melandri cita anche gli studi antropologici del *matriarcato* di **Bachofen** dove si dice che la donna arriva prima temporalmente (è colei che mette al mondo l'uomo) ma poi l'uomo cerca di superarla, perché la vede solo come proprie radici biologiche, la propria radice da superare e controllare.

All'origine forse non c'è la diversità biologica (differenza nei corpi, capacità femminile di fare figli) ma l'incontro del corpo della donna, in cui l'uomo vede un *elemento potente* fin dalla nascita e poi durante tutta la loro esperienza di vita.

Non è vero che l'uomo vede la donna come debole. La questione centrale per Lea è proprio il momento in cui il corpo della donna vede l'imporsi su se stesso della potenza dell'uomo, che arroga su di sé la posizione di vincitore, quasi per prendersi la rivincita sulla potenza che l'uomo aveva inizialmente visto nella donna.

Il grande cambiamento c'è stato quando le donne hanno iniziato a voler vivere la propria vita come *individui*, uscendo dal ruolo a cui erano state relegate. È il cammino di liberazione da processi che si sono inconsciamente interiorizzati, non solo come semplice emancipazione sociale.

Il fondamento di questi poteri che una donna si riconosce e fatica a rinnegare è quello della loro *indispensabilità*: le donne arrivano a percepire come fondamentale il sentirsi necessaria per l'altro.

La filosofa sostiene che è difficilissimo dire di no per una donna ad una "responsa-

bilità di cure” che le donne si portano da secoli verso i figli e gli uomini in generale. Anche quando sono inserite nel sistema sociale (per es. in ambito economico, in ditte e aziende) vengono ancora più che altro percepite come risorse in grado di fornire cure e dare sostegno, qualità che sono ancora poco riferite agli uomini, anche se per Lea tra i più giovani le cose stanno cambiando.

Gli uomini oggi mostrano una grande fragilità che si trasforma in violenza: uccidono la donna quando questa vuole lasciarli, quindi quando la donna vuole uscire da quella posizione in cui l’uomo le aveva collocate e lasciarlo senza la propria cura.

Lea ci parla anche della questione di genere nella *scuola* e si chiede perché in questi ambiti continuino a esserci più donne come insegnanti? Forse sarebbe meglio avere più uomini fin dagli asili nido, in modo che ci sia più familiarità tra il sesso maschile e i corpi. Per Lea Melandri non è vero che la cura, la tenerezza, sono caratteristiche tipiche solo delle donne: questa è solo una costruzione che è stata sviluppata nei secoli; anche gli uomini possono esserlo.

La donna è vista come moglie e donna vera solo quando diventa anche madre. La grande conquista è stata la presa di identità delle donne che affermano di non dover essere necessariamente madri, non vogliono sottomettersi alla posizione a cui gli uomini le relegano, qualora la maternità non sia loro personale desiderio.

Questa maggiore libertà delle donne è vista per molti uomini come una pericolosa presa di potere, ed è per questo che gli omicidi sono in aumento: come già detto, un uomo uccide quando percepisce che la donna gli sta “sfuggendo di mano”, quando pensa che la donna si sta prendendo troppe libertà. Un tempo si uccideva meno ma perché non ce n’era bisogno: le donne venivano sottomesse ogni giorno, erano picchiate, e quindi non avevano il coraggio di alzare la testa e prendersi libertà.

La Melandri conclude con una riflessione sul paradosso secondo cui per secoli siano stati ritenuti un fatto puramente privato eventi che in realtà sono tra i più universali: amore, separazioni, rapporti con la figura materna. La rivoluzione degli anni Settanta è stata quella di portare allo scoperto le riflessioni su queste tematiche, a non lasciarle relegate alla sfera del privato ma a dar loro la dimensione universale che meritano, includendole nella sfera pubblica, *aprendo gli occhi e la mente* sulla relazione tra corpi e identità.

*A cura di Emanuele Locatelli*

### **Ulteriori spunti di riflessione:**

Quando sono le donne a fare utilizzo consapevole della propria corporeità per raggiungere un determinato scopo (es. carriera o guadagno), non si può affermare che siano solo vittime. Loro stesse si fanno oggetti, puntando sui due attributi di maternità e seduzione per acquisire più potere. È questo ascrivibile alla liberazione della donna nella società? Dove è il confine tra la consapevolezza della donna e il ritorno a condizione di vittima in balia del “gioco maschile”? C’è una contraddizione

in questa ricerca di emancipazione della donna che sceglie di presentarsi come corpo erotico, aderendo alla prospettiva maschile?

Poi, abbiamo compreso con Lea che il femminismo ha liberato la donna da una certa visione ideologica del femminile che la poneva serva e dipendente dal principio maschile come amante e come madre. Sappiamo che il femminismo si divide al suo interno in *moderato* e *radicale*; il primo lotta per i diritti della donna, riconoscendosi nei canoni tradizionali e cercando di valorizzarli, accusando i soprusi del modello patriarcale ma senza porre in discussione la presenza di un femminile primo, universale simbolico e basato sulla differenza biologica tra i sessi sotto cui le donne possano riconoscersi. Il femminismo radicale, invece, ritiene che non vi sia un'universale femminile a cui riconnettersi e in cui riconoscersi, ma che la visione della donna nei millenni sia stata frutto di una struttura culturale contingente che poneva al centro del cosmo l'uomo e il suo ruolo attivo di dominio mentre la donna, rilegata nella condizione di serva e madre, è stata sempre principio passivo dipendente. Il femminile *non* è quindi in questo caso una struttura simbolica a base biologica che deve essere modificata e purificata dai soprusi del modello patriarcale e in certi casi sublimata come nuovo modello matriarcale di società, ma è un *modello semplicemente culturale da destrutturare* per liberare gli individui dal suo potere, senza la pretesa di ricostruire poi un nuovo modello di femminilità. Siamo di fronte alla questione del dissidio tra natura e cultura, legata al rapporto tra verità, potere e bugia.

E, date le premesse, sorge spontanea una domanda più personale: da donne e da uomini riconoscete la necessità di rivedervi in un modello universale di femminile (o maschile) definito o da definire o credete che questa sia una pretesa impossibile o fuorviante? Quali sono i rischi e i vantaggi di una visione piuttosto che dell'altra? Questione seguita a cascata da numerosi altri interrogativi che rimangono sempre attuali; può la cultura scindersi totalmente dalla natura? Può una lotta che si definisce femminista non riconoscersi in una certa idea culturale di donna? Come possiamo a posteriori riconoscere gli effetti del potere nelle strutture sociali riguardo ai rapporti tra i generi? Dove poniamo il confine tra ciò che è naturale e ciò che non lo è? *Cosa è definibile come naturale se parliamo di quello strano e unico animale chiamato uomo?*

**Appunti, pensieri, idee:**

.....  
.....  
.....  
.....  
.....  
.....



Silvano Petrosino

## Sguardo, visione e desiderio

7 Febbraio 2017

*Silvano Petrosino, classe 1955, è uno dei più apprezzati filosofi contemporanei italiani. Internazionalmente noto studioso di Levinas e Derrida, di cui ha tradotto diverse opere, ha dato particolare attenzione all'analisi dell'esperienza e del rapporto tra parola e immagine, non trascurando mai il forte legame del suo studio con la contemporaneità. Tra le sue pubblicazioni si annoverano "Lo stupore" (Madrid, 2001), "Elogio dell'uomo economico" (Milano, 2013) e "Il magnifico segno. Comunicazione, esperienza, narrazione" (Milano, 2015). Attualmente insegna Antropologia religiosa e media presso l'Università Cattolica di Milano.*

Petrosino inaugura la serata chiarendo la distinzione essenziale tra vedere e guardare: definisce il Vedere come movimento meccanico dell'occhio, il suo funzionamento è legato al movimento delle pupille, semplice atto percettivo. Considera il *Guardare* invece come più legato alla riflessione ed etimologicamente all'attenzione. Petrosino ne sostiene il legame con il concetto di cura in **Heidegger**: prendersi cura, concentrarsi su qualcosa, fissarlo, è il modo tramite cui si inizia a riconoscere e distinguere un oggetto da un altro. Interessante è il caso dei ciechi: non vedono, ma spesso (anzi, molto più spesso dei vedenti) guardano, cioè prestano attenzione e si prendono cura sfruttando gli altri sensi. I ciechi, quindi, non vedono ma sono *guardanti*; i vedenti invece spesso non sanno guardare.

Il Filosofo connette la differenza tra i due concetti al tempo: spesso non guardiamo perché per guardare e riflettere occorre tempo, e spesso questo tempo non si ha. *"L'attenzione è la preghiera naturale dell'uomo"*; ogni volta che si presta attenzione si sta pregando; nel senso che si riconosce e si dà forma a qualcosa nell'indiscriminato (=mistero). Giungiamo alla prima conclusione teorica sulla scia di Heidegger: a differenza di tutti gli altri enti intramondani (oggetti inanimati) e gli animali, l'uomo non è solo illuminato ma è illuminazione. Questa luce che viene dall'uomo è lo *sguardo*, è la luce attraverso cui illuminiamo il mondo. I diversi tipi di sguardo indicano i diversi modi d'intendere l'interazione con la cosa guardata. Il mondo, quindi, si manifesta a partire dalla luce con cui lo si illumina; ad esempio il pudore è la risposta che una persona attua quando percepisce di essere guardato (cioè, di essere investito da una certa luce) come puro oggetto. Il mio sguardo *illumina* gli oggetti e tutti gli uomini che a loro volta mi illuminano e reagiscono alla mia luce.

Il mondo stesso è *illuminato* con una luce e a seconda di questa si presenta in modo diverso; non significa che quello che io chiamo "mela" un altro può chiamarla "pera", ma se io dico "che bella mela" un altro può dire "che brutta mela". La luce (il mio sguardo) dà un taglio al mondo, una qualità, ma la realtà oggettiva del mondo resta tale. La mia luce *non* crea il mondo, piuttosto sceglie selettivamente di mostrarmene una parte e di evidenziare certi aspetti e non altri.

Quindi, non è vero che ognuno vede quel che vuole, bensì ognuno vede quel che

può, in base alla propria esperienza. Tutti vediamo una mela, ma uno la guarda (cioè, getta su di essa una luce) come oggetto artistico, un altro come ingrediente per una torta. Questo ha una conseguenza importante: non c'è bisogno di avere davanti grandi opere d'arte, quello che conta (e ciò di cui abbiamo *responsabilità*) è il modo in cui si illumina (si guarda) ciò che ci sta davanti: basta avere il giusto sguardo, e grazie a questo si può gettare la luce giusta su ogni cosa, trasformandola in qualcosa che valga la pena guardare.

Giungiamo con Petrosino ad un punto importante: noi controlliamo solo in parte la luce del nostro sguardo; essa infatti dipende fortemente dalla nostra conoscenza pregressa, che noi non possiamo controllare. Io non posso alzarmi la mattina e dire "Oggi guardo questa mela come la guarda Cezanne", non ho lo stesso sguardo di Cezanne. Noi guardiamo sempre in base a quello che la *nostra esperienza* ci detta, non possiamo comandare e decidere spontaneamente in che modo gettare lo sguardo: il guardare è indipendente da noi. La nostra esperienza è costruita dagli altri, il nostro sguardo è il riflesso degli sguardi che abbiamo incontrato, ad esempio: una donna che è stata violentata, anche nelle sue relazioni successive, anche a distanza di anni, continuerà probabilmente a guardare ogni possibile partner come un possibile stupratore; non è una cosa che lei può spontaneamente decidere di non fare. Dato che le è stato fatto del male, lei ora vedrà il mondo attraverso la lente di questo male.

Il *Male* infatti è fecondo e contagioso, non si ferma mai all'atto originario in cui è contenuto, ma se così è il Male, così è anche il Bene. Ce lo diceva, nella *Retorica*, **Aristotele**: "*chi comunica in pubblico deve conoscere bene le passioni dell'animo perché coloro che amano e coloro che odiano vedono diversamente le stesse cose*". Insomma, noi illuminiamo il mondo con la luce del nostro sguardo ma il nostro sguardo non è una nostra proprietà.

Mentre a livello del vedere siamo nell'ordine dell'impressione, a livello del guardare siamo nell'ordine dell'espressione, anche al di là dell'idea che ciascuno ha di sé. Petrosino ci dice: "*La tua parola parla di te più di quanto tu non la parli*", ossia il modo in cui getti luce sul mondo e, conseguentemente, parli, è fuori dal tuo controllo, è più forte ed eloquente del nostro stesso modo di esprimerci quando lo facciamo consapevolmente.

Petrosino ci ripete che tutto questo vale anche per il male: l'inferno non è un luogo ma un modo d'essere, dettato dall'odio. Per chi è incapace di bene, la vista più tormentosa è quella del bene altrui, non del male: l'inferno del dannato è l'impossibilità di avere il bene, di essere il bene. Petrosino ci regala una immagine splendida: il diavolo che guarda e invidia sofferente Adamo ed Eva nell'Eden del *Paradise Lost* di **Milton**. Il rischio per noi, che siamo esseri mortali, è che la realtà ci appaia come odiosa, come un'offesa.

La luce che noi gettiamo sul mondo si lega alla nostra creatività: se per uno stesso oggetto ci sono tanti modi di guardarlo (ognuno ci getta una luce diversa a seconda della propria esperienza), significa che ognuno mette in gioco anche la propria cre-



attività. In un certo senso, quindi, il nostro gettare luce sul mondo implica la *distruzione*: la distruzione del modo in cui altri hanno visto quella stessa cosa. La nostra possibilità di illuminare il mondo in diversi modi è l'origine dei litigi tra gli uomini, la pretesa di proiettare tutti la stessa luce, di avere tutti gli stessi occhi. Entrambe le posizioni diventano accettabili quando capiamo che sono semplicemente diverse perché le due persone gettano su quella cosa una luce *individualmente* diversa.

Uno squarcio teologico conclude il vagare sullo sguardo: *che rapporto intercorre tra Dio e gli uomini sul tema dello sguardo che dà luce?* Petrosino ci dice che Dio è la fonte della luce, ma nostro compito non è rifletterla come specchi piatti e asettici, ma rifrangerla, ognuno secondo la propria inclinazione. Siamo tutti frammenti di uno specchio con una propria forma unica, veniamo inondati di una certa luce dall'alto e dagli altri, a volte è più simile alle tenebre...ma siamo liberi veramente di scegliere come poi riflettere e rifrangere la luce? Come orientare lo sguardo?

Petrosino ci risponde con saggia semplicità, riprendendo il *pensiero esistenzialista*: noi non siamo padroni assoluti di noi stessi a neanche totalmente succubi, il nostro sguardo è costruito e influenzato da tutti gli sguardi che abbiamo incontrato ma possiede anche una sua possibilità di nuova luce sul mondo. Siamo illuminati e scelti da chi ci mette al mondo, posti a volte in una luce in cui si può vivere, a volte in una luce soffocante, ma è la presa di coscienza di questi sguardi ricevuti che ci apre alla speranza di poterne dare di nuovi e diversi.

*A cura di Emanuele Locatelli*

### **Ulteriori spunti di riflessione:**

Petrosino attraverso la metafora fortunata dello sguardo, del guardare e vedere ci lancia in un tema cardine della filosofia e della psicoanalisi, quello del *libero arbitrio*. Libertà che vaga tra l'influenza degli altri nella nostra esistenza e la capacità trasformativa e interpretativa della nostra mente sul reale. *Dunque: il nostro sguardo non è libero?*

La luce dello sguardo seleziona e interpreta gli oggetti della realtà e si relaziona con altre luci che incontra, svalutandole, spegnendole, potenziandole, sovrapponendole a sé. Nel nostro riflettere si celano bene e male. Petrosino abilmente descrive il concetto, parlandoci con ironia zen di un piatto di pasta ai fagioli, un oggetto insignificante, ma che calato in un certo contesto, in un certo incontro di sguardi, diventa altro. Ad esempio, se il piatto è tra un marito affamato che torna a casa alla sera e che ama particolarmente questa prelibatezza e una moglie casalinga con la passione per la cucina, può diventare un profondo gesto d'amore, una complicità nascosta, rivelata nel segno della pasta ai fagioli. È un invito a riflettere su quanto si cela nel nostro semplice sguardo e nel segno di per sé banale.

Ci è parso doveroso riportare una nostra comune riflessione in merito alla peculiare modalità di esposizione di Petrosino. L'abbiamo definita "Filosofia del



Umberto Curi

## Sguardo e potere. L'anello di Gige

21 Febbraio 2017

*Il professor Curi, laureato e specializzato in Filosofia, ha insegnato all'Università degli Studi di Padova e all'Università Vita-Salute San Raffaele di Milano. Presso la prima ha anche presieduto il corso di laurea in Filosofia. Tra le tante sfide e collaborazioni intraprese, è stato membro del Consiglio Direttivo della Biennale di Venezia ed è presidente della giuria del Film festival di Siloe, rassegna annuale di cortometraggi che si tiene in una location particolarmente suggestiva. Nella vasta produzione saggistica, che vanta diverse traduzioni e riconoscimenti, linee di ricerca particolarmente definite riguardano la guerra e la politica, da "Polemos. Filosofia come guerra" a "I figli di Ares. Guerra infinita e terrorismo"; il rapporto tra cinema e filosofia, o, meglio, il cinema che è filosofia, da "Lo schermo del pensiero. Cinema e filosofia" a "Un filosofo al cinema". E ancora riflessioni sui temi portanti dell'indagine filosofica, come in "Endiadi. Figure della duplicità" oppure "Meglio non essere nati. La condizione umana tra Eschilo e Nietzsche", oltre a testi sull'eros e sul rapporto tra filosofia e scienza.*

La dichiarazione di metodo preliminare del Professor Curi smaschera il limite più grande del sapere filosofico: la sua eccessiva astrattezza, la non immediata evidenza della sua aderenza alla vita, il che rende necessario qualcuno in grado di palesarla. Il Professore lo è e annuncia che tenderà di coinvolgere il pubblico in un percorso di riflessione che toccherà temi appartenenti all'esperienza quotidiana e prenderà in considerazione interrogativi che accade di porsi ogni giorno. E lo farà al modo dei **Greci**: attraverso quella penultima verità seconda che è il mito, "penultima" perché l'ultima è inattingibile. È importante, infatti, precisare che il mito, che a noi sembra soltanto un insieme di favolette, talvolta disturbanti, era un tempo il più efficace veicolo di comunicazione culturale e di trasmissione scientifica. Se avessimo la pazienza di andare oltre la sua superficie, ci accorgeremmo di quanto avrebbe da dire ancora oggi.

In questo percorso nell'ambiguità dello sguardo, si parte dunque dal mito, anzi, da un mito. Perché, a differenza di molti altri, il mito in questione è sconcertante, molto ermetico e non affatto privo di aspetti inquietanti. Siamo alla fine del primo libro della *Repubblica* - uno dei dialoghi platonici più complessi e attuali - e, a casa di Cefalo, si sta discutendo pacificamente di cosa sia la giustizia, con l'obiettivo di arrivare a una sua definizione condivisa da tutti. L'atmosfera è pacata e sembra quasi di essere giunti a un accordo: la giustizia è dare a ciascuno il suo e restituire ciò che si è avuto in prestito. In altre parole, essere giusti significa dare ai reprobri una punizione e ai buoni una ricompensa. Il che - fa notare il Professore - non è altro che una definizione di quella che oggi chiameremmo "giustizia distributiva", largamente diffusa nella tradizione occidentale: già il *Levitico*, con il suo "occhio per occhio, dente per dente", parla chiaro, ma anche le *XII Tavole*, con la "legge del taglione", veicolavano la stessa idea. Eppure, non si tratta di una definizione particolarmente convincente. All'inizio del secondo libro del dialogo, infatti, un *turning-point* (sap-

priamo che il professor Curi ama il linguaggio cinematografico), anche di carattere letterario-stilistico, cambia le carte in tavola. Trasimaco, fino a quel momento silenzioso e in disparte, irrompe nella conversazione, «*come una bestia feroce*» (*ósper theríon*), per smascherare quello che oggi sarebbe definito un atteggiamento buonista. Bisogna dire la verità: la giustizia è ciò che conviene al più forte. Il potente stabilisce cosa è giusto e cosa no, tutto il resto sono chiacchiere da perbenisti. Non si tratta, in effetti, di una tesi rimasta isolata nella tradizione occidentale: **Marx** non inventa nulla quando sostiene che il diritto riflette gli interessi economici delle classi dominanti. Trasimaco sarà dunque anche maleducato, ma non dice una cosa priva di fondamento e senza dubbio mette in crisi il dialogo, che sembra arenarsi. È un punto di svolta fortemente segnato dalla violenza, quella di Trasimaco e quella del contenuto della sua tesi, che genera una tagliente risposta da parte di Socrate: per fortuna ho guardato io per primo Trasimaco - dice - perché altrimenti sarei rimasto senza parole. L'affermazione pare assurda, se non si ricorda che nel mondo antico c'era la convinzione che se si incontra un lupo bisogna guardarlo per primi, perché se si viene guardati da lui ci viene tolta la parola.

Insomma, violenza - in greco βία (*bia*) -, forza brutta e incontrollabile, che gli antichi personificano e divinizzano e che ha la caratteristica di muoversi sempre insieme a Κράτος (*Kratos*), il potere.

*Che significa?* Significa che per l'esercizio del potere la violenza è indispensabile. Non è un caso che, nelle raffigurazioni, Zeus sia sempre accompagnato da entrambi. Il ruolo della violenza nell'immaginario greco lo si capisce molto bene leggendo l'esordio del *Prometeo incatenato* di **Eschilo**, sulla cui scena sono presenti quattro personaggi: Prometeo, che sta per essere incatenato a una rupe come punizione per aver rubato il fuoco, Efesto con un esecutore dei suoi ordini e infine Bia, muta. La sua presenza è sufficiente a renderla operativa, non è necessario che apra bocca. Dopo aver detto ciò che aveva da dire, Trasimaco se ne va sbattendo la porta e tocca a Glaucone dimostrare in modo più convincente la sua tesi. È a questo proposito che narra il mito di Gige:

*“Costui era pastore al soldo dell'allora sovrano di Lidia, quando per una violenta tempesta e per un sollevamento del suolo, si squarciò la terra e si aprì una voragine proprio nei pressi del luogo in cui pascolava il gregge. Assistere a questi eventi e trasecolare fu un tutt'uno. E tuttavia discese in questa voragine e fra le altre cose straordinarie di cui si favoleggia, vide anche un cavallo di bronzo, vuoto dentro, con delle fenditure. Affacciandosi in esse ebbe modo di scorgere un cadavere che lì giaceva e che sembrava di statura maggiore di quella umana. Questo non aveva altro che un anello d'oro su una mano; Gige glielo tolse e se ne uscì. Quando si tenne la solita riunione dei pastori, per il rendiconto mensile al re dello stato delle greggi, anch'egli vi andò con al dito il suo anello. Mentre sedeva fra tutti gli altri, casualmente gli capitò di ruotare il castone dell'anello verso di sé, all'interno, verso il palmo della mano, e, detto fatto, divenne invisibile a quelli che gli sedevano a fianco, i quali parlavano di lui come se se ne fosse andato. Non vi dico la sua meravi-*

*glia, tanto più che, di nuovo mettendo mano all'anello, e ruotandone il castone all'esterno, non appena l'ebbe volto ridivenne visibile. Avendo notato questo fatto, egli ripeté l'esperimento con l'anello per verificare se davvero possedeva quello straordinario potere. E il fenomeno si verificò puntualmente: come girava il castone all'interno scompariva alla vista, come lo girava all'esterno riappariva. Appena ebbe la certezza di questa eccezionale proprietà, si diede subito da fare per essere accolto nella delegazione che doveva recarsi dal re, e, come giunse alla sua corte ne sedusse la moglie, e col suo aiuto, tramando ai danni del sovrano, riuscì ad ucciderlo e, in tal modo, a impossessarsi del potere". (Traduzione di Roberto Radice)*

In che senso questo mito può andare a giustificare l'affermazione di Trasimaco? Glaucone lo chiarisce immediatamente, chiedendo ai presenti: se voi aveste un anello che vi rende invisibili non ve ne servireste per ogni forma di nefandezza, sapendo che restereste impuniti? E, di fronte al silenzio imbarazzato degli interlocutori, conclude: chiunque avesse la possibilità di commettere atrocità senza essere punito non si farebbe scrupoli. Insomma, non siamo giusti come nostra scelta consapevole ispirata a valori positivi, bensì evitiamo di commettere ingiustizie solo per il timore della sanzione. Se certo dell'impunità, nessuno esiterebbe a concedersi la *pleonexia*, cioè il prevalere sugli altri per prendere più di ciò che spetta. E chi può essere più certo dell'impunità di chi agisce non visto? Qui sta il vero potere: *vedere senza essere visti*. È il vantaggio del cacciatore nei confronti della preda, dell'esploratore militare o della spia, ma anche del criminale che agisce nell'ombra, del sorvegliante che deve tenere sotto controllo la moltitudine e, infine, del voyeur e della sua brama di osservare, soprattutto ciò che è proibito. E ciò che accomuna tutti è la posizione dominante, a discapito di una schiera di osservati che è totalmente incapace di reagire perché inconsapevole o impotente.

Un'altra versione del mito di Gige la racconta **Erodoto** - che è uno storico, non un cantastorie - nelle sue Storie. Qui è il re di Lidia Candaule a spingere Gige, capo della guardia reale, a rompere la simmetria tra vedere ed essere visti, proponendogli di osservare di nascosto sua moglie, la regina, per constatarne la bellezza. Per farlo Gige si cela dietro la porta della stanza da letto, da dove assiste alla svestizione della donna, la quale si accorge di essere osservata, ma rimanda la sua vendetta. Convoca in seguito Gige e lo pone di fronte a un'alternativa: dovrà uccidere Candaule, reo di avere sottoposto la regina all'umiliazione dell'essere vista nuda, e prenderne il posto quale regnante e quale marito oppure dovrà morire lui stesso, reo di aver visto ciò che non avrebbe dovuto vedere. Ovviamente Gige opta per la prima scelta: si nasconde nella stessa postazione utilizzata per spiare la donna e al momento opportuno assassina il re. È chiaro che i due racconti, quello di Platone e quello di Erodoto, hanno delle differenze, prima tra tutte l'assenza nel secondo dell'elemento dell'anello magico, ma la struttura concettuale è la stessa: ci dice che detentore del massimo potere è colui che può vedere restando invisibile e che per chi si trova in questa fortunata condizione non esiste alcuna inibizione morale che impedisca di volgere ogni situazione a proprio favore a discapito di altri.

Altro che giustizia distributiva, la giustizia è del tutto arbitraria e non disdegna affatto lo strumento della violenza. Violenza che è insita nell'atto stesso del vedere non visti. In una condizione del genere, commenta Glaucone, «nessuno sarebbe a tal punto integro da restar saldo nella giustizia, avendo la forza di tenersi lontano dai beni altrui, e di non toccarli, quando invece avrebbe la possibilità di prendere impunemente dai banchi del mercato tutto quello che desidera, di penetrare nelle case e far l'amore con chi gli aggrada, di uccidere o liberare dai ceppi chi vuole, e poi di fare tante altre cose, quasi fosse un dio fra gli uomini»: di nuovo, nessuno è intrinsecamente giusto, lo è solo quando teme una punizione, cioè quando si trova in una posizione subordinata. Condizione ribaltata nel momento in cui si spezza a proprio favore la simmetria del vedere e dell'essere visti: questo è il massimo potere cui si possa aspirare, non la forza militare né quella fisica. Non è un caso che Dio, l'onnipotente, sia invisibile ma abbia tra le sue prerogative quella di poter vedere tutto e non è un caso nemmeno che il simbolo del potere sia un grande occhio inscritto in un triangolo.

Questa, insomma, la tesi alla base del mito di Gige, che non è isolata nel panorama letterario greco.

Una dinamica simile governa per esempio l'espedito del cavallo che mette fine alla guerra di Troia: gli Achei riescono a penetrare in città solo perché non visti, nascosti nel ventre dell'animale e con il favore delle tenebre. Paradigmatico è inoltre l'episodio della fuga di Odisseo dalla grotta di Polifemo: a nulla vale la potenza fisica di quest'ultimo, la sua cecità gli impedisce di volgere la situazione a suo vantaggio. Ma è anche lo sguardo in sé a rappresentare un'arma più potente di qualunque altra e lo testimonia in particolare la figura di *Medusa*, cui il Professore riserva un approfondimento. La sua capacità di pietrificare non veniva meno neppure dopo la decapitazione e addirittura la sua rappresentazione era dotata di funzione apotropaica e veniva posta fuori dalle abitazioni per tenere lontani i malintenzionati. L'iconografia rimane costante dal VII secolo a.C. ad oggi: dotata di una straordinaria ambiguità - femmina e maschio, giovane e vecchia, umana e animale - Medusa è sempre raffigurata frontalmente, con grandi occhi bovini, bocca spalancata e capelli serpentinei. Due grandi eccezioni tuttavia la arricchiscono di tratti che la rendono ancora più enigmatica: la *Medusa* di **Caravaggio**, incredibilmente terrorizzata dallo spettatore, e quella di **Knopf**, di profilo e, soprattutto, dormiente, cioè con gli occhi chiusi.

L'insistenza sul nesso tra sguardo, violenza e potere non si limita però al mondo del mito, anzi, la sua riproposizione più evidente ed estrema si deve a **Jeremy Bentham** (poi ripreso da **Michel Foucault**), che disegna una macchina architettonica infallibile basata proprio sul principio dell'osservare senza essere visti: si tratta del *panopticon*, costituito da una torre di controllo centrale dalla quale si ha una visuale aperta su una serie di celle disposte intorno a semicerchio e con la parete interna a vetro. Chi si trova nella torre circolare può, in qualunque momento, vedere ciò che succede in ogni cella senza tuttavia mostrarsi mai. Gli inquilini delle celle non sanno quando sono guardati e quando no, ma il solo pensiero di poterlo essere li rende

mansueti. Bentham arrivava infatti a ipotizzare una situazione estrema: e se nella torre non ci fosse nessuno? Se poi questa dinamica fosse estesa al di fuori di un singolo edificio, si avrebbe nient'altro che la distopia orwelliana di *1984*, un regime compiutamente totalitario, una società costantemente monitorata e incapace di rispondere attivamente allo sguardo.

E allora come scongiurare il rischio? Come limitare il potere che la visione unidirezionale ha assunto nella società altamente tecnologizzata di oggi? Il suggerimento del Socrate della Repubblica torna valido: bisogna guardare per primi il lupo per evitare che ci tolga la parola.

*A cura di Martina Corbetta*

### **Ulteriori spunti di riflessione:**

Il vedere senza essere visti è uno dei vantaggi più apprezzati offerti dai nuovi media e in particolare da televisione e social network, che alimentano il voyeurismo insito nell'essere umano. Si tratta di un processo iniziato con l'invenzione del cinematografo, di cui si capì immediatamente la portata rivoluzionaria e che non a caso era soprannominato "domitor", dal latino *dominator*...

Sempre parlando di voyeurismo o, meglio, di gusto per il proibito, non possono non tornare alla mente tutti i casi di visioni punite di cui è costellata la letteratura antica greca e latina - da Penteo ad Atteone a Narciso a Edipo, ma la lista è lunghissima. Si tratta di sana curiosità o nasconde pulsioni illecite e morbose? Le crudeli punizioni riservate dalle divinità ai trasgressori sembrano non lasciare dubbi.

Il panopticon è una deriva estrema dai tratti distopici, ma un meccanismo molto simile, sempre basato sulla rottura di simmetria tra vedere ed essere visti, è già in atto nelle grandi città: si tratta del costante monitoraggio ai fini di salvaguardare la sicurezza pubblica. Ma quanta libertà siamo disposti a cedere in cambio della sicurezza?

Questa pulsione scopica, questo desiderio di vedere tutto, e possibilmente senza essere visto, non è però solo frutto della perversione del voyeur: è anche una dinamica profondamente umana e drammatica in un certo senso, è una reazione all'esposizione e alla sovraesposizione. È Sartre, ne *L'Essere e il Nulla*, che, riflettendo sulla sensazione della vergogna, fa notare come noi letteralmente prendiamo corpo, capiamo di occupare uno spazio, solo quando siamo esposti allo sguardo dell'altro. Ma l'esposizione genera anche disagio, sensazione di pericolo, perché è vero che percepiamo di esistere, ma secondo la forma che altri ci danno. E la nostra reazione sarebbe allora ben esemplificata dal banale atto del vestirsi, che non sarebbe altro che l'aspirazione a poter continuare a vedere l'altro, ma senza essere visti, al di fuori di ogni reciprocità, e perciò ad essere puri Soggetti.





Luigi Zoja

## Mostrare il falso, vedere il vero

7 Marzo 2017

*Luigi Zoja, laureato in economia, compie le sue prime ricerche in ambito sociologico nella seconda metà degli anni Sessanta. Nel 1974 si diploma al C.G. Jung Institut di Zurigo e, da quel momento, si afferma come uno dei principali psicoanalisti italiani. Al Jung Institut di Zurigo tornerà qualche anno dopo in qualità di docente, attività a cui affianca l'insegnamento in vari atenei in Italia (come ad esempio l'Università dell'Insubria) e nel resto del mondo (Macao e Pechino).*

*Dello stesso respiro internazionale sono anche le sue opere, tradotte in quindici lingue. Tra esse ricordiamo: "Contro Ismene, Considerazioni sulla violenza"; "Al di là delle intenzioni: etica ed analisi"; "In difesa della psicoanalisi"; e "Psiche", del 2015.*

*È stato dal 1998 al 2001 presidente della International Association for Analytical Psychology e del suo Comitato Etico Internazionale.*

In una rassegna filosofica incentrata sul tema del 'Guardare, Vedere' non poteva ovviamente mancare una riflessione sull'immagine e, in modo particolare, sulla fotografia e sulla sua presunta oggettività: quanto le fotografie, soprattutto quelle utilizzate nel campo dell'informazione di massa, garantiscono davvero una cronaca oggettiva? È in realtà possibile affermare che ciò non accade mai: anche le fotografie che aspirano a mostrare la realtà nel modo più oggettivo possibile finiscono comunque per condizionare in qualche modo lo sguardo dello spettatore, dal momento che già la semplice scelta dell'inquadratura - ampiamente studiata e analizzata anche in ambito cinematografico - costituisce un primo (e, in alcuni casi, inconsapevole) tentativo di manipolazione della realtà visiva.

Il professor Zoja ha fin da subito evidenziato in nodo problematico sotteso alla questione: quello della **divaricazione fra tecnica e morale**. Se infatti il problema della mancanza di verità e di rappresentazioni oggettive della realtà ha da sempre caratterizzato l'esistenza dell'uomo, esso si è ulteriormente accentuato con il progresso tecnologico. La tecnica è infatti cumulativa (ogni nuova generazione quando nasce si trova già a disposizione i risultati raggiunti da quella precedente, senza dover ripetere ogni volta singolarmente il progresso tecnico che va dalla ruota all'iPhone), la morale no (va costruita poco a poco da ogni singolo individuo, partendo ogni volta da zero). Di conseguenza, il progresso tecnologico avanza più rapidamente di quello morale: la tecnologia, insomma, è un'arma assai più rapida di ciò che dovrebbe controllarne l'uso.

Continuando sulla similitudine tra tecnologia e armi, il professor Zoja ne ha rimarcato un aspetto interessante per quanto riguarda la sua applicazione alla riflessione sulla fotografia: è forse un caso che in inglese - comunemente riconosciuto come "lingua della tecnologia e della modernità" per eccellenza - molte espressioni lega-

te al mondo della fotografia siano state prese direttamente da quello delle armi e della violenza? È il caso, per esempio, dell'espressione "to shot a picture" ("scattare una fotografia") dove però il verbo "shot" significa letteralmente "sparare" e viene spesso riferito a una pistola o a un fucile più che a una macchina fotografica.

Esistono ormai infinite possibilità di immagini, una di queste è il cinema. La fotografia è però tra tutte quella più forte, dal momento che essa viene offerta allo spettatore e rimane presente, fissa, messa a disposizione della meditazione. Il cinema, invece, è dinamico e quindi più adatto a una dimensione partecipativa piuttosto che meditativa.

Questa meditazione è ciò che Samuel Taylor **Coleridge**, esponente della prima generazione dei poeti romantici inglesi, chiamava, riferendosi al teatro, "sospensione dell'incredulità". L'immagine fissa e simbolicamente forte è più concentrata di quella che si muove e sta in un certo senso più in alto.

Non a caso oggi si parla di "**immagini iconiche**", cioè fotografie molto note che in qualche modo hanno colpito l'incontro collettivo: si tratta di vere e proprie icone, oggetti di culto che vanno al di là della quotidianità. In modo un po' provocatorio, si potrebbe addirittura osservare che alle foto, oggi, si tende a dedicare un'attenzione quasi religiosa.

Questa problematicità di fondo va tenuta in considerazione nel momento in cui si rivolga lo sguardo alla società contemporanea. In un mondo che si fa sempre più complesso e veloce, non sorprende che la comunicazione stia diventando sempre di più basata sulle immagini: esse sono universali, in grado di essere comprese da tutti a prescindere dalla propria lingua (non hanno quindi il problema della "torre di Babele").

Facendo una breve divagazione, si potrebbe anche supporre che a questo sia legato il sorprendente sviluppo che ha interessato negli ultimi anni alcuni popoli dell'Asia orientale, primo fra tutti la Cina. Si tratta di persone tradizionalmente abituate a comunicare trasformando costantemente fonemi in immagini (i vari segni che compongono il loro sistema di scrittura) e che quindi possiedono già una marcia in più in questo mondo di immagini.

Il fenomeno della manipolazione della realtà attraverso le fotografie assume quindi una rilevanza particolare se, come accade oggi, è proprio attraverso le immagini che le informazioni e le notizie raggiungono il più vasto pubblico. A questo proposito, si potrebbe citare come particolarmente stimolante l'analisi proposta dal professor **Luigi Allegri**, docente di Storia del Teatro presso l'Università di Parma (non a caso ritorna il riferimento al teatro, già proposto attraverso la riflessione di Coleridge), il quale sottolinea come oggi, in una condizione in cui gli strumenti di comunicazione sono quasi tutti basati sull'immagine, sembra quasi che la realtà non esista finché non la si faccia oggetto di rappresentazione o di una qualche forma di "spettacolo". Ma come sono queste immagini attraverso cui facciamo sì che la realtà diventi davvero reale attraverso questo continuo processo di spettacolarizzazione? Già nel 1967 lo scrittore, regista e filosofo francese **Guy Debord** parlava di "**società dello**

**spettacolo**”, intendendo con questo termine una società le cui dimanches vengono comunicate soprattutto attraverso le immagini; tali immagini però non costituiscono mai una rappresentazione oggettiva. Noi spettatori, dunque, in esse non arriviamo mai a contemplare davvero il reale, ma solo una sorta di maschera, cioè la “spettacolarizzazione del reale”, che qualche altra persona ha predisposto per il nostro sguardo.

L'avvento della fotografia qualche decennio fa aveva suscitato grandi speranze in merito alla possibile rappresentazione oggettiva della realtà. Pochi, tuttavia, avevano fatto i conti con la malvagità dell'uomo, come sottolinea il professor Zoja. Molti speravano che la fotografia diventasse un potere al servizio della verità, in realtà è diventata una realtà al servizio del potere.

Riprendendo ancora una volta la metafora del teatro, si può parlare in questo ambito di “*staged photos*” (letteralmente: “fotografie messe su un palcoscenico”): si tratta di immagini fatte oggetto di falsificazione, dove ciò che viene falsificata è soprattutto l'idea di vendere al pubblico qualcosa di istantaneo, scattato al momento. Questa pretesa di istantaneità caratterizza proprio alcune delle “immagini iconiche” divenute celebri negli ultimi decenni e in cui è possibile riscontrare un'ulteriore tendenza; esse sono infatti prevalentemente di due tipi: le immagini di tipo glorificatore (quasi sempre legate a una guerra, a una campagna militare o comunque a una catastrofe) e le immagini di bambini (che colpiscono l'immaginazione evocando qualcosa che è ancora in crescita).

Tra le celebri fotografie citate per la prima categoria appaiono:

Robert Capa, *Morte di un miliziano*: la celebre immagine scattata durante la Guerra Civile spagnola. Da alcuni recenti studi emergono dettagli che farebbero pensare non a una foto istantanea, scattata al momento giusto, ma una foto accuratamente preparata e “messa in scena”: l'impugnatura dell'arma sembra quella di un uomo che sta solo fingendo di cadere (e non cadendo davvero dopo essere stato colpito da una pallottola) e il profilo delle montagne sullo sfondo sembrerebbe quello di una porzione di territorio spagnolo in cui il fronte non è mai passato. Alcuni sostengono, inoltre, che un'immagine del genere non si sarebbe mai potuta ottenere con una macchina fotografica a mano ma solo con l'ausilio di un treppiede fisso. Si tratta dunque di una foto autentica o una costruzione appositamente strutturata e studiata nei minimi dettagli? Per questo motivo sono in molti a considerarla una bella foto ma puramente una foto di propaganda, non fotogiornalismo.

*Bandiera rossa sul Reichstag*: celeberrima foto che ricorda la vittoria sovietica nel secondo conflitto mondiale. Fu scattata in realtà qualche giorno dopo la fine dei combattimenti, dopo essere stata costruita appositamente e non scattata al momento in modo spontaneo.

*Soldati che il 1 settembre 1939 spezzano il palo di confine tra la città libera di Danzica e la Polonia:* Si osserva come la sensazione suscitata sia quella di uno sforzo comune, a cui partecipano soldati tutti sorridenti. In realtà la Seconda Guerra Mondiale era scoppiata in sordina dal momento che pochissimi erano favorevoli alla guerra. Quindi questa fotografia, così come quelle precedenti, è stata scattata per una campagna di propaganda.

Passando infine a una breve rassegna di fotografie di **bambini**, il professor Zoia nota - citando **Susan Sontag** - come un elemento distintivo di queste fotografie siano molto spesso gli occhi, diversamente dalle rappresentazioni degli eroi tradizionali che, di norma, non mostrano il volto. Il professor Zoia ci ha quindi permesso di riflettere su alcuni nodi essenziali della comunicazione al giorno d'oggi, focalizzando l'attenzione su aspetti che sono quotidianamente sotto gli occhi di tutti ma che spesso non siamo in grado di vedere nella loro problematicità.

*A cura di Olga Maerna*

### **Ulteriori spunti di riflessione:**

Già il titolo dato alla conferenza è ambiguo: cosa indica l'espressione "*vedere il vero*"? Una possibile ipotesi è quella di interpretare il "vero" come ciò che è possibile trovare non nella foto iconica stessa (dal momento che essa manca di oggettività) ma nelle reazioni che essa suscita nel pubblico e da cui l'analisi psicanalitica ricava osservazioni e materiale di studio. Insomma, le fotografie (soprattutto quelle definite "iconiche") non mostrano davvero il "vero", ma il modo in cui il pubblico reagisce ad esse può essere studiato da un punto di vista psicologico e psicoanalitico e fornire alcuni dati sul comportamento umano e sul modo di rapportarsi alla comunicazione di massa.

Questione del "*volto / non volto*": quanto la presenza di un volto riconoscibile e la sua enfattizzazione possono effettivamente influire sul rendere una foto "iconica"?

Quanto si può salvare oggi nel rapporto tra verità e fotografia? È importante notare la ricaduta morale: se la finzione è in funzione della verità e dell'immediatezza del messaggio, essa può essere considerata un elemento positivo o è comunque da condannare in voce della ricerca dell'oggettività?



Rocco Ronchi

## Lo sguardo delle cose

21 Marzo 2017

*Rocco Ronchi è professore ordinario di Filosofia teoretica all'Università dell'Aquila. Tiene corsi e seminari in varie università italiane e straniere. È Docente di filosofia presso l'IRPA (Istituto di Ricerca di Psicoanalisi Applicata) di Milano. Collabora alle pagine culturali del quotidiano *Il Manifesto*. Dirige la collana "Filosofia al presente" della Textus edizioni di L'Aquila.*

*Tra le sue più recenti pubblicazioni: "Come fare. Per una resistenza filosofica", Feltrinelli, Milano, 2012; "Zombie Outbreak. La filosofia e i morti-viventi", Textus, L'Aquila 2015.*

*Ormai da tre anni è ospite tra i più graditi di Magenta Cultura: nel 2015 ha tenuto una lezione su "Le Neolingue totalitarie" e nel 2016 ha trattato "L'illusoria libertà".*

Rocco Ronchi comincia il suo intervento sciogliendo, con il consueto acume, l'enigma del titolo, "Lo sguardo delle cose". Il genitivo, precisa, deve essere inteso come oggettivo: sono le cose che guardano. È una tesi, riconosce, che può far sobbalzare sulla sedia, far pensare a elementi di animismo arcaico, fuori luogo nella nostra epoca. Ma il professore non sta dicendo che le cose hanno uno sguardo - sarebbe un'antropomorfizzazione - ma che sono sguardo. Ogni cosa, cioè, è un'intuizione (il verbo latino *intueor* significa infatti "guardare in modo attento", se non addirittura "ammirato"). La parola "cose" però è molto vaga. Allora è meglio dire che la natura, cioè il complesso delle cose, è intuizione, uno sguardo in atto.

Nell'opinione comune la natura è un oggetto, qualcosa che sta di fronte a noi, un *Gegenstand*, in tedesco; al più è l'oggetto di un'intuizione. Invece la tesi che Ronchi vuole argomentare questa sera è che la natura non sia l'*oggetto* di un'intuizione, ma il *soggetto* che intuisce, vita intuente: questo è il presupposto dello strano titolo. La natura è un atto intuitivo.

Si tratta di una tesi enorme, che va contro qualsiasi concezione abituale della natura. «Ma se fossi io a introdurla - scherza il professore - potreste alzare le spalle e ignorarmi». «In realtà - prosegue - questa idea scorre come un fiume carsico nella storia del pensiero occidentale, definendo una "linea minore"».

Da dove partire per verificare ciò, da dove prendere un esempio? Da un breve componimento di **Nicola Cusano**, il *De Visione Dei*, terminato il 23 novembre 1453, che originariamente sembra avesse anche il titolo *De Icona*, dal momento che aveva accompagnato l'invio da parte di Cusano, cardinale della Chiesa Cattolica, ai monaci di Tedersee, di un'icona di Cristo che dava la sensazione di essere osservati da qualunque parte la si guardasse. Il tema di questo saggio è Dio, l'unica preoccupazione di Cusano durante la sua vita. Ma questo Dio potrebbe benissimo essere chiamato da noi moderni Natura: Ronchi ci invita insomma a laicizzarlo.

*"La tua vista, Signore, è il tuo volto"; "La tua misericordia è il tuo guardare".* La tesi di Cusano è semplice: lo sguardo, l'atto del guardare, è l'essenza di Dio. Lo sguardo di Dio, lo sapevano bene i mistici, sostiene l'esistenza perché non è semplicemente

sguardo di qualcosa che esiste indipendentemente dal fatto che lui la guardi o no, come lo sguardo umano, ma è creazione della cosa guardata. Quella di Dio è un'intuizione che crea le cose che vede, un'intuizione creatrice.

Ma allora se Dio è sguardo che produce la cosa che vede, il mio sguardo cos'è? La mia intuizione come si rapporta con lo sguardo di Dio? Il nostro sguardo è finito, suppone un mondo già dato fuori, che riceviamo, è un'intuizione sensibile, che dipende cioè dalla nostra costituzione sensibile. Lo sguardo umano, diceva Cusano, è contratto, costretto in una limitatezza propria di qualsiasi essere finito. Invece la visio Dei è assoluta, non ha limiti.

Ma allora, ci interroga il professore, la visione di ciascuno di noi è forse un punto di vista sulla cosa? Questa è la tesi che condividiamo tutti. Un punto di vista relativo e soggettivo: ognuno ha le sue opinioni. E allora pensiamo la nostra intuizione nell'ambito dell'errore e dell'errare: essendo il nostro sguardo solo un punto di vista, esso è un errore; non vediamo la cosa nella sua oggettività.

Ma Cusano, qui sta il colpo di genio del filosofo, dice no. La mia intuizione limitata, il mio campo visivo, non è un punto di vista sulla cosa, è **espressione della visione assoluta di Dio**. «Ci si apre un universo concettuale di straordinario valore per la contemporaneità: stiamo stabilendo un punto di collegamento tra relativo e assoluto, quello che deve fare la filosofia».

Dice ancora Cusano: *“Che altro è, Signore, il tuo vedere, quando mi guardi con occhi pietosi, se non il mio vederti?”* e *“Vedendomi mi concedi di poterti vedere, tu che sei il Dio nascosto, e il tuo essere visto da me è il tuo vedere che ti vede”*.

Gli intrecci di parole ci confondono, ma Ronchi ci rassicura spiegando che ci troviamo in uno degli abissi concettuali della teologia mistica e speculativa. Poco prima Cusano aveva scritto: *“Chi dunque ti guarda con volto amoroso, troverà solo il tuo volto che lo guarda amorosamente e con quanto più amore si applicherà per scrutarti, tanto più amore troverà sul tuo volto: chi ti guarda con sdegno, troverà la tua faccia sdegnosa, chi ti guarda con animo lieto, la troverà lieta”*. Il filosofo sta dicendo che c'è una sorta di coincidenza nella distanza tra la visione di Dio e il mio vedere Dio, o se preferiamo tra la visione della cosa e il mio vedere la cosa. Le due intuizioni, che finora abbiamo separato, coincidono in un punto. Cusano ci sta dicendo che ogni creatura, ogni cosa, è un'icona di Dio, cioè un'immagine, un'espressione, del Dio Uno.

Lo stesso **Giordano Bruno** si era basato in gran parte su Cusano, dicendo che ogni cosa finita è un modo, un'espressione di Dio: da qui l'accusa - che gli costò il rogo - di panteismo, cioè di unire due piani, finito e infinito, che dovevano rimanere separati. Anche **Spinoza** diceva, utilizzando il suo linguaggio, la stessa cosa: ogni cosa particolare non è altro che un'affezione degli attributi di Dio.

Allora, riassumendo, ogni cosa finita è l'occasione che permette a Dio di contemplare se stesso. **Ogni cosa finita, proprio perché finita, è il luogo in cui l'infinito si rapporta a sé in quanto infinito**. Questo è il pensiero abissale. Nel mio sguardo finito, nella mia limitatezza, ha luogo l'infinito in atto, la visione di Dio. Questa linea di pensiero - “fiume carsico”, come l'ha definita Ronchi - arriverà ad Hegel, che dirà

che ogni esperienza della coscienza, nella sua limitatezza, è “*visio Dei*”, autocoscienza dell’assoluto.

Dunque, le cose sono sguardo. Ma questa tesi, riconosce il professore, prendendo fiato, è molto speculativa; proviamo allora a darle una giustificazione empirica.

Prendiamo in considerazione la pittura di paesaggio, il genere moderno per eccellenza, che nella storia dell’arte è una specificità della modernità. A cosa mira il paesaggista? A rendere l’immediatezza dell’impressione: dipinge delle cose, ma vuole in realtà rendere lo sguardo sulle cose, l’impressione che le cose producono su di lui. E come raggiunge questo risultato? Per produrre l’immediatezza della visione deve produrre una sorta di paradossale sospensione dell’atteggiamento naturale, quella che Husserl chiamerebbe un’*epochè*.

Ronchi, rendendosi conto che il povero pubblico rischia di perdersi nei meandri del suo ragionamento, si spiega meglio: «Qui arriviamo alla distinzione tra vedere e guardare», dice. Nella nostra vita quotidiana il rapporto che stabiliamo con la cosa si basa sul vedere la cosa. Il vedere è quell’atto mediante cui riconosco qualcosa, è tutto rivolto alla cosa vista. Ora, al pittore di paesaggio non interessa *la cosa che appare*: egli deve metterla tra parentesi, perché gli interessa *l’apparire della cosa*. Vuole portare sulla tela **l’atto del vedere, lo sguardo originario, la luce**, che infatti diventa protagonista ossessivo, tanto da cancellare spesso la cosa guardata (si pensi all’ultimo Monet o alle marine di Turner). Insomma, vedere il meno possibile per guardare il più possibile. Possiamo allora distinguere il soggetto della pittura di paesaggio, un pezzo di natura, dal *tema*: lo sguardo in atto, l’*“impression premiere”*. «Il pittore vuole portare sulla tela, e l’intuizione del cogito di Cartesio, come puro atto di pensare, puro atto impersonale.»

Ma il pittore, perseguendo questo scopo, si imbatte in un’*aporia* antichissima: l’atto del guardare non ha bordi, non ha limiti; nessuno può delimitare il proprio campo scopico: qualsiasi tentativo di circoscrivere il proprio sguardo presuppone il proprio sguardo, che dunque non è circoscrivibile. Posso circoscrivere le cose al suo interno, ma non lo sguardo, perché ogni bordo presuppone quel campo di cui vorrei tracciare i bordi. Rappresentare vuol dire mettere dentro un quadro, tracciare dei confini, ma il campo scopico è infinito. Ci accorgiamo allora che viviamo immersi nell’infinito, a contatto con l’assoluto, che non ci abbandona mai: questa è la grande scoperta del cogito di **Cartesio**.

Anche un grande filosofo come **Wittgenstein** affronta questo tema, scrivendo pagine meravigliose: “*No, un’immagine visibile del quadro visivo [il campo scopico], non si può creare*”. Qualche anno prima nel *Tractatus* (proposizione 5.6.3.1) aveva evidenziato che l’immagine che l’opinione comune ha del guardare, cioè una forma a goccia, che scaturisce dal punto zero che è l’occhio, non rappresenta affatto la forma del guardare: “*L’occhio non lo vedi e nulla nel campo visivo fa concludere che esso sia visto da un occhio*”. L’atto di guardare dunque non presuppone nessun occhio, che è solo uno degli oggetti che incontro nel mio campo scopico; se vado davanti a uno specchio vedo che c’è un occhio che guarda, ma è l’occhio di un cadavere; per gli antichi infatti lo specchio era portatore di malaugurio, perché



attraverso di esso il vivo incontra il morto.

«Quindi questo benedetto sguardo che il pittore vorrebbe rappresentare sfugge alla rappresentazione perché è un assoluto», riassume Ronchi. Ecco perché Cusano parlava di “Dio nascosto”. Lo sguardo ha la natura di un vero soggetto, ma senza soggettività: è impersonale. La personalità è qualcosa che si dà nello sguardo come uno dei tanti oggetti dello sguardo.

Avviandosi verso la conclusione, il professore suggerisce che, seguendo la prospettiva delineata, si può rimodulare il tradizionale rapporto che la filosofia pone tra intuizione e concetto, così come lo ha stabilito *l'Estetica Trascendentale* di **Kant**. L'estetica è per Kant la scienza del sensibile: “*intuizioni senza concetti sono cieche, concetti senza intuizioni sono vuoti*”, dunque l'esperienza è sempre una sintesi che implica la presenza operativa di un concetto, una forma a priori dell'intelletto che rende possibile l'esperienza. Questa, dunque, è sempre riconoscimento di simboli, una sorta di lettura. Alla luce del discorso fatto possiamo invece rimodulare la tesi kantiana. Il vedere, il riconoscere qualcosa come qualcosa da parte di qualcuno, quello che considereremmo lo strato originario dell'esperienza, presuppone un guardare impersonale che lo precede e lo fonda: gli oggetti sono dati all'interno del campo scopico, che è non ascrivibile né al soggetto né all'oggetto, è impersonale. È solo perché bagniamo in questo impersonale che noi possiamo vedere qualcosa. L'ultimo autore che Ronchi ci tiene a citare è **J. Lacan**, che in un seminario del 1964 si chiedeva: “*che cosa si vede nel paesaggio di un pittore olandese o fiammingo?*”. Certamente “*la presenza dello sguardo*”: il pittore vuole portare sul quadro l'intuizione cieca; “*ma lo sguardo si specifica come inafferrabile*”: vediamo il fallimento del tentativo, perché non si possono mettere bordi al campo scopico. Lacan conclude allora che lo sguardo è la cifra del misterioso “oggetto piccolo (a)”, chiave di volta della sua riflessione sull'inconscio. Un oggetto che non sta sulla scena della rappresentazione se non eccedendola da tutte le parti, facendola precipitare. Dov'è che l'atto del guardare diventa sensibile? Non nella rappresentazione, ma nella catastrofe della rappresentazione. Certi oggetti sono il punto dove la nostra esperienza si crepa: fanno così emergere qualcosa che non è contenuto in essa. Nella pittura di paesaggio avviene la **catastrofe di quella rappresentazione**. Là dove il vedere va in stallo, dove non vedo più molto bene, ecco che lì guardo, lì l'atto del guardare emerge nella sua purezza. La psicanalisi, infatti, cerca la verità nel sintomo, cioè nella catastrofe dell'esperienza. Ogni cosa è quindi una *icona dei*, un *punctum* catastrofico attraverso il quale l'assoluto, che non ci abbandona mai, si manifesta. Brecht parlava di straniamento: inceppare la visione e il riconoscimento automatico delle cose per permettere al guardare impersonale di venire in primo piano. «Un discorso, questo – conclude Rocco Ronchi con un sorriso beffardo - che a noi miopi fa sempre molto piacere».

*A cura di Alberto Massari*



**Massimo Cacciari**

## **Visibile e invisibile**

14 Aprile 2017

*Massimo Cacciari è uno dei più conosciuti e apprezzati filosofi italiani. Autore di numerose pubblicazioni, la sua ricerca teoretica si concentra nel tritico: *Dell'inizio*, Milano, 1990; *Della cosa ultima*, Milano, 2004; *Labirinto Filosofico*, Milano, 2014.*

*Nel 2002 fonda con Don Luigi Verzè la Facoltà di Filosofia presso l'Università Vita-salute San Raffaele di Milano, divenendone il primo preside; dal 2012 è professore emerito di Filosofia presso lo stesso Ateneo.*

*Ha tenuto lezioni, corsi e conferenze presso numerose università e istituzioni europee.*

*È cittadino onorario di Sarajevo, per la sua azione politica e culturale durante la guerra e l'assedio della città, e di Siracusa, per il suo lavoro su Platone e il Neoplatonismo. È stato cofondatore e co-direttore di alcune delle riviste che hanno segnato la vita politica, culturale e filosofica italiana tra gli anni '60 e '90, da *Angelus Novus* a *Paradosso*.*

*Quest'anno è ospite per la seconda volta di *Magenta cultura*: nell'edizione del 2016 ha tenuto una lezione intitolata: "La necessità della libertà".*

"Visibile e invisibile": già il titolo, avverte Cacciari iniziando la sua lezione, indica che non dobbiamo astrarre le due cose, come se vi fossero una dimensione propriamente del visibile e una propriamente dell'invisibile. Infatti ci poniamo il problema perchè avvertiamo che vi può essere una relazione tra di esse. Questa relazione potrebbe essere trattata con un'ottica mistico-esoterica, che ci porterebbe a parlare di un mondo al di là del visibile, ma così ridurremmo il campo solo a certe esperienze religiose. "Invece l'intento – chiarisce subito il professore – è quello di trattare il tema **in modo che tutti lo possano comprendere**".

Cosa intendiamo per visibile? La vista è l'organo di senso per eccellenza, ma dobbiamo includere nel discorso anche gli altri sensi: allora dicendo "visibile" intendiamo "la cosa in quanto percepibile". Ma **che cos'è la cosa?** I Greci userebbero il participio *tó òv* (tò òn), *l'essente*. **La filosofia**, fin da Parmenide, **è essenzialmente l'interrogazione intorno a che cos'è l'essente**. Cos'è la cosa allora? Il visibile, il percepibile, diremmo. Eppure l'essente è un participio di essere, quindi è propriamente ciò che *partecipa all'essere*. "Ma l'essere – Cacciari provoca il pubblico – chi di voi lo vede?" lo vedo e percepisco *essenti*, non *l'essere*. E poiché non lo vediamo possiamo dire che l'essere in quanto tale è nulla? Si tratta, quando diciamo "*l'essere*", di un'illusione linguistica? Possiamo fare a meno di questa "terribile paroletta", come l'ha chiamata Russel?

"Possiamo sbrigarcela così? Non credo." Dal punto di vista linguistico possiamo fare a meno di dire il verbo essere: in alcune lingue non c'è. L'essente lo vedo e lo percepisco, l'essere no. Ma posso fare a meno di pensare l'essere? Questo è il punto. Posso fare a meno, allorchè definisco quello specifico essente, di pensare che esso partecipa a un orizzonte comune con tutti gli altri? Al tutto? Questa dimensione che

noi diciamo “*essere*” non è non pensabile. Tuttavia non lo vedo e non lo percepisco. Secondo passo. Ma la cosa, *l’essente*, poi, che cos’è? È così semplice determinarlo come ciò che percepisco? La dimensione della cosa – Cacciari tiene in mano un bicchiere, che si riconferma l’oggetto prediletto dai filosofi per esemplificare i propri discorsi – sembra così rassicurante: la tengo in mano, la spezzo, la getto, è a mia disposizione, risolta nel mio sguardo, nel mio percepire. Ma è così? È questa la sua realtà? No, se ci penso un po’: **la cosa è un’infinità di proprietà**, non è così semplice: non è uno, è molti. Anche la cosa più semplice, come un bicchiere, è un complesso di proprietà: e ciò che la determina in quanto tale è **la relazione tra le sue proprietà**. La cosa mi appare uno perché le sue proprietà stanno in una relazione. Ma la relazione mi appare, è visibile? No. La potrò determinare in base a una legge, che mi appare in termini logico-matematici, ma non di visibilità. Quindi non solo la cosa, *l’essente*, rimanda all’essere; la cosa stessa, in quanto tale – “anche la cosa più semplice, ribadisce il professore: noi parliamo di quell’essere che noi siamo, il più complesso” – ciò che appare come uno.

Questo significa che, quando guardiamo davvero con attenzione, scopriamo che il nostro sguardo tende sempre a penetrare dall’immediato all’invisibile *dell’essente*, *della* cosa. Genitivo possessivo: niente di mistico, ma l’esperienza che facciamo continuamente quando prestiamo attenzione a una cosa.

Terzo passo. La cosa è relazioni, ma non solo. Non è necessario, per vedere *l’essente* con l’occhio della teoria – parola derivata da *ὄραω* [orào], che per i Greci significa vedere bene, vedere la costituzione essenziale dell’essente – vederlo come **in relazione con altri essenti**? Non è concepibile astrarre la cosa dalla sua relazione con le altre. Se voglio vedere la cosa il mio sguardo deve postulare la sua relazione con le altre. Quante altre? Al nostro sguardo a volte può bastare la relazione tra questo essente che vedo e altri pochi, anche scientificamente a volte posso considerare un numero limitato di relazioni. Ma teoricamente posso arrestarmi? No, perché qualunque singola cosa sarà **in relazione con il Tutto**. È necessario pensare così: ogni granello di sabbia è in relazione con il Tutto cosmico. Man mano che il mio sguardo penetra nell’essenza della cosa, **penetra** nell’invisibile. Questo è il movimento della nostra quotidiana esperienza, laddove noi tentiamo di comprenderla: quando ci interroghiamo sulla nostra più banale esperienza scopriamo che non ha nulla di banale. Lo sguardo penetra nell’invisibile, non superando il visibile, ma interrogandolo, interrogando *l’essente*. L’invisibile dunque non è l’aldilà, un altro mondo (prospettiva religiosa) è **la costituzione delle cose** (prospettiva filosofica): “La costituzione di questo bicchiere qui!” esclama con trasporto Cacciari.

Ma non basta, altro passo. C’è un altro elemento ancora più costitutivo del visibile che rimanda all’invisibile. “Fermo restando tutto ciò che abbiamo detto, rimane il fatto indiscutibile *di questo qui* – Cacciari indica ancora il bicchiere” C’è un’identità della cosa, dell’essente. Rimane “il fatto”, il percepibile, il visibile, a cui ci dobbiamo aggrappare.

Il “questo qui”. Ma siamo proprio sicuri di essere su un terreno così stabile? Come

definisco la cosa nella sua singolarità? L'essente secondo se stesso (kath'autò, in Greco) è visibile e percepibile. Il fatto straordinario, i classici direbbero Il thàuma, la meraviglia tremenda, che inquieta, è che **ogni essente è singolo**. E questa singolarità mi appare, è così evidente! Ma come è esprimibile? Come la dico? Qui accade che **il massimamente visibile, percepibile, è anche il massimamente indicibile**. Non riuscirò mai a dire la singolarità, perché ogni giudizio è in relazione ad altro: quando parlo di qualcosa non faccio altro che rapportarlo a qualcos'altro. Quindi ecco il paradosso: quando pensiamo di stare attaccati al massimamente visibile, **cadiamo nell'indicibile**. È la dimostrazione che non vediamo teoricamente, con evidenza. La singolarità della cosa non posso dirla, solo indicarla, è *questa cosa qui*: appena cerco di determinarla la metto in relazione con altro e non è più kath'autò, secondo se stessa.

Quindi vi è un mistero nella cosa: qualcosa che devo **tacere** (mistero deriva da μύω [mùo], stare a bocca chiusa). Perché la cosa nella sua singolarità non posso che tacerla. E rimanere muti è molto analogo al tema dell'invisibile: così come non ho occhi, non vedo, con la bocca taccio, sono gesti di chiusura.

Dunque una **duplice proiezione nell'invisibile**: da un lato ogni essente va visto sullo sfondo (nel senso di sfondare) che è la sua relazione col tutto e dall'altra ogni cosa va vista su quell'altro sfondo che è la sua singolarità. L'essente nella sua concretezza, nella sua realtà, non può essere pensato se non proiettato su questo duplice sfondo.

Allora ogni esperienza che facciamo dell'essente è un **esodo dal visibile**, quindi ci spaesa. È l'esperienza di qualcosa che appena pensato ci sfugge o ci appare come straniero. O come diceva Merleau-Ponty ogni esperienza del visibile spinge più lontano.

E questa esperienza della visione, in definitiva, è diventata **visione della nostra stessa mente**, della mente che è misura spirituale. Perché "*Ficcando lo sguardo*" – così si esprime Dante – nel mistero della cosa, scopriamo la nostra stessa mente. Pensando, ponendo mente alla cosa, nel misurarla (mente significa "misura"), **misuriamo la sua incommensurabilità** e quindi facciamo **esperienza spirituale** della cosa. Ma non un'esperienza astratta dalla conoscenza fisica della cosa. Un'esperienza che fa lo scienziato come il filosofo, che ne siano consapevoli o meno, quando interrogano, misurano, l'essente. La filosofia e la scienza dell'Occidente – ripete il professore – sono questo essenzialmente, l'interrogazione intorno a cos'è l'essente: il *thauma* dei Greci.

Dante compie l'esperienza di un invisibile che per lui è un altro mondo, ma lo descrive in termini analoghi a quelli che abbiamo usato. Perché l'esperienza dantesca se ben letta non è un astrarsi dal mondo: tutte le tappe di Dante sono forme concretissime, fino all'espressione del *ficcare lo sguardo* nel mistero più alto, in Paradiso XXXIII. Il poeta vorrebbe cogliere la cosa ultima in tutta la sua concretezza, quella singolarità ultima, quella straordinaria unità complessissima. Ma come si fa a coglierla? Dio è una singolarità che deve co-implicare in sé tutto. Questa è la prospettiva del teologo e del poeta mistico dell'occidente: **la concretezza della relazione**

**con l'essenza** non viene mai meno, non si è mai in una prospettiva nirvanica, in cui l'essente non è.

È necessario un ultimo capitolo: ogni nostra esperienza ripropone sempre questo tema originario. Noi siamo **gettati nel mondo**, il mondo non è un nostro prodotto. Possiamo pensarlo come tale, è un'idea dominante di certe correnti di pensiero, ma se partiamo, come è bene fare, dall'esperienza quotidiana, ci accorgiamo che nessun esercizio della mente può superare la nostra **passività**, noi patiamo il mondo, per noi è un *pàthos*. Allora il nostro *lògos*, la nostra ragione, non potrà mai scindersi da questo *pàthos* e la relazione tra *pàthos* e *lògos* è costitutiva. Dobbiamo recuperare questa passività, che l'idealismo ha fatto di tutto per eliminare allo scopo cancellare o depotenziare la nostra dipendenza dal *pàthos*.

Il problema è la relazione tra i due elementi, tra ciò che io penso, in gran parte correttamente, di governare e dominare, la mia dimensione logico-discorsiva e l'altra dimensione, che invece non posso pensare in alcun modo di governare, perché io sono stato gettato nel mondo.

La mia esistenza, la mia provenienza, è determinabile, è misurabile? È riducibile alla dimensione del *lògos*, è visibile? No. E questo non riguarda solo me, vale per ogni parola che uso. Ogni parola rivela un abisso. Da dove viene, qual è la sua provenienza? C'è una dimensione *pativa* nel mio linguaggio che la mia mente non può definire, determinare. Quindi ancora una volta un invisibile costitutivo, immanente alla dimensione del *lògos*. **Visibile e invisibile non vanno astrattamente disgiunti**. Il nostro *lògos* procede penetrando nell'indicibile, senza abbandonare il dicibile: è un procedimento di quell'esperienza, che a un certo punto si riduce a un indicare, un *semàiein*. Il definire è essenziale nel *lògos*, ma non è tutto, è parte di un'esperienza che penetra nell'invisibile e nell'indicibile.

“In concreto, quando **la parola ci manca**, di che cosa è segno? Lo proviamo continuamente” – Cacciari, avviandosi alla conclusione, non si stanca di ribadire che il discorso che sta facendo non è astratto, ma ciascuno lo può sperimentare nella propria quotidianità – “Non è dove facciamo esperienza di quanto detto? C'è un *pàthos* che non riesco a rendere discorso”. I filosofi sono spesso stati protagonisti di questo, lottando per dire, sebbene la parola mancasse. È uno sbattere contro i limiti del linguaggio. E questa esperienza l'hanno fatta forse più i poeti che i filosofi: cos'è la poesia se non l'esperienza drammatica della parola che manca per dire la cosa? Ci manca la parola per dire la cosa! Nella sua concretezza!

E allora vediamo come sono astratte le caselline accademiche: l'esperienza di cui abbiamo parlato la fanno i filosofi, i poeti, i fisici quantistici. Siamo in un'epoca in cui il vero grande problema è **rimettere in collegamento gli ambiti del sapere**: e la connessione, necessariamente, sarà in movimento continuo.

*A cura di Alberto Massari*



Carlo Sini

## Lo sguardo che incontra lo sguardo

18 Aprile 2017

*Carlo Sini ha insegnato per oltre trent'anni Filosofia teoretica presso l'Università degli studi di Milano. Accademico dei Lincei, socio dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere e di altri istituzioni internazionali, ha tenuto seminari, lezioni e conferenze negli Stati Uniti, in Canada, in Argentina e in tutta Europa. È autore di oltre quaranta libri, tradotti in varie lingue. È ormai ospite fisso di Magenta Cultura, fin dal primo anno: nel 2014 ha tenuto una lezione dal titolo "Di figlio in padre. La storia per un nuovo futuro", nel 2015 ha trattato il tema "Parola e libertà" e nel 2016 ha parlato di "Libertà dell'essere e non dell'individuo?".*

Ci sarebbero tante possibilità, afferma il professor Sini, introducendo l'argomento della sua lezione, per trattare lo sguardo che incontra lo sguardo, ma la più celebre declinazione del tema è il **gioco di sguardi tra Dante e Beatrice**. Si tratta di un simbolo eterno che va tratto fuori dal Paradiso di Dante, dove compare, perchè ha in sé un ancestralità eccezionale, e insieme si porta dentro il futuro della cultura umana. Il gioco di sguardi tra Dante e Beatrice comincia nella vita di Dante, ma soprattutto, secondo il professore, Beatrice diventa nella Terza Cantica della *Commedia* **l'incarnazione della sapienza umana che guarda il sole della verità**.

Dante compie attraverso i cieli del Paradiso un **cammino di suoni, canti e di luci**. Sale di cielo in cielo sino alla visione di Dio, della Trinità, dell'unità dell'Essenza, attraverso un gioco di sguardi: Beatrice guarda il sole, Dante guarda Beatrice e attraverso il suo sguardo vede il sole.

La sapienza umana, l'assoluto e il cammino della storia dell'umanità: questo è il simbolo del paradiso.

Cominciamo con qualche lettura.

*"Beatrice tutta ne l'etterne rote  
fissa con li occhi stava; e io in lei  
le luci fissi, di là sù rimote.*

*Nel suo aspetto tal dentro mi fei,  
qual si fé Glauco nel gustar de l'erba  
che 'l fé consorto in mar de li altri dèi.*

*Trasumanar significar per verba  
non si poria; però l'esempio basti  
a cui esperienza grazia serba."*

[Paradiso I, 64-72]

"Musica, questa è musica pura" commenta Carlo Sini. Beatrice sta tutta fissa al cielo e Dante nel guardarla diviene come gli dei immortali: è un **transumanare**, un an-



dare al di là della sapienza umana, non si può dire per parole.

Le immagini di Beatrice, lungo la cantica, sono descritte dal Poeta in un crescendo di splendore, fino al canto XXI, dove Beatrice non ride più, perché, dice, se lo facesse Dante non reggerebbe la sua bellezza: farebbe come Semele, che volle vedere Zeus nella sua realtà e bruciò.

Più si sale, più Beatrice è bella, di uno splendore transumano. Nel canto XXX abbiamo la salita all'Empireo: tutto il Paradiso invoca, canta prega perché accada a un uomo quello che a nessun uomo era mai accaduto, vedere l'eterno, l'essenza della realtà che si squaderna in tutte le sue parti.

Solo Dio ha il potere di godere appieno della bellezza di Beatrice, "Badate – precisa Sini – solo Dio ha il potere di vedere appieno la sapienza umana. È un avvertimento su cui meditare parecchio: la sapienza umana non è contro Dio, è ancora Dio, Dio ancora si compiace della nostra sapienza." Dante dice che da qui in avanti la sua possibilità di canto è ridotta, deve desistere.

*"La bellezza ch'io vidi si trasmoda  
non pur di là da noi, ma certo io credo  
che solo il suo fattor tutta la goda*

*Da questo passo vinto mi concedo  
più che già mai da punto di suo tema  
soprato fosse comico o tragedo:*

*ché, come sole in viso che più trema,  
così lo rimembrar del dolce riso  
la mente mia da me medesmo scema.*

*Dal primo giorno ch'i' vidi il suo viso  
in questa vita, infino a questa vista,  
non m'è il seguire al mio cantar preciso;*

*ma or convien che mio seguir desista  
più dietro a sua bellezza, poetando,  
come a l'ultimo suo ciascuno artista."*  
[Paradiso XXX, 19-33]

Canto XXXIII. Siamo alla fine, al culmine: S. Bernardo guida Dante nelle ultime esperienze e lo invita all'"ultima Possanza", a **guardare Dio**. Tutto il Paradiso canta e prega, Dante guarda ma dice che quello che ha visto è **troppo sovrabbondante rispetto all'umana parola**: non riesce a ricordarlo, tanto è possente la sua visione. Tuttavia, qualcosa gli è **rimasto nel sentimento**, come quella sensazione che rimane di un sogno che non si ricorda. Invoca allora la "Somma Luce" perché gli conceda anche solo una favilla di quello che gli ha fatto vedere, affinché possa lasciarlo alla

gente futura, al “cammino dell’umanità”.

*“O somma luce che tanto ti levi  
da’ concetti mortali, a la mia mente  
ripresta un poco di quel che parevi,*

*e fa la lingua mia tanto possente,  
ch’una favilla sol de la tua gloria  
possa lasciare a la futura gente;”  
[Paradiso XXXIII, 67-72]*

*Alla fine questa bellissima immagine:*

*“Oh abbondante grazia ond’io presunsi  
ficcar lo viso per la luce eterna,  
tanto che la veduta vi consunsi!”  
[Paradiso XXXIII, 82-84]*

“Ficcar lo viso”: “La mia facciaccia da animale: dopo questi versi paradisiaci – commenta il professore – questo tocco da fiorentino del vicolo.” Cosa vede Dante? Vede l’unità della sostanza negli accidenti, l’unità dell’Universo nei miliardi di enti e di eventi che costituiscono il tutto, la forma universale di quel nodo, vede che tutto è Uno è tutto è molteplice, che tutto contribuisce all’unità armoniosa. O almeno crede di aver visto questo, perché nel dirlo prova un gran godimento profondo, e forse è il segno che quel che dice ha in sé una sua verità.

“Come si deve leggere con tutto questo? Qui mi trovo a coincidere col tema vostro, molto interessante” riprende il professore.

“Guardare e vedere” vuol dire che si può guardare senza vedere. Guardare è il lato animale, anche loro guardano, si guarda perché si è dotati di una struttura fisica. Vedere è tutt’altra cosa. Si può anche guardare con attenzione e tuttavia non vedere. Perché il vedere comporta una rivelazione, una manifestazione. Dante non ha fatto che ripeterlo: la visione nasce da una limitazione, dalla consapevolezza di questa e dallo sforzo a oltranza di superarla. È eloquente da questo punto di vista l’immagine del ficcare il viso, di animale, nell’Infinito. La visione è altro da sé, comporta l’**invisibile della visione**. Cosa significa? Kant distingueva tra confine e limite: il confine è qualcosa che permette solo un movimento verso l’interno; il limite, invece, è una soglia che allude al dentro e al fuori; la visione allora non ha confini, ha limiti, perché si sporge all’esterno di essi, verso l’invisibile della visione: è confinata nello sguardo ma intuisce l’invisibile. Questa è la sapienza. Kant lo riferiva al rapporto scienza/filosofia: la scienza ha confini, traccia i suoi confini; la filosofia ha limiti, perché non chiede semplicemente come possiamo studiare gli enti, i fatti della fisica o della biologia o della cosmologia, “enti recisi”, ma vuole vedere l’Intero, che ovviamente non è visibile: è la visione dell’invisibile dentro lo sguardo. La filosofia insomma, se è saggia, parla del Tutto alla maniera di Dante, che vede il Tutto ma

non ha parole per dirlo: noi siamo il viso che si ficca nell'Eterno, che però è una **visione invisibile o meglio indicibile**. E tuttavia questo è il **motore della sapienza**. "Le parole di Dante sono simboliche di una situazione generale, lì è stato descritto il destino di noi pellegrini sulla Terra, di noi in movimento dentro una sapienza che è attratta dall'amore della verità verso l'unità del Tutto nella sua differenza. La sapienza umana è il destino di passare sempre di nuovo con la conoscenza le Colonne d'Ercole, senza fare la fine di Ulisse", conclude il professore.

I concetti di "visione" e "nominazione" sono fondamentali nella lettura del Paradiso. Nel Paradiso infatti tutto accade attraverso le luci, i canti, le danze, i suoni e le parole: è una fantasmagoria perfetta, si rimane stupefatti, sembra di assistere a qualcosa di modernissimo, tutto è disegnato come se si trattasse di una grandiosa proiezione. Il Paradiso è un **nodo perfettissimo tra parola e visione**, fino all'ultimo squarcio, fino alla visione di quell'ultimo punto, dove sta tutto, che è luce concentra ma contemporaneamente è movimento e canto.

Come possiamo capire per altra via le immagini di Dante, arricchendole con elementi che non poteva conoscere? Dove trovare una trattazione all'altezza, per dare una spiegazione più razionale?

Il professor Sini propone **Friedrich Kreuzer** (1771-1858), grande filologo della scuola dei romantici di Heidelberg, (la stessa di Bachofen e poi di Nietzsche). Scrisse *Simbolica e mitologia dei popoli antichi* (1810). Simbolica: il simbolo, non il lògos. Mitologia: le favole originarie. Popoli antichi: non i Greci! Grande scandalo! Era una lettura antipodale a quella allora tradizionale, che considerava i Greci la prima grande civiltà della Terra. "Kreuzer dice: «manco per niente!»". Popolazioni più antiche avevano già costruito un edificio simbolico straordinario, rispetto a cui i Greci erano solo gli ultimi arrivati. Consigliava allora di inaugurare uno sguardo a Oriente: e di conseguenza uno sguardo da Oriente, verso i Greci, per riconoscerne i limiti. Questo fece imbestialire i filologi del tempo. Ma Bachofen ascoltò Kreuzer e ipotizzò che nelle civiltà più antiche, prima della civiltà patriarcale olimpica, il diritto materno governasse la comunità umana: scriverà *Il matriarcato*. Lo ascoltò anche Nietzsche, che ne *La nascita della tragedia dallo spirito della musica* studiò la tragedia greca, ma nelle sue origini arcaiche, facendo parimenti imbestialire i filologi: bisognava ricostruirla non tramite le parole ma tramite i miti, i simboli.

Allora come avviene il passo verso la civiltà? Sini ci ricorda che lui vede il gioco di sguardi tra Dante e Beatrice come simbolo della **civilizzazione dell'umanità**: essa avviene attraverso un gioco di sguardi, un vedere oltre il guardare, mette in gioco l'invisibile.

Chi furono i primi incivilitori dell'umanità? Kreuzer ha cercato per primo di dare a queste origini una risposta non logica ma simbolica, "che metta insieme": la sapienza è questo symbolon che viene molto prima della ragione logica. I primi educatori dell'umanità diedero agli uomini la visione. Kreuzer parla del sacerdote primitivo, il primo uomo che vede. Il primo ufficio del sacerdote è quello di dare i nomi, vedere gli dei e nominarli indicandoli: gesto, suono e visione sono vissuti come unico ed

eterno symbolon. Per la prima volta questa gente china a terra alza gli occhi al cielo e vede il sole, prima sapeva solo che c'era, ora lo vede e qui c'è il salto attraverso cui l'animale diventa divino.

*"Poi vi fu un recitare preghiere, invocazioni concise, quegli appellativi della divinità che ancora i Greci dell'età classica ripetevano e arricchivano. La preghiera fu una radice essenziale dell'insegnamento antico: la sua forma originaria fu l'accennare e il rivelare".*

Dunque preghiera come invocazione: anche nel Paradiso tutti cantano invocando, questo è il nucleo originario.

*"Questo motteggiare breve e conciso dava vita alle sentenze: il sacerdote ammaestrava, esponeva un'idea in una sentenza enigmatica, cioè in una forma oracolare e ammaestrava anche quando indicava la potenza degli elementi come potenti dei, quando mostrava i segni del cielo e le figure delle stelle, quando esibiva il contrassegno del divino nelle interiora della vittima sacrificale, quando seguiva le invisibili tracce di un sogno e quando infine teneva unito l'avvenimento raro e la circostanza straordinaria. Questa istruzione sensibile, questo mostrare e indicare costituì il primo aiuto che il più saggio offriva alla massa rozza ma in cerca di ammaestramento. Questi discorsi non erano dimostrazioni, e non potevano esserlo, né dottrine del divino attraverso un sistema teologico coerente."*

L'"istruzione sensibile" è il gesto, il corpo, la danza, il movimento, il ritmo, il canto, la preghiera. Kreuzer fa l'esempio della scrittura egiziana: prima dell'alfabeto greco c'era un'altra sapienza. La nostra scrittura suona con la voce quello che vediamo con gli occhi, è una macchina. Il geroglifico egiziano invece è fatto di figure, simboli sensibili: l'immagine e la parola non sono successivi, siamo noi vederli così; lo scriba invece per intuizione diretta conosceva il senso del geroglifico: per lui immagine e parola si davano insieme come un'unica entità.

Kreuzer distingue tra simboli fonetici (phonetikà), per l'udito e simboli afoni (àfona), per la vista: per noi è ovvio. Ma la sapienza originaria non poneva distinzione: ciò che vedevi aveva un suono e ciò che aveva un suono era visione. Ecco cos'è la **cultura simbolica**: quella che **tiene insieme** suono e visione. Così era per i cinesi antichi: c'era una musica per gli occhi e una visione per le orecchie. Una sapienza arcaica, all'origine di tutto, che abbiamo perduto e non possiamo ricostruire.

Per Kreuzer dobbiamo imparare a **ripartire dal simbolo** per arrivare al concetto, invece di analizzare il simbolo a partire dal concetto: "Non ci siamo ancora arrivati" commenta il Carlo Sini. Noi Occidentali, colti, siamo diventati bravissimi a dire cosa sono gli enti uno per uno, ma non sappiamo più dire cos'è **l'unità di senso** di ciò in cui ci troviamo a vivere. Ci andiamo sempre più specializzando, ma non c'è più la sapienza che guarda il cammino dell'umanità per intero.

Se prendiamo lo spunto di Kreuzer come sentiero per riprendere l'educazione umana e consideriamo l'importanza la poesia e la musica, evocatrici del simbolico, dobbiamo essere capaci di farci investire dalla potenza di immagini e simboli eterni che circoscrivono tutta la vicenda dell'Umanità da duecentomila anni in qua.

“Di fronte a questa sollecitazione – prosegue il professore, avviandosi a una magnifica e insolita conclusione – ora vi do un’immagine di come potrebbe essere stato dato il primo simbolo, nel senso di questo godimento di cui parla Dante: vi racconto una favola, un mito molto ingenuo”.

Immaginiamo allora un gruppo di ominidi, che vivono già lontano dalle foreste forse da centinaia di migliaia d’anni, si aggirano per la savana e sono soprattutto predati più che predatori, sono raccoglitori di cibo. Vivono in una situazione precaria, ma si sono già alzati per essere più rapidi nella corsa, hanno già avuto le trasformazioni antropologiche fondamentali senza cui noi non saremmo qui: hanno cominciato ad articolare i suoni, hanno costruito una vita sociale per aiutarsi, proteggersi; ma per fare tutto questo non c’è bisogno che *vedano*, basta che *guardino*. Poi immaginiamoli in una lunga notte di terrore: perché la notte è il momento più terribile, in cui le difese si indeboliscono. Dopo la notte, al primo raggio di sole, uno di loro, quello più sveglio, per la prima volta non *guarda* solo, *vede*. Cosa vuol dire che vede? Che fa una cosa semplicissima: guarda il sole, lo indica e grida: “Ra!” [“sole” in egiziano antico]: e nel gruppo succede quello che succede a Dante: loro guardano lui che guarda il sole e attraverso di lui arrivano a Ra. Poi il grido si ripete, nelle tenebre, nei sogni, lo dicono insieme. Diventa un’invocazione, un talismano: diventa la quasi certezza che domani il sole sorgerà (molte popolazioni nei loro miti raccontano del timore che il sole non sorga domani). Allora eccolo questo suono originario, che è anche gesto, che è anche visione. “La vedete l’unità simbolica? – continua il professore, con una passione trascinante – Lì è nato l’uomo, siamo nati noi, i capaci di visione, di parola e di gesto! Questo ha detto Dante nel Paradiso, questo ha ripetuto, da grande poeta, che non aveva queste conoscenze, ma era ugualmente andato al centro della questione. Possiamo dire che qualunque parola che diciamo, anche nella dimenticanza totale della sua simbolicità fisica, dell’essere stata all’inizio paura, desiderio, godimento, piacere: «ah che piacere è tornato il sole!» – ma scherzate? Siamo vivi, non siamo morti in questa notte di terrore, c’è ancora vita, c’è speranza davanti a noi, c’è cammino dell’umanità, c’è cammino della conoscenza, della sapienza – ecco, in ogni parola, anche in quelle più banali e degenerate, c’è quel grido “Ra”, di quello che guardando ha visto, ha detto l’indicibile, ha segnalato l’invisibile, cioè la meta del cammino umano, dell’oltranza umana, dell’osare sempre di nuovo di passare le colonne d’Ercole! Perché la conoscenza è amata da Dio, e forse solo lui riesce a vedere appieno la bellezza di Beatrice.”

*A cura di Alberto Massari*



## Riflessione di compendio

Le tre conferenze di Ronchi, Cacciari e Sini, pur con le proprie specifiche ottiche, si sono mosse su sentieri che convergono sui nodi concettuali fondamentali: ci hanno presentato il vedere come un'esperienza di rivelazione, che ci porta a contatto con un limite e con il tentativo di superarlo.

Attraverso la lezione di Rocco Ronchi abbiamo compreso come, nel momento in cui si prova a distogliersi dal contenuto dello sguardo e a focalizzarsi sull'atto stesso di guardare, come fa il pittore di paesaggio, si incontra un limite costitutivo: lo sguardo non ha bordi, non è circoscrivibile; non è nemmeno possibile dire che ci sia un soggetto da cui quello sguardo si origina, perché il soggetto è solo un contenuto del campo scopico. Allora lo sguardo è un originario che fonda tutto il resto ed è un assoluto, a contatto col quale viviamo costantemente senza accorgerci. In questo senso le cose, la Natura, hanno uno sguardo, sono sguardo: questo intendeva Cusano parlando di "Dio nascosto". Ma l'uomo arriva a rendersi conto di questo solo provando a superare il proprio limite, provando a delimitare lo sguardo e andando incontro così a una "crepa dell'esperienza".

Massimo Cacciari ci ha mostrato come l'esperienza quotidiana del guardare spesso non si porti dietro un vedere: noi guardiamo superficialmente le cose, che ci sembrano rassicuranti nella loro unità. Ma se le guardiamo con lo sguardo della mente, se poniamo mente nell'atto del guardare, allora vediamo che è necessario pensare ogni ente, anche l'oggetto più semplice, da una parte in rapporto col tutto, dall'altra come dotato di una singolarità misteriosa, invisibile e indicibile: il visibile, così, si rivela come costantemente in rapporto con l'invisibile. La cosa per se stessa allora non è definibile, si può solo tacerla e limitarci a indicarla, segnalarla. Eppure il filosofo, o il poeta, si sforzano di provare a superare questo limite costitutivo del linguaggio. Così Dante, quando ficca lo sguardo nel mistero ultimo, Dio, la Trinità, ovvero un'unità che però comprende l'infinta complessità, ammette che gli mancano le parole per descrivere ciò che ha visto.

Il discorso di Carlo Sini parte proprio da Dante e dalla sua somma esperienza di visione. Anche Sini concorda: la visione, distinta dal semplice guardare, è altro da sé, si porta dietro l'invisibile della visione; l'Eterno, quello che vede Dante, è una visione invisibile, o meglio indicibile; però il poeta si sforza di dirla, spinto dal godimento che quella visione gli ha lasciato. La filosofia deve fare come lui: riconoscere i propri limiti, ma tentare sempre di guardare al di là di essi, verso l'Intero, seppur invisibile. Questo è il motore della sapienza. Per Sini, la cultura occidentale dovrebbe recuperare l'unità di senso delle cose attraverso la sapienza simbolica originaria, quella che tiene insieme gesto, suono e visione, quella in cui la cosa non veniva definita concettualmente, ma veniva indicata, nominata e così vista. Il cammino umano verso la conoscenza è fatto allora di questo continuo sforzo di "vedere





## Epilogo

Il viaggio è finito. Siamo tornati in porto anche quest'anno con più domande che risposte, tra critiche e apprezzamenti, è tempo di rimettere insieme i frammenti.

Guardare e Vedere: inutile esplicitarvi che fin dall'inizio il nostro titolo non riguardasse semplicemente una questione di vista, ma una questione di conoscenza, abbiamo scelto la metafora dell'occhio perché si prestava bene come idea di un conoscere attivo e che partisse per necessità dall'esperienza quotidiana e sensibile, per giungere poi all'intangibilità dell'idea, alla profondità del pensiero che è guardare ad occhi chiusi.

Potremmo dire che Guardare necessiti essenzialmente il Vedere, se Vedere consiste nel mero atto percettivo, nella semplice esperienza del tutto senza un focus preciso; il Guardare ci conduce invece in una nuova dimensione, si pone attenzione alla cosa, si impiega tempo e cura, si va al di là di quel che ci sembra.

Al di là dei termini esatti, il nostro obiettivo era porre l'attenzione su due modi diversi di vivere ogni esperienza: come pesci immersi nell'oceano, possiamo passare una vita in superficie, vivendo tranquilli, evitando ogni tanto le reti dei pescatori, non domandandoci da dove giunge il cibo che mangiamo, non chiedendoci cosa c'è oltre il nostro naso, aspettando semplicemente la vecchiaia, o che un pesce più grande, venuto dagli abissi ci ingoi. La vita senza pensiero è consigliabile, Vedere senza mai guardare è la scelta più conveniente, lasciando fuori la questione morale, sappiamo bene che per quanto vivere di chiacchiera e superficie a volte risulti snervante e desolante, esso appaia sempre più allettante rispetto al sondare le profondità buie della vita, che sia per un desiderio di verità, giustizia o semplice curiosità. Cultura è per noi quel guardare nell'abisso. E non bisogna immaginare quale strana speculazione possa caratterizzare questo guardare. Noi poniamo pensiero nella nostra esperienza ogni volta che cerchiamo di porre parola sulle cose non per mistificarle, evitarle, controllarle o sopprimerle, ma per semplicemente renderle più vere. Ogni volta che un giovane si interroga seriamente sul proprio futuro nel paese in cui vive, quando un parroco di provincia si interroga senza pregiudizi sul rapporto che intercorre tra i giovani e il senso del divino, ogni volta che un uomo con senso di curiosità e piacere si tuffa dentro a se stesso e dentro il mondo, sta facendo cultura. Il Guardare è il Vedere attivato da una passione: questa passione è il desiderio di conoscenza.

È necessario ripercorrere velocemente le tappe del nostro percorso filosofico per capire cosa è rimasto delle tante parole spese: abbiamo aperto quest'anno con Donà, filosofo e artista, perché fosse chiaro che per il nostro futuro immaginiamo un abbraccio più grande e comprensivo sul vasto panorama culturale. Con Donà infatti abbiamo guardato dentro il mistero dell'esperienza estetica, dell'estasi artistica, chiedendoci, in bilico tra senso soggettivo e valore universale, tra definizioni e silenzio, cosa sia davvero Arte; con Melandri il nostro occhio è stato accompagnato in un viaggio nel tempo per riscoprire le radici del femminismo moderno, le sue vec-

chie e nuove battaglie la sua capacità di guardare alla donna non solo con l'occhio del maschio che domina e denomina il suo corpo sensuale o procreativo, ma come soggetto di esistenza. Petrosino ci ha illuminato con la sua potente metafora dello sguardo come portatore di luce, capace di dare sfumature diverse allo stesso scenario, a seconda della nostra esperienza passata, noi siamo specchi che riflettono la luce e l'oscurità di quegli altri che abbiamo incontrato e ci hanno formato, ma possiamo sempre scegliere nei limiti la nostra inclinazione; Con Curi abbiamo analizzato attraverso la narrazione del mito e la letteratura, il potere tremendo che possiede chi può vedere senza essere visto. Zoja ci ha aiutato a spingerci oltre la visione estetica di fotografie storiche di propaganda per scoprirne la composizione non realistica e costruita, analizzando il rapporto tra immagine e reale, simbolo, apparenza e verità. Ronchi ci ha spiegato che lo sguardo non ha bordi, non è circoscrivibile; lo sguardo è un originario che fonda tutto il resto ed è un assoluto, a contatto col quale viviamo costantemente senza accorgerci. In questo senso le cose, la Natura, hanno uno sguardo e sono sguardo: il "Dio nascosto" di Cusano. Massimo Cacciari, poi, ci ha mostrato come l'esperienza quotidiana del guardare spesso non si porti dietro un vedere: noi guardiamo superficialmente le cose, che ci sembrano rassicuranti nella loro unità. Ma se le guardiamo con lo sguardo della mente, allora vediamo che bisogna pensare ogni ente sia come parte del tutto sia come singolarità misteriosa, invisibile e indicibile: il visibile, così, è costantemente in rapporto con l'invisibile. Non riusciamo a definire la cosa, possiamo solo limitarci a indicarla.

A conclusione del percorso, Sini, sulla stessa lunghezza d'onda di Cacciari, ci ha spiegato che la visione, distinta dal semplice guardare, è altro da sé, si porta dietro il suo stesso invisibile; l'Eterno, quello che vede Dante, è una visione invisibile, o meglio indicibile, misteriosa; però il poeta si sforza di dirla e così fa la filosofia. È questo sforzo di "vedere oltre" il motore del cammino umano verso la conoscenza.

Vedere o Guardare, Apparire o Essere, Chiacchiera o discorso, Rumore o Musica, divorare o gustare, consumare o condividere, vivere o pensare...La filosofia è quella corda tesa sopra l'abisso che ci aiuta ad oscillare con più consapevolezza tra gli estremi della realtà di ogni giorno.

OIDA

## Noi e il nostro progetto

**Cos'è OIDA?** OIDA è il nome di un gruppo di ragazzi universitari che, dopo aver preso parte come spettatori per alcuni anni alle rassegne filosofiche di Magenta, nella primavera del 2016 hanno iniziato a collaborare con l'associazione Urbanamente per fornire ulteriori spunti e idee.

Il nome è stato scelto in occasione del primo progetto pensato dal gruppo: un ciclo di quattro incontri, svoltisi tra ottobre e dicembre 2016, intitolato OIDA - Lo sguardo che conosciamo - e destinato ai giovani liceali in vista della stagione filosofica 2017.

“Oida” (οἶδα) è il tempo perfetto del verbo greco ὁράω, vedere. La forma del passato perfetto indica un'azione svolta sì nel passato ma che ha ancora effetti tangibili nel presente. Pertanto, οἶδα significa, letteralmente, “ho visto e dunque ora so, perché ne ho avuto esperienza non solo fisica ma anche mentale”.

Dopo il termine del ciclo di incontri il nome è stato mantenuto per indicare il gruppo, entrato nel frattempo a far parte di Urbanamente.

Questi sono stati i temi trattati nel corso dei quattro incontri:

**Socialcrazia.** Cosa è il social network? Cosa ci attrae di questa realtà virtuale? Si può ancora parlare di separazione tra mondo reale e mondo virtuale?

**Pornocrazia.** La pornografia vista da due punti di vista: esplicito e implicito. C'è una differenza tra erotismo e pornografia? Quali contraddizioni si annidano nel rapporto tra sesso e individuo/società? Quali effetti ha questa esperienza artificiale sulla nostra esperienza reale?

**Infocrazia.** L'informazione in senso lato: quali reazioni abbiamo davanti a un evento di grande impatto? La nostra opinione si basa davvero su una solida conoscenza dei fatti?

**Cultura come visione.** Cultura come occhio visionario e antidoto al male di vivere.

Per la rassegna filosofica 2017 OIDA non si è occupato solo di organizzare questo ciclo di incontri preparatori per liceali. La grande novità di quest'anno è stato infatti il coinvolgimento diretto dei ragazzi di OIDA negli incontri tenuti dai filosofi: ogni serata è stata introdotta da un membro del gruppo, che ha cercato di fornire non semplicemente informazioni biografiche sull'ospite della serata ma, piuttosto, di sviluppare una breve personale riflessione (non necessariamente in linea con il pensiero del filosofo a cui l'incontro era dedicato!) sul tema della conferenza.

L'intera rassegna è poi stata accompagnata da un ciclo parallelo di tre incontri di discussione preparati e condotti dai giovani del gruppo e aperti a chiunque avesse desiderio di dire la propria ed esprimere un pensiero a proposito di quanto era stato proposto dai filosofi nel corso delle serate.

Molte delle riflessioni emerse durante le presentazioni dei filosofi e nel corso delle serate di discussione sono poi confluite in questo taccuino, andando così ad arricchire quanto detto dai filosofi che hanno preso parte a questa rassegna.

## Ringraziamenti

Ringraziamo i membri dell'Associazione UrbanaMente - Anna, Daniela, Luisella, Manuela, Marco, Mario, Paola, Sergio, Tino, Vittorio - per la determinazione e l'entusiasmo, nonché la serietà professionale, con cui da ormai quattro anni danno vita alla rassegna filosofica e non solo.

Ringraziamo in particolare Marco Invernizzi e Daniela Parmigiani, fucine di idee e di passione, punti di riferimento imprescindibili per il lavoro condotto.

Non da ultimo, ringraziamo tutti coloro che hanno deciso di spendere qualche serata al Teatro Lirico, in ascolto di chi forse può aiutarci a decifrare almeno la minima parte di un mondo in continua evoluzione.

## Progetti Futuri: il Desiderio e Urbanamente

Per l'anno che verrà Urbanamente, nonché Oida sezione giovani dell'associazione, manterrà l'impegno delle serate filosofiche il cui tema generale sarà il **Desiderio**. Il nostro proposito per il futuro è ampliare l'offerta culturale delle serate non focalizzandoci solo sulla filosofia come disciplina organizzata, ma aprendoci all'ampio panorama culturale pur mantenendo un approccio filosofico e critico. Il nostro sogno è proporre serate di taglio filosofico, dove trovino spazio sia l'anima umanistica che quella scientifica della cultura contemporanea.