

ENDOXA/PROSPETTIVE SUL PRESENTE

3, 15, 2018

SETTEMBRE 2018



www.endoxai.net

ENDOXA
ENDOXA

 MIMESIS EDIZIONI

ISSN 2531-7202

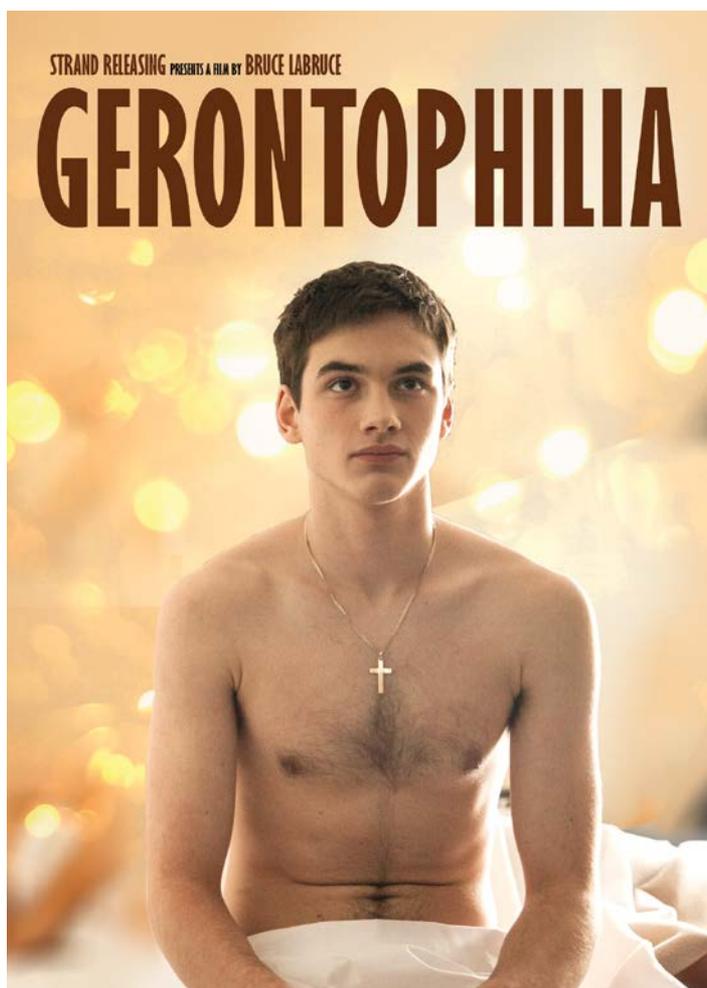
Endoxa – Prospettive sul presente, 3, 15, Settembre 2018

VISIBILE / INVISIBILE

7	DOROTEA SOTGIU	<i>L'anzianità e l'eros invisibile</i>
15	RICCARDO DAL FERRO	<i>La vera cecità: siamo tutti invisibili a noi stessi</i>
19	FERDINANDO MENGA	<i>Il y a du visible: contingenza degli ordini e seduzioni totalitarie</i>
29	PIER MARRONE	<i>Lose Yourself</i>
37	FABIO CIARAMELLI	<i>Sartre a Napoli</i>
41	MASSIMILIANO SPANU	<i>Go to the Mirror!</i>
55	MICHELANGELO DE BONIS	<i>Il filo invisibile tra l'uomo e la tecnologia informatica o fantascienza?</i>
61	MARCELLO MONDALDI	<i>Visibili e invisibili</i>
67	CRISTINA RIZZI GUELFI	<i>Se fossi invisibile farei cose mai viste</i>
71	EMANUELE AMBROSIO	<i>L'invisibile si fa visibile: il desiderio tra narrazione e realtà</i>
75	IVAN CORRADO	<i>Tra visibile e invisibile: lo spazio della filosofia</i>
79	GIACOMO PEZZANO	<i>Esiste l'invisibile? Nel labirinto delle relazioni</i>
85	SARANTIS THANOPULOS	<i>Il gusto del vedere e la cecità ipervedente</i>
89	ANGELO DI SAPIO & BENEDETTO ANTONIO ELIA	<i>Visibile @ invisibile nello studio notarile</i>
95	FABIO CORIGLIANO	<i>La visibilità della verità: Rousseau profeta dell'epoca della trasparenza</i>
99	MICHELE ILLICETO	<i>La colonizzazione dello sguardo</i>
109	LUCA MANDARA	<i>Ragione e provocazione</i>
115		<i>Informazioni sulla rivista</i>

VISIBILE / INVISIBILE

L'ANZIANITÀ E L'EROS INVISIBILE



DOROTEA SOTGIU

Due le polarità in cui si distribuiscono i vari **modelli di vecchiaia** nell'immaginario della nostra società: una positiva, aderente al **modello platonico e ciceroniano**, in cui la vecchiaia, vissuta come liberazione rispetto alla passionalità carnale, è considerata l'età privilegiata per dedicarsi alla speculazione filosofica; l'altra negativa, legata a un **paradigma economico di produttività**, di cui **Simone de Beauvoir** è una delle più fini analiste. È celebre a questo riguardo la sua decostruzione del paradigma suddetto, a cui il soggetto anziano viene indegnamente sottoposto, risultandone, così, assai svalutato rispetto al giovane. Più complesso ancora si fa il discorso nel tentare di individuare una qualche uniformità tra i modelli di eros senile nell'immaginario collettivo. La negatività dominante che li avvolge si compone, infatti, di mille differenti sfaccettature, ognuna coi suoi seguiti problematici.

Nel suo scritto autobiografico sull'invecchiamento la saggista tedesca **Silvia Bovenschen**, recentemente scomparsa, ha tratteggiato con tagliente sincerità l'ombra della parabola negativa che sovrasta l'idea di eros nella vecchiaia: se, da un lato, si può certamente concepire che le persone anziane abbiano desideri erotici e che li vogliano ancora esprimere ed esperire in forma sessuale, dall'altro non è piacevole, a un livello meramente estetico, dare uno sfogo troppo vivido all'immaginazione o alla narrazione di una tale possibilità. Quattro secoli prima, **Michelangelo** si esprime in toni ancora più amari in merito al corpo vecchio e alla mancanza di sensualità e di grazia che lo contraddistingue: la vecchiaia, nella sua sgradevolezza, fungerebbe qui – secondo l'interpretazione di **Thomas Mann** degli scritti michelangiotteschi – da contrappeso alla bellezza stessa nella configurazione erotica dell'esteta toscano, innamorato platonicamente del bello. Questa «buia notte dell'anima e del corpo» avrebbe, pertanto, il solo merito di dare risalto al suo opposto. Il corpo vecchio, in sostanza, per Michelangelo, non gode più della bellezza necessaria ad arrogargli il diritto e il privilegio di esser contemplato. **Artisticamente ed eroticamente parlando, quello del vecchio è un corpo invisibile.**

Cosa dire, inoltre, andando ancora più nello specifico, del corpo della vecchia? Si apre qui un'altra breccia nel discorso, che conduce ad accennare alle differenze di genere all'interno di una generica fenomenologia della vecchiaia. A questa appartengono, indistintamente, ad esempio, il senso di stanchezza e di solitudine, l'indebolimento generale del corpo e della mente, unito a una conseguente perdita di autonomia e, pertanto, di privacy del soggetto anziano, nonché una sorta di torpore emotivo, quasi una **scoloritura** nel modo di vivere emozioni e sensazioni. A tali fattori, frutto di una valutazione che pone come unità di misura l'uomo nella sua giovinezza, si sommano, nel caso della donna, ulteriori discriminanti se si considera il parametro – anch'esso relativo all'età giovanile – della fertilità e della procreazione: la donna, perdendo la fertilità prima dell'uomo, perde precocemente, rispetto a lui, il suo fascino e la sua desiderabilità. È doppia, pertanto, la forma di svalutazione della donna anziana: da un lato subisce la discriminazione generale dell'età, chiamata anche **ageism**; dall'altro, soffre il peso ulteriore di una discriminazione di genere, che rende la sua figura ancora più indesiderabile e sgraziata rispetto a quella dell'uomo anziano.

Questa tesi, sviluppata da Simone de Beauvoir ne *La terza età* e ripresa da **Francesca Rigotti** nel suo *De senectute*, individua alla radice di tali problematiche l'esaltazione sociale del mito della giovinezza o *giovanilismo*. A partire da ciò Beauvoir definisce la vecchiaia come un *problema maschile di potere*. Secondo tale dicitura, la vecchiaia costituisce un problema per coloro che esperiscono un'alterità irriducibile tra la propria situazione e quella della categoria emarginata in questione. A percepire tale alterità tra sé e il vecchio è, pertanto, secondo Beauvoir, il giovane attivo e produttivo. In secondo luogo, la vecchiaia costituirebbe un problema di potere per il fatto che i vecchi cercheranno sempre di mantenere il prestigio di cui in

certe società godono, salvo essere inevitabilmente scalzati da un altrettanto inevitabile conflitto con le giovani generazioni. Infine, la vecchiaia sarebbe un problema maschile perché, per lungo tempo, quasi unicamente le figure maschili hanno avuto rilevanza storica: essendo l'uomo il detentore sociale del potere, è chiaro che, nel momento in cui si parla dell'uno, ci si riferisce anche all'altro.

Attualmente il quadro appare ancora più complesso rispetto a quello diagnosticato da Beauvoir e la giovinezza andrebbe meglio definita per decidere se e in che termini si possa ancora parlarne in toni quasi mitologici, viste le attuali difficoltà di inserimento dei giovani nel mondo del lavoro che contribuiscono a svilirne le tanto mistificate virtù. Di sicuro però, è in atto nel mondo scientifico una meditazione profonda sul problema della vecchiaia, riconosciuta esplicitamente in termini di *peso economico*. A livello comunitario, infatti, la vecchiaia costituisce un problema perché occorre riadattare i ritmi e le condizioni di vita a una situazione non corrispondente alle aspettative introdotte dal mondo capitalizzato. In questo contesto, scrive già Beauvoir, ad apparire insignificante è colui che non produce, specialmente se, a breve, smetterà anche di consumare.

Per far fronte a tale problema la scienza sfodera le sue risorse per cercare di rendere l'anziano nuovamente produttivo. Il discorso scientifico sulla sessualità dell'anziano si colloca precisamente in questo quadro e viene sviluppato in sede gerontologica secondo coordinate disciplinari che spaziano dalla medicina, alla pedagogia alla psicologia. Simbolo di tale operazione è la figura discorsiva del *giovane anziano* – in tedesco *das junge Alter* – ovvero di un soggetto anziano in cui si rilevano i tratti “giovanili” della competenza e della produttività, ancora in grado di mettere a disposizione della società le sue risorse. Tale figura si associa alla cosiddetta categoria di *terza età*, che va dai 60 o 65 anni ai 75, seguita da quella di *quarta età*, la quale ha inizio dal settantacinquesimo anno di età. La sessualizzazione scientifica del soggetto anziano contribuisce all'operazione di ringiovanimento che si tenta di compiere sullo stesso. Tale operazione è connotata, tuttavia, dalla medesima ambiguità che caratterizza lo stesso fenomeno della vecchiaia: se, da un lato, si spera di poter avere una lunga vita, spesso non si vive la propria vecchiaia – o quella dei propri cari – con la dovuta serenità, ragion per cui nemmeno a livello individuale è sempre chiaro se collocare l'invecchiamento nella sfera di ciò che è desiderabile o di ciò che non lo è.

Lo stesso dicasi per l'approccio scientifico alla situazione dell'anziano. I discorsi scientifici che adottano l'anziano come oggetto di studio si caratterizzano, infatti, per la compresenza di due tendenze reciprocamente contrastanti: la prima tesa alla valutazione dei problemi pratici connessi a questa nuova forma di soggetto e la seconda allo sfruttamento delle sue potenzialità e all'investimento sulle stesse. Mentre l'aspetto della potenzialità è particolarmente presente negli studi sulla terza età, la dimensione problematica domina, invece, nella produzione che si concentra sulla quarta età, quindi su soggetti dai 75 anni in poi. In particolare, la sessualità del

soggetto anziano risulta essere considerata più spesso alla stregua della problematicità che della potenzialità, venendo talvolta associata addirittura alla sessualità dei disabili. La polarità del discorso varia tuttavia a seconda della disciplina che sviluppa il tema e della fascia d'età dei soggetti considerati: si pensi, ad esempio, agli studi medici – e al relativo marketing – su prodotti come il *Viagra*, concepiti proprio in un'ottica di ausilio alla sessualità (maschile), lentamente svilita dall'invecchiamento.

Nell'immaginario erotico che si dispiega silenziosamente intorno all'anzianità è l'intera dimensione del desiderio a costituire un **ardello indicibile**, difficile da tematizzare. Investendo tale dimensione ad ampio spettro, quest'ombra discorsiva ricopre tutto ciò che spazia dai sentimenti amorosi alla sensualità dell'anziano. Tuttavia, laddove la scienza si prodiga per cercare di tematizzare la figura dell'anziano nelle modalità sopra descritte, il cinema fornisce esempi sinceri ed efficaci di denuncia dei tabù legati alla vecchiaia: mentre la scienza tenta di riordinare la controversa figura dell'anziano all'interno dei parametri dell'efficienza, il cinema aiuta nella problematizzazione di tale figura, ancora “disordinata”.

Si possono citare, a questo riguardo, almeno tre film usciti negli ultimi dieci anni, all'interno di una filmografia sul tema ben più vasta. Il primo è il film del 2008 *Wolke 9*, girato dal regista tedesco **Andreas Dresen**, tradotto in italiano col titolo *Settimo cielo*. In questo film, a risultare ancora più insolito del focus esplicito sulla sessualità vissuta in tarda età – Inge e il suo amante Karl sono entrambi ultrasessantenni – è il fatto che una donna, ormai consolidata socialmente nell'immagine di moglie e madre da almeno un trentennio, abbandoni improvvisamente questi ruoli per inseguire una passione travolgente e proibita, non solo perché extraconiugale, 'ché di precedenti in questo campo la letteratura e il cinema ne offrono un'infinità, ma perché non consona all'età e al ruolo di Inge. A questo stravolgimento fa da controcanto l'incomprensione di Werner e di Petra, rispettivamente marito e figlia di Inge, incomprendimento che vede il culmine nel suicidio di Werner.

Alla narrazione di questa passione proibita e scabrosa si oppone quella toccante e idilliaca di George e Anne, affidata alle scene di *Liebe*, film del 2012 girato dall'austriaco **Michael Haneke**. Il film tematizza la tenera devozione con cui George accompagna sua moglie Anne verso la morte, dopo un tentativo di riabilitazione seguito a un ictus. La malattia improvvisa sconvolge la quotidianità della coppia, ma non ne spezza per diverso tempo l'armonia, che George cerca pazientemente di riadattare alla situazione, da un lato occupandosi di Anne, dall'altro tentando di deglutire l'amaro del vuoto affettivo che l'assenza cerebrale della moglie gli causa. Il tentativo culmina tuttavia nella disperazione, che porta George a soffocare Anne e, infine, all'impazzimento. Estremamente differente dal film precedente, il tabù tratteggiato dalle inquadrature di Haneke non è tanto quello della tenerezza di una coppia in età senile, quanto piuttosto quello della (con) fusione di amore e

disperazione che portano alla distruzione della vita, una volta che si realizza la scomparsa della cellula d'amore che l'aveva generata e tenuta in piedi. Questo film armonizza pertanto il dramma della vecchiaia utilizzando amore e malattia come accordi dominanti: se da un lato si mostra la possibilità della tenerezza della coppia felice che invecchia, si dà successivamente spazio alla narrazione del dolore cui la fine della vita e dell'amore in età avanzata pongono di fronte.

Alla scabrosità di un amore illegittimo che nasce, nonostante la presunta incompatibilità anagrafica e strutturale del soggetto protagonista, si affianca pertanto l'appassionata disperazione di un amore che finisce, ugualmente, per ragioni anagrafiche. La prima denuncia un tabù con l'orgoglio di chi dà forma a una liberazione, la seconda tematizza un problema delicato, con l'intento quasi didascalico di aprire una breccia sul ventaglio delle realtà della vita. Differente è lo spirito dei due registi, diversi il tema e il taglio, ma in entrambi i casi il dramma si costruisce attorno a problematiche che non sono solamente sociali, né politiche, ma che sono legate *in primis* all'uomo anziano e al suo "destino" una volta raggiunta la vecchiaia: nel primo caso la presunta mancanza del diritto ad amare nuovamente, nel secondo, la durezza di dover affrontare la perdita della persona amata da tutta una vita.

Il quadro dei problemi erotici della tarda età si complica ulteriormente, aggiungendo un secondo elemento generazionale e la variabile dell'orientamento omosessuale: cosa succede se ad amarsi sono un giovane e un vecchio? È il caso tematizzato da Bruce LaBruce nel film *Gerontophilia*. Uscito nel 2013, *Gerontophilia* narra la vicenda di un giovane diciottenne canadese, Lake, che, lavorando durante l'estate in una casa di riposo, sviluppa una forte e inattesa attrazione erotica per l'anziano signor Peabody. La premura richiesta dal suo lavoro trasporta molto presto le fantasie erotiche di Lake dall'immagine della sua ragazza, Desiré, all'ottuagenario corpo di Peabody, introducendo in un solo colpo la questione della "scoperta" della propria omosessualità e quella, ancora più delicata, del rapporto col *fetish* della gerontofilia: l'attrazione erotica per persone anziane. La complicità tra i due sfuma dal gioco al sesso, dando luogo allo sviluppo di un amore sincero, in virtù del quale Lake si sente investito non solo del dovere sociale e contrattuale di prendersi cura di Peabody, ma dell'autorità emotiva necessaria a farlo evadere dalla casa di riposo, dove, come a tutti gli altri anziani, gli viene somministrata una eccessiva dose di tranquillanti. La passione è tuttavia destinata a consumarsi presto a causa dell'avanzata età di Peabody, che decede felice di aver potuto amare ancora un'ultima volta e lascia Lake da solo, ad affrontare una vita ancora lunghissima davanti a lui.

Queste tre differenti situazioni tematizzano, rendendola eccezionalmente visibile, l'indicibilità di un eros soffocato dai pregiudizi sociali sugli anziani, umiliato dalla malattia, ostacolato dalla doppia proibizione di un rapporto omosessuale tra due generazioni differenti. In tutti questi casi, tuttavia, si può rintracciare almeno una costante: la problematica della dipendenza o dell'indipendenza perduta del soggetto

anziano, che lo sottopone o al vilipendio collettivo, perché un anziano non è libero di innamorarsi nuovamente, o lo costringe all'assistenza quando corpo e mente cedono in modo irreversibile, e che tantomeno lo autorizza a innamorarsi di un giovane, in quanto darebbe luogo a una sorta di contaminazione generazionale. L'uomo e la donna anziani, in sostanza, non godono più di autonomia decisionale, né per quanto riguarda il proprio corpo, né per quanto concerne lo svolgimento della propria quotidianità ed emotività. È come se si fosse implicitamente delineata una prassi legiferante non codificata, che struttura le sue regole in modo parallelo a quanto la pedagogia attua nei riguardi del bambino.

Bambini e anziani sono in effetti accomunati dalla condizione della **dipendenza**, che attribuisce loro, per motivi e secondo modalità differenti, uno stato di minorità: nel caso del bambino è la sua minorità anagrafica a presupporre quella psichica ed emotiva, nel caso dell'anziano, al contrario, è la sua età avanzata che, facendolo lentamente uscire dal circolo giovanilistico e capitalistico della produzione e del consumo, lo spoglia progressivamente, assieme al biologico regresso psichico, dell'autorità sulla propria vita. Mentre il bambino viene inserito in un processo di educazione teso a renderlo adulto, si vuole artificialmente ringiovanire l'anziano in terza età. Una volta entrato nella quarta età, il cosiddetto *rimbambimento* diventa poi certificato dalla biologia. È come se, pertanto, si assistesse a un capovolgimento della classica gerarchia pedagogica: non è più l'adulto che insegna al bambino, ma è il giovane a insegnare al vecchio a condurre la sua vita, il più a lungo possibile, secondo coordinate che soddisfino parametri non esaustivi delle complesse esigenze del soggetto.

Ciò è testimoniato dallo scandaloso desiderio di Inge, che presenta i tratti di **un'Anna Karenina della terza età**, o dalla romantica follia di George, che arriva a dare la morte alla sua Anne per il troppo amore che le porta, nonché alla passione proibita dell'anziano Peabody per il giovane Lake. Queste eccedenze esprimono, nella loro drammaticità, la violenta verità di un soggetto che non può trovare espressione secondo i canoni cosiddetti normali della società. Il desiderio è qui la fonte di tale verità. Si spiega così il ruolo fondamentale dell'arte del cinema nel processo di inquadratura del soggetto in quella dimensione narrativamente proibita, a livello di discorso scientifico, che è l'eros nella vecchiaia. La *mimesis* tra l'oggetto e la sua espressione concessa da questa forma d'arte restituisce, infatti, tutta l'estetica del desiderio che sfugge dalle maglie di un discorso medico teso a quantificare, di un discorso psicologico votato al riduzionismo e di un processo pedagogico portato alla regolamentazione di qualcosa che non è né numerabile, né riducibile a dati biologici, né tanto meno codificabile.

Nondimeno resta il problema di delineare i contorni della frastagliata esperienza erotica in età senile. A questo proposito si è detto di come l'esperienza estetica di sé e dell'altro da cui nasce la tormentata passione del genio e dell'eros di Michelangelo si arrestasse di fronte alla scabrosa evidenza della vecchiaia, il cui unico privilegio in

fatto erotico sarebbe quello di poter al massimo continuare ad amare e ad ammirare il bello, facendone risaltare per contrasto le qualità e senza osare aspirare a essere ricambiati. Del resto, come nota Thomas Mann, Michelangelo stesso non ha mai amato per essere contraccambiato, ritenendo piuttosto che il vero dono fosse nell'amore dell'amante e non in quello di risposta dell'amato. Tuttavia in uno spazio erotico in cui il soggetto, anche anziano, non solo è dedito alla professione platonica e contemplativa dell'amore ma è anche e ancora oggetto di desiderio, si pone la possibilità di un'esperienza erotica a tutto tondo, il cui discrimine non sarà più rappresentato dall'età. Gli esempi cinematografici discussi mostrano appunto come sia possibile, per il soggetto anziano, partecipare di una tale esperienza, indipendentemente dalle fattezze e dalle condizioni di salute che la vecchiaia impone.

È forse possibile che, nella sua posizione d'ombra rispetto a una sessualità oggi banalizzata, commercializzata, quasi violata rispetto alla dimensione della sensualità, l'anziano sia ancora in grado di vivere individualmente, artisticamente, l'esperienza erotica? Se così fosse, la vera arte starebbe nel rendere questo tipo di esperienza del mondo dell'eros il fattore, se non visibile, almeno invisibilmente permeante rispetto al rapporto generale del soggetto con se stesso. Che l'eros dell'anziano costituisca un punto di partenza per la ricostruzione di una forma di accesso rispetto alla sfera della soggettività?

LA VERA CECITÀ: SIAMO TUTTI INVISIBILI A NOI STESSI



RICCARDO DAL FERRO

Guardarci allo specchio non basta per risultare visibili a noi stessi.

Siamo per lo più invisibilità, trasparenza, impalpabilità. Sfuggiamo al nostro stesso sguardo, alla comprensione che abbiamo di noi stessi, non abbiamo alcuna possibilità di apparirci nella nostra interezza poiché saremo sempre ombre ai nostri occhi.

Non tanto perché siamo fatti di spirito o altre formule che piacerebbero più a un prete che ad un filosofo, quanto piuttosto perché siamo costruiti in modo da renderci conto solo di una minuscola parte di quello che siamo in realtà. Sappiamo solo in minima percentuale che cosa stiamo pensando, abbiamo una confusa percezione di quello che sta appena al di sotto dei nostri pensieri consci, ma siamo completamente ciechi a ciò che sta producendo fattivamente quei pensieri. Io stesso, mentre scrivo queste righe ascoltando la musica di Max Richter sono appena consapevole di quello che sta avvenendo nel tratto neurale che collega le mie orecchie, i miei polpastrelli e la parte del cervello che autorizza le mie mani a muoversi, i miei occhi a osservare, la mia lingua a deglutire e poche altre cose. Di tutto il sotto, l'intorno, il dietro, il simultaneo, l'istantaneo e il soprastante io non ho alcuna consapevolezza: la mia

realtà si designa intorno a un focus così piccolo e fragile da rendermi quasi ridicolo quando mi definisco “consapevole”.

C'è persino una teoria che descrive questo stato di cose e viene chiamata “Blind Brain”. Ne parlano autori importanti come Daniel Dennett e Antonio Damasio, cercando loro stessi di essere un po' meno “blind” di quello che sono in realtà, ma sono convinto con poco successo (anche se, probabilmente, più successo del sottoscritto). “Blind Brain”: il mio cervello è cieco al suo proprio funzionamento. Non è esattamente corretta come formula, dovremmo dirlo meglio: la parte che io considero consapevole e pensante del mio cervello, quell'insieme di collegamenti, sinapsi e lobi che mi permetto di chiamare “io” (o perlomeno parte del mio “io”, dal momento che in questa parola ci sta pure l'intero mio corpo e non solo il cervello), è cieca a tutta la giostra di impulsi elettrochimici che permettono all'intera impalcatura della mia esistenza organica di sussistere. Insomma, il cervello è selettivamente cosciente, e non mi permette di avere accesso ad uno strato più intimo della materia, non mi consegna le chiavi della mia città mentale, il centro focale della mia identità, il luogo in cui si producono le mie idee, i miei pensieri, gli istinti e i comportamenti automatici, il posto dove viene archiviata la totalità del funzionamento di me stesso.

Questo si traduce in conseguenze interessanti (e perlopiù nefaste) per la nostra vita. La nostra auto-invisibilità ci impone di accettare quello che siamo senza la possibilità di scavare sufficientemente a fondo da poter capire perché siamo fatti in questo modo: possiamo usare la psicanalisi e analizzare la nostra infanzia per rendere conto del caratteraccio che abbiamo, ma ad un certo punto dovremo fermarci poiché la definizione del nostro studio sarà sempre più approssimativa e sempre più vicina alla letteratura che alla scienza; possiamo armarci della genetica e ricercare nel nostro DNA le motivazioni dei nostri sentimenti, delle emozioni che ci pervadono, ma la correlazione tra genetica e personalità ad un certo punto finirà per rompersi, tant'è complicata la relazione tra codice e ambiente; possiamo studiare la genealogia familiare, osservare le cronache dei nostri bisnonni e cercare nel loro comportamento la radice delle nostre idee, ma ciò ci spingerà ad una ricerca ancor più a ritroso, senza fine, al punto da trovare ragione di noi stessi nella genealogia evolutiva risalente al Cambriano. E così via.

Siamo abissalmente ignoranti nei confronti di quello che siamo, completamente ignari dei funzionamenti reali della nostra mente, della genealogia della nostra esistenza, della natura di queste idee, di questi comportamenti, di queste parole. Perché mai sono quello che sono?

A questo punto, l'unica risposta credibile è ci viene consegnata nientepopodimento che dalle dottrine socratiche: l'unica cosa di cui sono perfettamente certo è la materia di cui è fatta la mia ignoranza, che non è un'ignoranza che io possa colmare leggendo libri, osservando la natura, discutendo con gli altri, ma è un'ignoranza strutturale al modo con cui sono stato concepito. Io sono invisibile a me stesso e posso anche aggrapparmi a quell'ombra di visibilità che

lo specchio mi restituisce, ma c'è davvero poco di reale in quello che sto vedendo di me.

Forse, l'unica cosa che mi è eticamente concessa è quella di essere all'altezza della mia gigantesca invisibilità. Forse devo soltanto rendermi conto di non potermi abbracciare come una totalità, ma di dover usare quella minuscola parte cosciente di me per non soccombere alle mie illusioni. Forse sono molto più piccolo di come appaio allo specchio, ma molto più immenso di come mi nascondo agli occhi.

Essere all'altezza di tutto questo è forse impossibile, ma credo sia il compito ultimo di qualsiasi filosofia.

IL YA DU VISIBLE: CONTINGENZA DEGLI ORDINI E SEDUZIONI TOTALITARIE



FERDINANDO MENGA

VISIONI PARZIALI

“Il y a de l’ordre”: è questa una delle espressioni chiave con cui **Michel Foucault**, nelle prime pagine della sua prefazione a *Les mots et les choses* (1966), trasmette in modo sintetico e pregnante la natura inevitabilmente storica, istituita e diveniente di ogni **ordine** del sapere e delle pratiche a esso correlate. Con tale espressione, Foucault intende, in effetti, sottolineare che non esiste l’Ordine in quanto tale, ma che vi è *dell’ordine* di volta in volta – ossia, “un certo ordine” (così suona la traduzione ufficiale italiana) processualmente costituito e perciò mutevole e limitato.

Variando su questa felice affermazione foucaultiana ed estendendola al nostro tema, potremmo allora anche asserire: *il y a du visible* – vi è cioè *del visibile* e, correlativamente, anche *dell’invisibile*; giammai *il visibile* e *l’invisibile* come tali. La configurazione del visibile e dell’invisibile, nonché il loro vicendevole rapporto, rispecchia così una natura contingente. Il che – si badi bene – non significa però che i

contesti della visibilità, dati volta per volta, obbediscano alla mera legge dell'**arbitrarietà** o del capriccio. Indica invece che ogni spazio di manifestazione è inscritto in ordini della visibilità quali prodotti di **processi di normalizzazione**. Insomma, vi sono degli ordini che rendono visibile qualcosa e non altro, rendono visibile in determinate forme e non in altre – risultando, in tal modo, essere così e non altrimenti, laddove però questo “altrimenti” fa segno a istanze di possibile alterazione effettiva dell’ordine di volta in volta dato. Come, peraltro, avverte già **Niklas Luhmann**, nelle sue importanti analisi sulla natura limitata e limitante dei sistemi, il **carattere di contingenza** di ogni ordine implica un “altrimenti” non di un altro mondo, ma in questo mondo.

Anche la tradizione della **fenomenologia** circoscrive magnificamente questa strutturazione necessariamente contingente degli ordini della visibilità allorché, con la sua formula principe, asserisce che qualcosa non si manifesta *tour court*, vale a dire, in semplice unitarietà ed immediatezza, ma sempre *in quanto* qualcosa. E se “qualcosa” (1) appare sempre “in quanto qualcosa” (2) – “etwas erscheint als etwas”: così suona la celebre formulazione di **Edmund Husserl** – ciò implica allora che ogni “qualcosa” (1) compare per mezzo del **supplemento originario** di una **mediazione di significato** al contempo iterativa e alterante. Ma cosa vuol dire che un significato ripete e modifica assieme ciò che rende manifesto? Ci addentriamo qui in un passaggio forse un po’ complesso, che devo però svolgere in quanto costituisce il nucleo teorico di tutto il mio discorso.

Importanti autori nel panorama filosofico contemporaneo – quali **Maurice Merleau-Ponty**, **Jacques Derrida**, ma anche **Bernhard Waldenfels** – ci hanno mostrato molto bene come un significato non possa essere né semplice ripetizione di un qualcosa di già dato (**realismo** radicale), né sua mera costruzione (**costruttivismo** radicale). Se, difatti, l’“in quanto qualcosa” (2) fosse soltanto la mera duplicazione manifestativa di un “qualcosa” (1) di già dato – sarebbe questo il caso di una ripetizione senza alterazione –, quest’ultimo non avrebbe bisogno di alcun significato per manifestarsi: esso sarebbe già la coincidenza unica e assoluta con il proprio significato. Ogni qualcosa sarebbe, in altri termini, solo ed esclusivamente un “**proprio**” immediato e **assoluto** che semplicemente si ripete nelle sue manifestazioni. Nessuna **estraneità** verrebbe ammessa e, con ciò, neppure alcuna ombra e spazio d’invisibilità, tali da occasionare **processi interpretativi** e discernimenti ermeneutici, sarebbe dato. D’altro canto, però, se l’“in quanto qualcosa” (2) fosse mediazione di significato assoluta del “qualcosa” (1) che si manifesta – questo sarebbe il caso opposto di un’alterazione senza ripetizione –, nulla, a rigore, assurgerebbe mai a manifestazione, poiché non riuscirebbe ad acquisire, in alcun modo, quella minima sfera di “proprietà” unitaria tale da rendere possibile il riconoscimento del medesimo soggetto nel susseguirsi delle comparizioni. Tutto sprofonderebbe, insomma, in un oceano d’indeterminata estraneità e arbitrarietà.

La struttura fenomenologica del “qualcosa appare in quanto qualcosa” scongiura, però, sia l’eccesso dell’assolutezza manifestativa (un proprio senza estraneo), sia anche l’eccesso opposto di una mera arbitrarietà apparenziale (un estraneo senza proprio). Essa indica, invece, che ogni qualcosa che si manifesta, giacché scevro di un nucleo di significato ad esso immediatamente inerente e quindi proprio, si compone soltanto nella misura in cui si itera nelle sue stesse manifestazioni. È questa dinamica dell’iterazione ad occasionare la formazione di una sfera di proprietà del qualcosa di carattere unitario, scongiurando così il decadimento nell’opzione di una mera frammentazione in apparizioni arbitrarie. Allo stesso tempo, però, esattamente in ragione dell’assenza di un modello originario di riferimento a cui ispirarsi, è sempre questa medesima iterazione – che compone il proprio –, a rivelarsi immancabilmente quale alterazione primordiale – insomma, quale estraniamento all’origine che, come un marchio di fabbrica, si riverbera nel corso della vita del proprio, non consentendogli mai una compiuta stabilizzazione.

Nient’altro che questa perenne oscillazione fra ripetizione ed alterazione manifestative – relazionalità inestinguibile fra proprio ed estraneo – è quanto, da un lato, permette la costituzione di ordini normalizzati di visibilità e d’esperibilità senza cadere nell’arbitrario *anything appears*, e, dall’altro, scongiura il superamento dialettico della contingenza e il concomitante vagheggiamento di un raggiungimento (finalmente consumato o prospettato) dell’unico ordine possibile – l’**ordine totale** in cui *everything appears*.

AMBIGUITÀ MODERNE

È la **Modernità**, come ben sappiamo, a costituire quel passaggio d’epoca che segna la presa di consapevolezza rispetto a questa condizione della contingenza degli ordini, da cui ormai non si torna indietro. All’espressa scoperta dell’ineludibile finitezza di ogni progetto e discorso sul mondo non può che far capo, perciò, la celebre sentenza dell’uomo folle di **Nietzsche**: “**Dio è morto! Dio resta morto!**”.

Eppure, come sappiamo altrettanto bene, non basta però professarsi moderni per esibire, di per sé, adeguata adesione al portato tragico che consegue da tale scoperta. E di tragiche conseguenze davvero si tratta, dacché ne va di riconoscere e convivere con l’inevitabile finitezza di ogni ordine, con l’assenza di garanzie per qualsivoglia discorso e con l’inaccessibilità di una visione trasparente e immediata al vero fondamento delle cose – possibilità, queste, tutte precedentemente date nella visione pre-moderna, in forza del **principio onto-teologico** a sostentamento di ogni ordine del mondo.

Non basta dirsi moderni perché – come ci ha insegnato molto bene Derrida, ma non solo – è la Modernità stessa a rivelarsi, fin dall’inizio, luogo inquieto, ambivalente e spettrale rispetto alla tragica scoperta che la inaugura. In altri termini

è come se la Modernità, da una parte, si presentasse come palcoscenico per la presa di coscienza della contingenza radicale di ogni spazio d'esperienza; ma, dall'altro, si costituisse come scena in cui si intrufolano spinte orientate precisamente alla contrapposta aspirazione di ricostituzione o riconquista del fondamento perduto.

Se il primo versante è magnificamente rappresentato dalla filosofia smascherante di Nietzsche, probabilmente è **Hegel** più di tutti, con il suo progetto di superamento dialettico della contingenza, a esibire il tentativo moderno più lampante e poderoso di ricostituzione dell'**assoluto**. In un caso come nell'altro è importante rilevare come la lotta si giochi proprio entro la semantica del visibile e dell'invisibile. Nel primo caso, nei termini dell'affermazione di un **prospettivismo** radicale delle visioni. Nel secondo, attraverso una bipartizione gerarchica, laddove se, da un lato, alla coscienza viene assegnato il ruolo di fare esperienza del graduale attraversamento delle umbratili (e perciò parziali) prospettività che la avviluppano, dall'altro, è all'automanifestazione già dispiegata dello Spirito che spetta il compito di fornire previa garanzia di successo di suddetto percorso, proprio in virtù di un attraversamento delle visioni parziali già sempre concluso e interiorizzato. Per nessun altro motivo Hegel parla in fondo – come suggerisce il titolo stesso del suo *Meisterwerk* – di una *Fenomenologia dello Spirito* e non della coscienza, come a voler indicare che il segreto della visibilità piena (del fenomeno), sebbene inaccessibile (invisibile) all'apprensione finita, non lo è però all'accesso che si installa nel luogo stesso del fondamento assoluto. Si tratta solo di imparare a fare il salto dall'oscurità alla luce; ovvero, di intraprendere il percorso (in qualche misura nuovamente platonico) che dalle ombre della caverna conduce alla piena visibilità del giorno.

Risulta piuttosto chiaro – e certamente non abbiamo bisogno di rivisitare l'intimo nesso fra pensiero totalizzante e **colonialismo europeo** per svelare – tutto il potenziale **immunitario-totalitario** che una tale strategia dialettica detiene: è infatti la pretesa stessa di installarsi nel luogo del fondamento e della visione totale, nonché la correlata presunzione di incorporare il segreto ultimo delle cose finalmente svelato, a comportare la necessaria degradazione di tutte le prospettive concorrenti – declassamento al rango di parzialità, inferiorità o addirittura indegnità, con tutto il carico di (presunta) giustificata violenza atta a combatterle e debellarle.

Ma se, in tale contesto, tanto il riferimento a Nietzsche, da un lato, quanto quello a Hegel, dall'altro, si presentano come doverosi, essi si rivelano però, al contempo, anche piuttosto semplici. Più complesse si fanno invece le cose quando la contrapposizione fra assunzione della contingenza e suo superamento si presenta sotto forma di un intreccio o una sovrapposizione difficilmente districabile all'interno del medesimo spazio di discorso. In tali casi, ciò che risulta particolarmente complesso non è tanto cogliere le aspirazioni totalizzanti, perché si trovino interconnesse con i tratti della contingenza, quanto piuttosto perché spesso proprio tali aspirazioni iperboliche si nascondono (anche inavvertitamente) dietro la

maschera della semantica della finitezza stessa. “Pensieri” totalitari “che incedono con passi di colomba”, potremo dunque dire, variando un po’ su una celebre affermazione di Nietzsche.

SENTIERI INTERROTTI NELLA FORESTA NERA

Malgrado numerosi esempi potrebbero essere forniti per elucidare tale ambiguo interregno, vorrei qui soffermarmi solo su un autore in particolare: **Martin Heidegger**.

Tuttavia, a differenza di quanto si potrebbe essere spinti subito a pensare, non è al caso de *I quaderni neri* che mi voglio riferire. Sono principalmente due i motivi che mi spingono a escludere una tale questione. In primo luogo, l’aspirazione immunitaria e totalitaria che traspare in queste *Anmerkungen* (annotazioni) del filosofo della Foresta Nera è, a tratti, talmente evidente e “banale” – per usare un’espressione di **Jean-Luc Nancy** – che essa tutto segnala meno il senso di ambiguità e inestricabilità del nesso assolutezza-contingenza poc’anzi indicato. In secondo luogo, il passaggio in rassegna degli *Schwarze Hefte* non mi consentirebbe di far confluire, in modo chiaro e inequivocabile, la questione lungo il binario tematico del visibile/invisibile, a cui le presenti riflessioni intendono dedicarsi.

Opto, per questo, per la rivisitazione di due altri luoghi del pensiero di Heidegger, a mio avviso, estremamente emblematici per cogliere a pieno il senso dell’ambiguità ed interconnessione sopra segnalati.

Il primo luogo si riferisce a un passaggio poco conosciuto della sua produzione. Lo estrapolo da un corso universitario giovanile tenuto all’Università di Friburgo (nel 1919), in cui per Heidegger ne va proprio dell’analisi della struttura fenomenologica dell’apparizione.

In piedi di fronte all’uditorio studentesco seduto nell’aula, il giovane e promettente docente allievo di Husserl si chiede in effetti se esista, per caso, una forma di presentazione assoluta, immediata e unitaria delle cose, ovvero la possibilità per un qualcosa di essere colto come se stesso in modo nudo e crudo. La sua risposta, di cui anticipo l’esito, non dà scampo a equivoci: è no! Ed il motivo è esattamente da farsi risalire a quanto riportavo prima circa l’articolazione manifestativa enucleata dalla fenomenologia (o, per la precisione, almeno da una certa interpretazione di essa): “qualcosa” non appare mai in presunta pienezza e trasparenza perché appare “in quanto qualcosa”. Heidegger chiama questa articolazione “**struttura della significatività**”: qualcosa si manifesta sempre attraverso un significato. Ed è proprio questo a rendere ogni manifestazione mai totale, ma sempre mediata, parziale e contingente. Ma come?! – ci si potrebbe chiedere. Alle cose non aderiscono dei significati insiti, che le lasciano apparire “proprio” per come sono?

È a questo riguardo che lo stralcio della lezione di Heidegger, che mi accingo a riportare, si rivela decisivo. Da bravo fenomenologo qual è, dedito all'analisi delle "cose stesse", Heidegger invita gli studenti seduti in aula a un esperimento concreto: quello di guardare la cattedra di fronte a loro. Leggiamo le parole stesse di Heidegger:

Voi entrate come di solito in questa aula all'ora solita e vi dirigete al *vostro* posto abituale. Tenete ferma questa esperienza del "vedere il *vostro* posto"; alternativamente potete anche mettervi nei miei panni: entrando nell'aula vedo la cattedra. [...] Che cosa vedo "io"? Superfici scure che si stagliano ad angolo retto? No, vedo qualcosa di diverso: una cassa, e cioè una più grande con una più piccola costruitavi sopra? In nessun modo: io vedo la cattedra dalla quale devo parlare, voi vedete la cattedra dalla quale vi viene parlato, dalla quale io ho già parlato. Nella pura esperienza vissuta non c'è nemmeno – come si dice – un nesso fondazionale, come se io vedessi prima delle superfici scure che si stagliano, e che mi si offrono successivamente come cassa, poi come scrivania, infine come cattedra accademica, in modo da incollare ciò che è cattedratico alla cassa come se fosse un'etichetta. Tutto ciò è una cattiva, equivoca interpretazione, un distoglimento dal puro guardare direttamente dentro l'esperienza vissuta. Io vedo la cattedra per così dire in un colpo; e non la vedo solamente in modo isolato, ma vedo la scrivania come troppo alta per me. Vi vedo un libro sopra, come qualcosa che mi disturba subito (un libro e non un insieme stratificato di pagine coperte di macchioline nere), vedo la cattedra con un certo orientamento, con una certa illuminazione, su uno sfondo. (*Per la determinazione della filosofia*, p. 69)

Il tenore della riflessione heideggeriana è chiaro: l'esperienza della visione concreta non è tale per cui, in un primo tempo, si dà un accesso diretto alla realtà che consente l'incontro puro con una cosa, la quale, poi, in un secondo tempo, acquisisce anche un significato, per esempio quello di "cattedra". Piuttosto, l'incontro che avviene nell'esperienza è tale da essere già sempre, cioè originariamente, mediato da un significato, il quale, a sua volta, può apparire come tale solo nella misura in cui rimanda a un ordine di significati correlati. Esemplificando, possiamo affermare: fin dall'inizio io esperisco non una cosa, bensì una cattedra; e la esperisco "in quanto" cattedra, non in isolatezza autoreferenziale, bensì grazie al simultaneo rimando a un ordine di significati; nello specifico: l'ordine dei significati relativi alla struttura universitaria.

Quanto viene così stabilito è l'irriducibile primato della mediazione del significato, che porta costitutivamente con sé il rimando alla mediazione di ordini dei significati, in cui soltanto, e di volta in volta, si dischiude qualcosa come un mondo. A ben guardare, tale originarietà della mediazione d'ordine dei significati può essere assunta fino al punto che persino il presunto accesso diretto, che si vorrebbe pre- o extrasignificazionale, ha inevitabilmente a che fare con significati e con ordini di significato. Infatti, anche nel caso in cui si percepisse la cattedra come cassa o parallelepipedo, si continuerebbe comunque a coglierla attraverso significati e

il rimando a contesti significativi, in quanto si assumerebbe qualcosa appunto “in quanto” parallelepipedo ed entro un contesto determinato: quello – se vogliamo – del “mondo” della geometria.

Ma per sottolineare ulteriormente l’inevitabile costituzione parziale e contingente degli ordini della visibilità e della manifestazione, Heidegger aggiunge un supplemento di riflessione, su cui non dobbiamo soprassedere. Leggiamo ancora:

Voi direte certamente che ciò si può rinvenire immediatamente nell’esperienza vissuta per me e in una certa misura per voi, perché anche voi vedete *come (als)* cattedra questa determinata composizione di legno e di assi. Questo oggetto, che noi tutti qui percepiamo, ha in qualche modo il significato determinato di “cattedra”. Diversamente stanno già le cose se conduciamo in aula un contadino dell’alta Foresta Nera. È la cattedra che vede, o una cassa oppure una capanna di assi? Egli vede “il posto del professore”, egli vede l’oggetto come affetto da un significato. Posto il caso che qualcuno vi veda una cassa, egli non vedrebbe comunque un pezzo di legno, una cosa, un oggetto della natura. Ma pensiamo a un nero del Senegal trapiantato immediatamente qui dalla sua capanna. Cosa veda fissando questo oggetto diventa difficile dirlo nei particolari, forse qualcosa che ha che vedere con la magia oppure qualcosa dietro la quale ci si possa riparare dalle frecce e dalle fionde, oppure, ciò che è forse la cosa più probabile, egli non saprebbe da dove iniziare, dunque vedrebbe un semplice complesso di colori o di superfici, una semplice cosa, un qualcosa che c’è in modo puro e semplice? (ibid., pp. 69-70).

Arrestando l’esame all’altezza di questa domanda (e trascurando di commentare la scarsa *political correctness* dell’esempio), la conclusione di Heidegger sembra essere chiara: l’accesso immediato ed extra-significazionale non può rappresentare certo l’ultima parola, poiché anche laddove la cosa pare essere nient’altro che una semplice cosa scevra di ogni significato e contesto di significatività, là si dà comunque mediazione di significato. E da qui la dimostrazione di Heidegger incalza: infatti, se si esamina con attenzione l’esperienza del “nero del Senegal”, bisogna affermare non che egli veda semplicemente qualcosa senza significato, bensì che “anche nel caso in cui egli vedesse la cattedra come un semplice qualcosa che è là, essa avrebbe per lui un significato, un momento significativo”. E lo avrebbe poiché, anche nell’estremo disorientamento derivante dal fatto di non riuscire a riconoscere l’oggetto, il disorientamento sarebbe comunque riconducibile a un percepire attraverso significati (inerenti al suo mondo). Ai contesti di visibilità inevitabilmente limitati (la cattedra per gli studenti, il posto del professore per il contadino, il luogo di riparo per il senegalese) corrispondono così altrettanti **orizzonti d’invisibilità** anch’essi limitati, scanditi esattamente dall’estraneità apparenziale che disorienta gli ordini di significazione – insomma, gli angoli prospettici – di volta in volta dati.

L’irriducibile conclusione recita allora: “La significanza dell’essere estraneo cosale”, che si offre al senegalese, “e la significanza di ‘cattedra’”, che si offre agli

studenti, “sono assolutamente identiche secondo il loro nucleo essenziale” (ibid.), ovvero nel fatto che il carattere originario dell’esperienza è la mediazione significazionale, che si dà mediante i contesti di significato rappresentati di volta in volta dai vari ordini di mondo che vi ineriscono.

Questo esempio, condotto da Heidegger, suffraga così il carattere inevitabilmente prospettico, parziale e, dunque, plurale di tutti gli spazi di visibilità inerenti al mondo. Sono prospettive che, in quanto tali, possono sì essere integrate ed allargate, ma mai possono pretendere di darsi come uniche, universali o finalmente di portata tale da esibire una visibilità totale senza linee d’ombra e punti ciechi. O meglio, possono anche esibire o tentare di realizzare tale pretesa, ma solo attraverso il processo, esso stesso, tutto contingente e violento di un’estensione globalizzante di carattere immunitario, cioè che dilata i propri confini inglobando l’altro ed eliminando l’estraneo. Ma quand’anche ciò avvenisse, anche in tal caso la contingenza non sparirebbe dalla faccia della terra: una globalizzazione pretestuosamente compiuta, infatti, tornerebbe comunque a essere pungolata da appelli dell’estraneo scacciati dalla porta e rientranti dalla finestra, magari innescando e incrementando ulteriormente quella che **Judith Butler** ha definito, in modo assai azzeccato, “**economia paranoica**” d’esclusione dell’alterità.

Almeno da questo punto di vista, allora, il giovane Heidegger potrebbe essere senza dubbio considerato come critico *ante litteram* rispetto a tutte quelle visioni della **globalizzazione** che pretendono di essersi lasciate alle spalle ogni contingenza e carattere parziale dei vari ordini di mondo e aver finalmente raggiunto uno sguardo di sorvolo universale al di là di ogni limitatezza prospettica. Rispetto a siffatte posizioni, un fenomenologo potrebbe e dovrebbe per lo meno porre alcune controquestioni fondamentali, che pongono a tema la processualità stessa di ogni dinamica di globalizzazione, sottolineandone così il carattere situato e dunque limitato. Si tratta di domande che, come ci mostra magnificamente **Hans Lindahl** nel suo *Linee di frattura della globalizzazione* (2017), re-inscrivono l’ineludibile esperienza del limite proprio là dove meno ce la si attenderebbe, e che chiedono cose semplici come: globalizzazione a partire da dove, compiuta da chi e a beneficio chi?

Eppure, come ho poc’anzi anticipato, il discorso di Heidegger non esibisce solo questo versante, tale da farne un alfiere filosofico del prospettivismo del visibile. Nella sua stessa impostazione fenomenologica mostra invece e sorprendentemente anche contrapposte inclinazioni.

Solo qualche anno più tardi, rispetto al corso universitario appena citato, Heidegger dà alle stampe il frammento filosofico che lo inserirà a pieno titolo fra i grandi pensatori dell’intera tradizione filosofica occidentale: *Essere e tempo* (1927). Senza dubbio, questo scritto porta avanti e approfondisce ulteriormente molte delle nozioni fondamentali precedentemente introdotte e teorizzate. E tra queste compare senz’altro anche la struttura fenomenologica secondo cui ogni apparizione si articola entro contesti limitati di significato mediate la dinamica del “qualcosa in quanto

qualcosa". Allo stesso tempo, Heidegger compie però almeno altri due passi decisivi che solo apparentemente suffragano e si allineano con la visione di una contingenza del visibile. Realmente essi lasciano emergere invece tutta l'aspirazione tesa a quell'assolutismo della visibilità, di cui parlavo sopra.

In primo luogo, proprio nel paragrafo dedicato alle premesse metodologiche del suo discorso fenomenologico (il celebre § 7), Heidegger non si accontenta più di parlare soltanto di apparizione, ma introduce una bipartizione gerarchica secondo la quale ad una manifestazione solo apparente, superficiale e incompleta di qualcosa – definita nei termini di *Erscheinung* – viene contrapposto un livello più profondo, genuino e compiuto – piano della manifestazione vera e propria, che egli contrassegna con il termine di *Phänomen*. Va da sé che, esattamente in quanto più originario e profondo, un tale piano della visibilità non può che rivelarsi, a tutta prima, nascosto e sottratto ad una prima apprensione superficiale delle cose. La posta in gioco che, pertanto, si dispiega per l'approccio fenomenologico heideggeriano è quella di articolare il passaggio dal livello derivato e parziale della visibilità a quello primordiale e più essenziale. Come questo passaggio debba avvenire e di quali elementi strutturali debba comporsi non è questione che può essere qui tematizzata. È sufficiente, però, già soltanto rilevare il fatto che Heidegger giunga a proporre una tale **gerarchia** e prospetti un siffatto percorso verso l'essenza per avanzare il sospetto di un'aspirazione a un'apprensione unitaria e totalitaria nei confronti del visibile. Correlativamente, l'ulteriore sospetto che si può avanzare è che tale gerarchizzazione fenomenologica, alla stessa stregua di Hegel, comporti anch'essa necessariamente la pretesa di un'installazione privilegiata nel luogo del fondamento, nel segreto ultimo delle cose, con le inevitabili ripercussioni politiche di stampo totalitario-immunitario.

Ora, se ci si chiede il motivo per il quale anche in Heidegger avvenga un tale scivolamento nell'assoluto, probabilmente una risposta può essere rinvenuta in quello che io ritengo essere il secondo passo decisivo che si materializza nelle pagine dell'*opus magnum* del 1927: la re-iscrizione ontologica stessa del progetto fenomenologico. In *Essere e tempo*, Heidegger, difatti, non si accontenta più di articolare la sua proposta sul solo piano della manifestazione – come è il caso fino all'inizio degli anni Venti –, ma la colloca invece sul piano del fondamento d'*essere* della manifestazione stessa, che egli considera sia stato dimenticato dall'intera **tradizione metafisica**. In tal modo, attraverso questo suo gesto di critica totale nei confronti dell'intera tradizione dell'Occidente, che avrebbe obliato l'essere nel suo carattere di sottrazione all'ente, Heidegger non può far altro che definire simultaneamente l'**essere** stesso come originariamente invisibile rispetto all'"innanzitutto e per lo più" visibile e a porlo come posta in gioco finale di uno speciale cammino filosofico che impone proprio il superamento del piano derivato e contingente delle apparenze prospettiche e plurali.

Come è noto, questo atteggiamento critico totalizzante di Heidegger nei confronti dell'intera storia della filosofia occidentale si inasprirà sempre più a partire dalla sua produzione degli anni Trenta con quella che lui stesso chiamerà **distruzione della metafisica** e tentativo di un suo superamento. Di pari passo, anche i termini della soluzione filosofica da lui prospettata incrementeranno sempre più nel loro carattere di assolutezza, sfociando in una visione dell'essere come dinamica di nascondimento sempre più radicale e allergica a prospettive ontiche sempre troppo inadeguate, inautentiche e frammentarie rispetto alla sua semplice, unitaria e segreta ritrosia.

È qui che Heidegger, in contrapposizione alla sua giovanile impostazione fedele alla contingenza e al prospettivismo dei significati, pare prospettare, prima ancora o a prescindere dal suo scivolamento nazionalsocialista, la soluzione di una filosofia totalizzante come fenomenologia unitaria dietro il mondo e dietro la prospettività dei significati – soluzione, questa, alla quale inerisce, per forza di cose, un posizionamento privilegiato nei confronti del fondamento rispetto al quale nulla di diverso può rivelarsi altrettanto adeguato.

Una volta anche **Claude Lefort**, sebbene rispetto a Husserl, si è posto la difficile domanda circa la provenienza genealogica di questo peculiare impulso a superare le contingenze prospettiche del mondo per saltar dritti alla sua presunta unitarietà: “Sarebbe senz'altro un compito formidabile”, scrive Lefort, “un compito che ancora si impone al pensiero politico, sapere almeno in parte come sia emersa, nel corso della storia, l'esperienza di un mondo *oggettivo* – un mondo, cioè, che è tale indipendentemente dalle esperienze collettive particolari; o ancora, nel linguaggio di Husserl, come si sia effettuato il passaggio dalla *Umwelt* [mondo-ambiente] politico-sociale alla *Welt* [mondo]” (*Saggi sul politico*, p. 262).

A questo quesito non vi è forse una risposta unilaterale ed esaustiva. Ma almeno questo è certo: ogniqualvolta ci troviamo di fronte allo schema gerarchico or ora evocato, quale che sia il percorso contingente, plurale e prospettico adottato, questo non potrà che apparire inevitabilmente insufficiente e insoddisfacente agli occhi di chi pretende di aver penetrato già il segreto dell'invisibile e, dunque, in fine dei conti – come direbbe un autore di canzoni – “sa di raccogliere in bocca il punto di vista di Dio”.

LOSE YOURSELF



PIER MARRONE

La realtà non ci basta mai. Come il denaro e l'amore, vorremmo averne sempre di più. Desideriamo un supplemento alla nostra esperienza, che spesso ci appare banale, a patto che non ci pensiamo. Questo è il motivo per cui la coppia visibile/invisibile può essere accostata alla coppia apparenza/realtà.

Certamente, in un qualche senso, la nostra esperienza che rientra nel visibile ha una spiegazione che visibile non è. Ad esempio, questo schermo che sto osservando in questo momento e tutte le cose che nel campo della mia esperienza visiva accadono su questo schermo (le parole che appaiono mano a mano che le digito, le notifiche dei social e della posta che si manifestano in un angolo) hanno a che fare con meccanismi che visibili non sono e che tali per me rimarranno sempre. Non intendo solo i meccanismi dei circuiti elettronici che producono quanto ora mi è visibile, ma tutte le leggi fisiche che causano quanto sto vedendo.

Queste leggi non le conosco nel dettaglio, non le conoscerò probabilmente mai, ma naturalmente non è questo il punto. Qualcuno le conosce, qualcuno ha trovato modo di applicarle e di produrre proprio questo schermo che adesso sto osservando. Questi meccanismi non sono invisibili e non costituiscono un supplemento alla realtà che sto vivendo, ne sono piuttosto parte integrante. Sono informazioni facilmente integrabili in quella che è la mia esperienza. Non contribuiscono a renderla misteriosa, anzi la chiarificano. La conoscenza in effetti dovrebbe essere questo: una progressiva chiarificazione di quello che può entrare nella nostra esperienza.

Notoriamente, tuttavia, la conoscenza non è la cosa più importante per la maggior parte di noi. **Socrate**, l'eroe di quasi tutti i filosofi (ma non lo era per **Nietzsche**), nella rappresentazione che ce ne dà **Platone**, sosteneva che **una vita senza ricerca è una**

vita che non è degna di essere vissuta. Molti hanno sostenuto che questa affermazione socratica sia particolarmente nobile, ma io non penso sia così. Innanzitutto, non è che uno si sbatte per la ricerca al fine della ricerca. Ricerchi perché pensi di trovare delle risposte. Magari non riuscirai a trovare la risposta definitiva ai problemi dell'universo, magari nel frattempo scoprirai che ci sono domande che non possono avere risposta e riguardano problemi indecidibili (i decimali di **pi greco** sono infiniti?, come si distribuiscono **i numeri primi**?, cosa c'era prima del **Big Bang**?), deciderai che altre domande sono probabilmente in generale irrilevanti (quanti **granelli di sabbia** ci sono sulla spiaggia di Grado?, come si potrebbe rimettere il **dentifricio** dentro il tubetto?), però non è che ti metti a ricercare per ricercare. Desideri avere delle risposte, altrimenti che razza di ricerca stai facendo?

Insomma, chi ricerca va alla ricerca di risultati e non è che Socrate non sapesse proprio nulla, come qualche volta si piccava di esibire, dicendo di essere superiore ai suoi concittadini perché quelli credono di sapere un sacco di cose, ma non sono in grado di giustificare le proprie credenze, mentre lui per lo meno sa di non sapere. Infatti, questa celebre **ignoranza socratica** non gli impediva di credere, ossia di pensare di sapere, che un **demone** lo abitasse dicendogli nei casi controversi che cosa non fare. Insomma, anche lui o il suo demone sapevano un sacco di cose.

Chi invece non vuole dedicare la propria vita alla conoscenza, perché sta facendo altre cose, perché non ne ha l'attitudine, perché non ne ha voglia, vive una vita che non è degna di essere vissuta? In fin dei conti, la maggior parte delle persone la maggior parte della propria vita non si dedica alla conoscenza, bensì ad altre cose. Sono vite indegne le loro? Mi pare molto difficile sostenerlo. Proseguiamo allora oltre e chiediamoci perché non lo sono? Io credo che l'unica risposta possibile sia perché sono vite popolate da **esperienze gratificanti** in un qualche senso per chi le ha fatte. E qui si apre un abisso di problemi. È necessario che queste esperienze gratificanti che io ho fatto, sto facendo, farò siano in qualche senso reali? Non è sufficiente che siano esperienze che io, proprio io sto provando?

Dobbiamo infatti pur chiederci **che cosa qualifica un'esperienza come mia**. Io penso che la risposta possa essere piuttosto diretta. Un'esperienza è mia perché la sto provando io, perché coinvolge dei circuiti cerebrali che sono miei, perché sta accadendo proprio a me. Magari qualcun altro sta provando qualcosa di simile, ma la vive da una prospettiva (la sua) che, magari anche soltanto perché leggermente diversa, non è la mia. E allora che bisogno c'è che queste esperienze corrispondano a qualcosa che esiste fuori dalla mia mente? È un problema noto in filosofia che ha avuto diverse e interessanti declinazioni. Ad esempio, **René Descartes** all'inizio delle ***Meditazioni sulla filosofia prima*** immagina che tutto possa essere illusione forse, ma aggiunge subito "come potrei negare che queste mani e questo corpo siano miei a meno, forse, che mi paragoni a quegli insensati il cui cervello è talmente turbato ed offuscato dai neri vapori della bile da affermare continuamente di essere re anche se

son poverissimi, di essere vestiti d'oro e di porpora anche se sono ignudi, o da immaginarsi di essere brocche o di avere un corpo di vetro? Ma costoro sono pazzi ed io non sarò meno stravagante se mi regolo sui loro esempi.” Capite la mossa? Lui è sano e chi immagina di essere vestito d'oro è pazzo, non perché immagina (chi non immagina qualcosa?), ma perché confonde la sua immaginazione con la realtà. E chi lo stabilisce? Be', Descartes che sa di non essere pazzo. E chi stabilisce che non è pazzo? Be', lui stesso che autocertifica la propria sanità mentale. Però il pazzo non direbbe la stessa cosa di sé stesso? È un bel cortocircuito, no?

Un'altra versione di questa posizione scettica sull'esistenza del mondo esterno, che pensiamo di conoscere proprio perché ne facciamo esperienza (ma l'esperienza, ricordate?, avviene nella nostra mente) è quella dei **cervelli in una vasca**. È una versione che è stata proposta dal filosofo americano **Hilary Putnam**. Immagina che uno scienziato geniale e pazzo ti abbia catturato e abbia escisso il cervello dal tuo corpo, facendolo sopravvivere in una vasca che contiene tutti i nutrienti necessari per mantenerlo attivo. Tutte le terminazioni nervose del tuo cervello sono state connesse a un supercomputer che produce un'esperienza del tutto analoga e indistinguibile da quella che tu avevi quando il tuo cervello era impiantato nel tuo corpo. Tutto quello che il tuo cervello prova è un'illusione, ma di una qualità così stupefacente da essere indistinguibile dalle rappresentazioni che avevi quando il tuo cervello abitava ancora il tuo corpo. L'unica differenza con la tua esperienza che provavi quando il cervello era collegato al tuo corpo è che gli oggetti che immagini, le esperienze che ora provi, le persone che incontri non esistono nel mondo esterno, ma unicamente nella tua mente. Fai l'esperienza di abbracciare qualcuno, senti tutto quello che avresti sentito normalmente abbracciando qualcuno, ma tutto questo non sta realmente succedendo. Non sono esperienze che capitano a te solo perché oggetti e persone nel mondo esterno alla tua mente non ce ne sono?

Adesso, facciamo un'altra mossa e generalizziamo. Immaginiamo che non ci sia solo un cervello in una vasca, ma che tutti gli esseri umani (quelli che noi siamo abituati ad immaginare come possessori di un corpo fatto in un certo modo) siano nient'altro che cervelli in una vasca. Forse c'è un team di scienziati pazzi là fuori che sta coordinando tutte le nostre esperienze in una sorta di armonia prestabilita alla **Leibniz**, oppure l'intero universo non è nient'altro che un'allucinazione. Molti di voi non faticano affatto a riconoscere in questa seconda ipotesi la struttura della trama del film *Matrix*. Anche in quel film si immagina un'umanità soggiogata dalle macchine che traggono energia da corpi umani usati come batterie **Duracell** a lunga durata. Gli esseri umani di *Matrix* sono qualcosa di analogo ai cervelli in una vasca di Putnam. L'idea dei cervelli in una vasca di *Matrix* ha però qualcosa in più rispetto al problema di Putnam, che è quello classico della giustificazione della credenza nell'esistenza di un mondo fuori dalla mente. Infatti, se siamo cervelli in una vasca, possibile che a Putnam non sia venuto in mente di farsi questa domanda: “**non sarebbe meglio essere cervelli in una vasca?**” Non sarebbe meglio che io avessi una

esperienza immaginata del tutto soddisfacente e gratificante, se questa esperienza mi risulta del tutto indistinguibile dall'esperienza reale (qualsiasi cosa l'espressione 'esperienza reale' voglia significare)? Non sarebbe meglio se io potessi avere una vita immaginata nella quale sono una stella del cinema o dello sport, dove ho accesso a risorse materiali e immateriali che non potrei mai avere in alcun modo nella mia vita reale? Non sarebbe meglio immaginare per tutta la durata della mia esistenza qualcosa del genere, anziché pensare a come pagare il mutuo per la casa della mia famiglia, a come gestire le mie amanti, a come fare carriera (che poi fare carriera mi servirebbe solo a pagare meglio il mutuo e a gestire, forse, meglio le mie amanti)? È qualcosa del genere che si domanda uno dei personaggi di *Matrix*, quando decide di defezionare dal suo gruppo di umani in guerra con le macchine per ritornare a uno stato dove la vita è solo quella immaginata.

Dunque: cosa c'è di sbagliato in una vita immaginata? Si dirà: il fatto che non è reale. Quando diamo questa risposta che cosa intendiamo precisamente? Io penso il fatto che **la realtà finirà per piombarci addosso**, se ci immergiamo troppo in una realtà immaginata. Ovviamente, nessuno di noi pensa realmente che si debba vivere sempre ancorati alla realtà, perché altrimenti non esisterebbero i sogni ad occhi aperti, la gente non guarderebbe le serie su **Netflix**, non andrebbe a vedere gli **action movie** o le **love story** strappalacrime (evidentemente perché nelle nostre vite c'è ben poca action e poche love story da inzuppare i fazzoletti), non leggerebbe romanzi. Pensiamo alla potenza della musica dove spesso quello che vogliamo è farci trasportare in un flusso dove l'io si perde. E lo stesso accade con la danza, che crea con il movimento spazi alternativi alla quotidianità. Non è certo un caso che i corsi di ballo siano così popolari tra le persone di una certa età e non attraggano giovani (una mia matura amica ha definitivamente il tango, della quale è appassionata ed esperta, come una droga per persone di mezza età, inquadrando bene il problema).

L'immaginazione ci serve non solo per vivere in un universo alternativo dove la mente fluttua senza fatica e piacevolmente, ma anche per elaborare progetti di vita alternativi che pensiamo possano realizzarsi. Il problema non è quindi la nostra capacità immaginativa, ma il fatto che questa possa sopravanzare la nostra presa sulla realtà. Se è evidente che ci possa essere un uso distorto dell'immaginazione, occorre anche dire che ci sono importanti fenomeni sociali e individuali che proprio sull'immaginazione sono basati. Si pensi alla religione. In questo caso la ricerca dell'evidenza non è sempre un titolo di merito. Si pensi a quanto dice il *Vangelo di Giovanni*: **“Perché mi hai veduto, tu hai creduto; beati quelli che non hanno visto e hanno creduto”**. Intenzione forse nobile che, tuttavia, si accompagna nella religione all'idea che l'immaginazione deve essere pur stimolata da qualcosa di diverso da un testo scritto, un'altra immagine o un oggetto. Ecco così, solo per limitarci al cristianesimo, **gocce del sangue del Cristo** che venivano conservate in flaconi a Venezia, Roma, Gerusalemme, Mosca e altre città per una somma che alla fine sembrerebbe eccedere la quantità ematica presente in un corpo umano; **denti del**

Cristo che spuntavano un po' ovunque assieme a unghie e a reliquie secondarie che comprendevano suppellettili che aveva usato, vestiti che aveva indossato, sandali che avevano calpestato la terra di Israele. La **Sacra Sindone** conservata a Torino, che le prove al **carbonio-14** hanno stabilito essere un manufatto fabbricato tra il 1260 e il 1390 è offerta alla devozione popolare, come dichiarò il cardinale **Anastasio Balestrero** nel 1988, non come una reliquia, bensì come una "venerabile icona del Cristo". Naturalmente, per queste presunte reliquie della gente si è fatta anche ammazzare.

Non c'è solo la religione a stimolare un uso eccessivo dell'immaginazione, ma anche la storia umana, che pure dovrebbe indurci all'accertamento fattuale di eventi realmente accaduti e di nessi causali, sin tanto che è possibile stabilirli in base a procedure pubbliche e condivise sull'uso delle fonti e delle testimonianze. Eppure c'è chi crede che **Hitler** non si sia suicidato a Berlino nel bunker della cancelleria mentre i soldati sovietici si trovavano a pochi metri, ma sia riuscito a fuggire dalle coste norvegesi per imbarcarsi su un sottomarino e rifugiarsi su un'isola del sesto continente, il polo antartico. In una data imprecisata tra il 22 aprile e il 2 maggio del 1945, Hitler assieme ad alcuni fedelissimi si sarebbe imbarcato per l'**Antartide**, dove sarebbe vissuto sotto terra, in una città nascosta approntata da tempo per permettere la resurrezione del Reich millenario. Troppo banale pensare che Hitler si sia dato la morte per non finire in mano ai sovietici e che non abbia piuttosto tardivamente rinunciato alla sua **Götterdämmerung**.

Anche tutte le teorie cospirazioniste e folli sulla storia mostrano quanto dicevo all'inizio: la realtà così come comunemente ce la rappresentiamo attraverso la nostra esperienza personale oppure attraverso la scienza o le discipline storiche non ci basta. Voi direte che questi ultimi esempi sono perversioni di immaginazioni malate che vagano a briglia sciolta. Io sarei piuttosto propenso a dire che nessuno di noi ne è immune. Pensate a tutte le volte che siete stati ossessionati da qualcosa, come accade nell'innamoramento. Ho sentito persone dire che avrebbero voluto rivivere i momenti iniziali di relazioni finite disastrosamente. Mi pare abbastanza evidente che la maggior parte delle relazioni che finiscono disastrosamente hanno delle cose che non vanno sin da principio, sia negli attori che vi sono coinvolti sia nelle circostanze ambientali che non vanno mai sottovalutate. E allora cosa intendono queste persone? Penso che vogliano dire che vorrebbero rivivere quella fuga dalla realtà (e la rivivono anche nella sofferenza, quando cercano di trovare ragioni profonde a quelle che sono semplicemente manifestazioni di disinteresse della persona amata). Anche a loro la realtà è piombata addosso, mentre all'inizio di quel *trip* che è l'innamoramento pensavano di aver avuto accesso a una struttura della realtà più profonda, invisibile normalmente.

Con la realtà dobbiamo purtroppo fare i conti in quasi ogni momento della nostra esistenza, ma che cosa ci sarebbe di male ad essere veramente in un qualche senso dei cervelli in una vasca? Putnam non crede che sia possibile che la nostra esperienza

così come io e voi la stiamo normalmente vivendo possa essere sul serio messa in dubbio così radicalmente. Heidegger e Wittgenstein ritenevano che un dubbio scettico così iperbolicamente esteso fosse semplicemente insensato. Ma cerchiamo di vedere la cosa da un'altra prospettiva e chiediamoci che cosa ci sarebbe realmente di sbagliato a vivere una soddisfacente vita al di fuori di quella che io, voi, chiunque chiama realtà e soprattutto chiediamoci se questo potrebbe essere un obiettivo alla nostra portata in un tempo ragionevole.

Nel 2007 una società di consulenza lanciò una consultazione in Gran Bretagna per stilare una classifica dei 100, a quel tempo, geni viventi. Naturalmente, la maggior parte risultarono di area anglofona, ma non al primo posto. Questo è occupato, a pari merito, da **Albert Hoffman** e da **Tim Berners-Lee**. Albert Hoffman è colui che ha sintetizzato l'**Lsd**, una potente sostanza allucinogena. Tim Berners-Lee è uno degli inventori del **World Wide Web**. Entrambi questi scienziati hanno contribuito ad allucinare la realtà, il primo chimicamente, il secondo offrendo uno strumento di possibile moltiplicazione dell'immaginazione (Non è neppure il caso di segnalare che cospirazionisti e complottisti trovano nel web proprio questo, ma lo stessa moltiplicazione dell'immaginazione la offrono **Tinder** e i siti di dating). Il centesimo posto è occupato da **Quentin Tarantino**, che effettivamente come ogni grande artista ha contribuito a riformulare il nostro spazio immaginario.

Il caso più interessante, almeno per i miei scopi, è quello di Hoffman. Nel 1938 questo chimico svizzero che lavorava alla **Sandoz** di **Basilea**, sintetizza la **dietilammide-25 dell'acido lisergico**. 25 è solo il numero progressivo della provetta in cui l'ha depositata. La sigla corretta è quindi **Lsd-25**. Passano gli anni, la provetta è sempre lì. A un certo punto Hoffman si mette in testa di fare qualche altro esperimento su questo composto sintetizzato cinque anni prima (la storia è raccontata in un bel volume di Agnese Codignola, **LSD**, 2018). Il suo lavoro consisteva nello studio degli effetti di un fungo che infetta i cereali, la **Claviceps purpurea**, la quale provoca effetti allucinogeni conosciuti sin dall'antichità. Dunque, Hoffman riprende gli esperimenti, ne sintetizza una certa quantità e la assorbe involontariamente, forse contaminandosi attraverso le mani. A un certo punto comincia ad avere visioni di immagini caleidoscopiche in una danza continua di colori. È però il **19 aprile 1943** la data cruciale, che segna nella storia la prima assunzione volontaria di Lsd. Hoffman ne prende una dose elevata, dopo di che si dirige verso casa in bicicletta. Un assistente lo accompagna e sarà in grado di ricostruire che cosa è accaduto fuori dalla mente di Hoffman, in quella che ci ostiniamo a chiamare realtà. Dopo circa trenta minuti dall'assunzione si manifestano visioni dense di colori sorprendenti, Hoffman percepisce l'esistenza di realtà parallele, prova euforia, ma anche terrore. Gli sembra di non essersi quasi mosso, mentre ha pedalato a grande velocità. Dopo questo storico trip la sua missione sarà lo studio dettagliato della sostanza, che ha scoperto. La chiamerà il **mio bambino difficile** nel volume che documenta la sua scoperta (*Lsd. Il mio bambino difficile*,

2015), ma non dubiterà mai che questo bambino difficile possa trasformarsi in un bambino meraviglioso.

Gli effetti del bambino difficile sono impressionanti (“ogni cosa nel mio campo visivo fluttuava ed era distorta, come fosse vista in uno specchio ricurvo”). L’effetto è quello di una dissoluzione del proprio io e di qualcosa di simile a un’esperienza mistica. Annota Hoffman “Ogni sforzo di volontà, ogni tentativo di arrestare la disintegrazione del mondo e la dissoluzione del mio io parevano vani.” Le aspettative sono enormi, anche perché Hoffman intuisce una cosa che sarà sperimentalmente dimostrata parecchio più tardi, ossia che l’Lsd si lega a un neurotrasmettitore, la serotonina, la cui carenza è responsabile, tra le altre cose, della depressione. Ma non si tratta solo di questo. Alcuni cominciano a pensare che l’allucinogeno sia la chiave per penetrare più a fondo nel pensiero al di là della normale esperienza percettiva. Nel 1955 Ernst Jünger scriverà a Hoffman “Forse i nostri ‘viaggi’ sono più importanti delle scalate. A questo riguardo ci sono novità? È possibile che sia stata trovata una sostanza che permetta di avere una visuale sugli eserciti del pensiero? La mente resterebbe impassibile: ne avrebbe una veduta come un generale ce l’ha delle truppe in parata.” L’idea è chiara: l’io si dissolve ma si riconquista una prospettiva più ampia sulla mente.

Qualche anno dopo, il bambino difficile approderà in California nelle mani di uno psicologo interessato alle sostanze allucinogene, **Timothy Leary** dell’Università di Harvard. Leary ha svolto ricerche sui funghi ingeriti a scopo rituale da indigeni amerindi e sino ad allora è uno scienziato rispettato, con una promettente carriera all’interno dell’establishment universitario. L’Lsd cambia le cose. Assieme a un collaboratore mette in piedi lo *Harvard Psilocybin Project* (la **psilocibina** è contenuta nei funghi allucinogeni che Leary ha studiato) per sperimentare gli effetti degli allucinogeni su una molteplicità di patologie, ad esempio l’alcolismo, e sulle devianze sociali (celebre un suo esperimento su una coorte costituita da carcerati). Va da sé che l’Lsd è in quel momento legale. La sua fama si espande. Ne fanno uso personaggi famosi come **Clare Boothe** ambasciatrice statunitense a Roma e suo marito **Henry Luce**, ricchissimo editore di “Life”, “Time”, “Sport Illustrated”, “Fortune”, che ne sono entusiasti. “Time” nel 1954 pubblica un articolo intitolato *Dream Stuff*, che rieccheggia un celebre verso di Shakespeare (“We are such stuff / As dreams are made of, and our little life / Is rounded with a sleep.”, “Siamo della materia / di cui son fatti i sogni, / ed è cinta da un sonno la nostra piccola vita”). Nell’articolo se ne parla come di un ausilio alle terapie psicologiche. Era quanto ne pensava anche Leary, che qualificava l’Lsd come **psicoanalisi istantanea**. Ne fa uso **Cary Grant** proprio per questo stesso motivo. Soprattutto, l’Lsd conquista lo scrittore **Aldous Huxley**, che nel suo romanzo distopico *Il mondo nuovo*, aveva immaginato una società dove il controllo sociale viene garantito anche attraverso la somministrazione alla popolazione di una sostanza euforizzante ed antidepressiva, che chiama **soma**. Un personaggio distante apparentemente dal mondo degli allucinogeni, che però ne

diviene un cantore entusiasta dopo essere stato introdotto dapprima all'uso della **mescalina** e poi, finalmente, all'Lsd. Così ne scriverà ne *Le porte della percezione* (*The Doors of Perception*, che il gruppo musicale *The Doors* omaggeranno nel proprio nome): "Vedevo ciò che Adamo aveva visto la mattina della sua creazione: il miracolo, momento per momento, dell'esistenza nuda". Il breve testo diverrà un manifesto della controcultura.

A fine anni Sessanta la mannaia del proibizionismo si abatterà sull'Lsd e su altre sostanze, rendendone non soltanto illegale il consumo, ma sostanzialmente impossibile la continuazione dello studio scientifico, incrementando in compenso, come ogni proibizionismo, mercato nero e criminalità organizzata. Questa sperimentazione rimane ancora oggi molto difficile da eseguire, ma le cose stanno forse cambiando. Nel 2015 la risonanza magnetica ha mostrato in maniera inequivocabile che l'Lsd è in grado di creare nuove connessioni tra aree del cervello (questo naturalmente spiega perché venisse così amato dagli artisti) e recenti ricerche confermano le intuizioni di Hoffman sull'uso terapeutico dell'Lsd in molte patologie. Ma quello che di maggiormente promettente c'è in questa come in altre sostanze è forse qualcos'altro, ossia la promessa di aprire le porte verso un'altra esperienza della mente, quell'altra esperienza della mente che ricerchiamo quando percepiamo oscuramente che la realtà del quotidiano non ci basta, andando in cerca di sensazioni forti.

Adorno criticò ferocemente il manifesto psichedelico di Huxely. Frutto di una cultura borghese decadente, avrebbe contribuito a distogliere lo sguardo dall'esperienza dell'alienazione umana provocata dalla civiltà industriale. Ma questa stessa civiltà della quale noi siamo eredi, oltre ad averci liberato dalla fame, dalle malattie, da molte fatiche, potrà un giorno liberarci anche dal lavoro, quando le macchine ci sostituiranno in tutte le attività ripetitive e, proprio per questo, alienanti. Perché non liberare allora l'immaginazione in un altro modo rispetto ai succedanei (il brano musicale, la serata di tango, la serie televisiva) che ci aiutano a evadere dalla realtà? Perché non pensare che un giorno l'accesso a un'altra esperienza della mente sarà più facile, più sicura, più economica e non repressa? Non incrementerebbe forse la nostra libertà e la nostra creatività? Non sarebbe questo uno dei possibili avveramenti della profezia di Nietzsche che l'uomo deve essere superato? Non ci renderebbe simili all'idea della divinità che aveva Nietzsche, come di un bambino che gioca con il mondo? Non renderebbe vera l'idea che è potenzialmente la tecnica a liberarci e non la politica? Non ci farebbe guardare con indulgenza, anziché con orrore, ai cervelli in una vasca come a nostri fratelli immaginari ai quali rivolgerci?

Forse un giorno sarà alla nostra portata in un senso che coinvolge l'intera nostra esistenza l'incitamento di **Eminem**: *Lose Yourself*.

SARTRE A NAPOLI



FABIO CIARAMELLI

La disposizione d'animo fondamentale con cui **Sartre** s'accosta a **Napoli** è l'ambivalenza di sentimenti. Come ammette lui stesso, **"l'amo e ne ho orrore. E mi vergogno di andare a vederla"**. Nel visitarla, ha quasi l'impressione di violarne l'intimità. E questo l'induce - come osserva **Aniello Montano**, traduttore del breve scritto che Sartre dedicò alla città partenopea prima della seconda guerra mondiale (*Spaesamento*, Libreria Dante e Descartes) - a tentare una vera e propria descrizione "fenomenologica" della città. Lo specifico di questo tipo di approccio consiste nel finalizzare la descrizione delle cose che appaiono all'unico obiettivo di far venir a galla proprio ciò che in esse a prima vista non appare. Insomma, si tratta di descrivere il visibile per attingere l'invisibile. In questo senso, il lungo esercizio della descrizione dovrebbe preparare un'epifania, il cui contenuto è o meglio dovrebbe essere il senso stesso della realtà sperimentata e poi descritta.

Non appena Sartre mette piede a Napoli, si rende conto che il procedimento fenomenologico è l'unico adeguato a sintonizzarlo col polso segreto d'una città ritrosa. **"Napoli non si rivela immediatamente: è una città che si vergogna di se stessa; tenta di far credere agli stranieri che è popolata di casinò, ville e palazzi. E molti ci sono cascati, non sapendo vedere le ferite sospette che i viali borghesi hanno ai loro fianchi"**. Ma chi s'accontenta di questa facciata, fermandosi al nitore delle apparenze, si lascia sfuggire la vera natura della città, non si rende conto, per esempio, che via Roma è **"una via coloniale, una via di europei fiancheggiata da una parte e dall'altra da un quartiere indigeno semivietato"**. Ed è proprio questa la parte di città in cui Sartre decide d'avventurarsi. La sua descrizione mira a "sentire" quella che lui chiama la **"enorme esistenza sudicia e rosa"** dei vicoli, i cui bassi sono "impudichi e segreti": sembra che in essi tutto sia trasparente, ma quasi immediatamente questa conclusione si rivela affrettata e falsa. Contrariamente alle apparenze, i bassi, per quanto spalancati nel cuore dei vicoli, in fin dei conti non lasciano vedere niente. E così Sartre si rende conto che i bassi **"ti buttano in faccia il loro calore organico ma non si svelano mai"**.

Questa ambiguità non è immediatamente visibile, ma è essa che costituisce il vero nucleo di ciò che appare nei vicoli e che la descrizione sartriana cerca di cogliere. **Questa è la vera Napoli**, non quella "di cui si vendono le riproduzioni nelle cartolerie". Insomma Sartre è attratto e affascinato proprio da ciò che nella Napoli appariscente si ritrae e respinge. La vera Napoli non può prescindere da questa ambiguità. La sua povertà, il suo aspetto miserevole, ferisce per la sua crudezza e perciò Sartre s'affretta a lasciarselo alle spalle; ma rispetto a questa complessità, a quest'intreccio di attrazione e repulsione, non può non riconoscere che c'è qualcosa da *prendere*, "qualcosa di cui si sarebbe potuto gioire, un senso - forse era proprio il senso di Napoli".

La descrizione fenomenologica, attraverso la restituzione più o meno minuziosa delle apparenze, cioè di ciò che si lascia vedere in superficie, avrebbe esattamente l'obiettivo di cogliere questa zona di invisibilità, questa dimensione più profonda, questo recinto del senso che, tuttavia, nella sua ritrosia, resta vietato, inattuabile. Al solo pregarlo, il visitatore straniero perde la bussola, si vergogna, preferisce fuggire. E qui Sartre, in poche battute che forse doveva aver letto **Curzio Malaparte** prima di scrivere *La pelle*, in cui si dilunga su scene analoghe, descrive l'ambiguo salotto d'una casa d'appuntamento che mima il lupanare dell'antica Pompei. E subito dopo conclude: **"Poco fa, sulla via Roma, ero ancora avaro e assennato. Adesso sono... sono spaesato"**.

Cos'altro è la descrizione fenomenologica, protesa a raggiungere l'invisibile mediante l'attraversamento del visibile, se non la cronaca di questo fallimento? Lo spaesamento di Sartre attesta l'insuccesso inevitabile della comprensione che sarebbe voluta culminare nel possesso pieno del senso. Con tutto il suo rigore analitico e la

sua potenza letteraria, è escluso che la descrizione sartriana, per quanto magistrale, possa reificare il senso, facendo dell'invisibile un oggetto tra gli altri.

GO TO THE MIRROR!

(DINAMICHE PSICOLOGICHE E CINEMATOGRAFICHE TRA VISIBILE E INVISIBILE)



MASSIMILIANO SPANU

Visibilità e invisibilità giocano una partita assai complessa e strutturata nelle dinamiche della testualità filmica, disponendosi - a una prima analisi, almeno - come categorie e polarità opposte dell'immagine.

I termini della discussione - tutta interna alla *quaestio*, all'indagine inerente ciò che è mostrato e ciò che è fruito dallo spettatore, e ben adeguata al più recente dibattito sullo "sguardo" (cosa s'intenda per *sguardo del cinema, dove e come si costruisca e venga esperito*) - possono essere sommariamente declinati e organizzati su assialità concettuali tipiche: sono termini che possiamo immaginare, in rapporti di reciproca *contrarietà, contraddittorietà e complementarità*.

1. *L'opposizione* tra "visibile" e "invisibile", al cinema, è, o almeno sembra particolarmente centrale: ciò che è "visibile" e ciò che è "invisibile" modulano un rapporto dialogico letteralmente costitutivo, essenziale all'immagine cinematografica.

Si tratterà qui, allora, d'una descrizione analitica basilare eppure appena abbozzata, visto lo spazio relativo a disposizione. Ricognizione che tuttavia si soffermerà su casi abbastanza palesi e rintracciabili, tra l'*in campo* e il *fuoricampo*, cui certamente qualsiasi spettatore cinematografico o televisivo contemporaneo è avvezzo.

L'atto tecnico della resa visibile d'un qualsivoglia fatto, d'un "frammento di realtà bruta" (come scriveva **André Bazin**) è basato, *in primis*, sulla *scelta*, su un'opzione dei contenuti e delle modalità della sua rappresentazione: quelle d'una porzione di mondo (di cui si voglia fornire simulacralmente il riflesso, la traccia o la riproduzione) che si deve, o meglio che si vuole *in quadro* per farne immagine.

È scelta e selezione, questa, che si colloca su vari livelli, ma che inizialmente si fa atto tecnico funzionale alla resa cinematografica, visibile, d'una porzione o d'un simulacro di realtà nella sua dimensione spazio-temporale concreta e, soprattutto, d'un universo narrativo, più o meno realistico, più o meno finzionale. Il quale, anch'esso, mira implicitamente sia alla propria credibilità, ad una qualche coerenza e realistica (proprio perché universo diegetico che abbisogna della *suspension of disbelief* nel proprio fruitore-spettatore) sia all'esaltazione della propria caratura, talvolta della propria codificata marcatura meravigliosa, espressa nei termini della propria illusoria o simbolica mimeticità, dell'inedito o del sorprendente mediato però ad una qualche riconoscibilità quotidiana, destinato alla fruizione immersiva e rassicurante della sala, funzionale di volta in volta al racconto della commozione sentimentale, della paura, e consona al thrilling, al musical, al melodramma, al documentario, al drammatico o al perturbante, in una prima traslitterazione della realtà ai linguaggi e codici dei cosiddetti generi cinematografici.

Una finzione, dunque, costretta a ovvie (il)limitazioni nelle modalità tecniche in auge, ad assicurare al suo spettatore uno spettacolo unico, il più possibile ipnotizzante.

Si tratterebbe, quindi, d'un'immagine mediata tra un dispositivo estetico-sociale, e una psiche spettatoriale che nelle sue immagini si proietti e si rispecchi, che con loro interagisca definendone *il*, o almeno *un* senso, quasi nell'andare al cinema ci si ritrovasse (com'è, di fatto) di fronte ad uno specchio primigenio, quello dei film, in un'aurorale reviviscenza dell'esperienza infantile descritta da Jacques Lacan e ripensata, analizzata nel cinema da **Christian Metz** col suo *Cinema e psicoanalisi. Il Significante immaginario*. Ci si confronta, com'è evidente, con testualità di cui non si debbano imparare previamente regole e codici particolari, né grammatiche o termini, lemmi: il cinema è il linguaggio più acconcio ai tipici processi cognitivi basilari dell'essere umano, prima di tutto, e non necessita di scolarizzazioni.

"Vedere", scrive **Merleau-Ponty**, e lo ricorda bene anche **Paolo Gambazzi** nel suo *L'occhio e il suo inconscio*, in un pensiero dunque che lo accoda appunto a Merleau-Ponty, e come si vedrà addirittura a **Baudelaire**, "è quella specie di pensiero che non ha bisogno di pensare per possedere il *Wesen* [...] Della visione si deve dunque dire

che, in essa, *le cose che vedo pensano in me*. La visione, il vedere, il visibile sono quella dimensione d'esperienza e di pensiero al di là della rappresentazione che Baudelaire (nel terzo dei *Petites poèmes en prose*) chiama “*rêverie*” (né sogno né veglia): “tutte queste cose pensano attraverso me o io penso attraverso esse (poiché nella grandezza della *rêverie*, l'io rapidamente si dissolve); esse *pensano*, dico, ma musicalmente e pittoricamente”, e qui si aggiungerebbe facilmente anche un *cinematograficamente*, “senza arguzie, senza sillogismi, senza deduzioni”. Qui il visibile pensa, è pensiero; e lo è in un rovesciamento complessivo dello sguardo che ne costituisce la verità.”

Una serie di cose e pensieri, di scelte dello sguardo sul “visibile” o in sua prospettiva, allora, si traducono in immagine e si pongono da subito al centro del funzionamento del dispositivo comunicativo filmico, della *macchina cinema*, per dirla con **Paolo Bertetto**, intesa nei suoi diversi aspetti tecnici e teorico-linguistici. Che sono, in prima battuta, quelli delle scelte autoriali, da esprimere per mezzo d'un apparecchiamento tecnologico con la scelta della pellicola e della sua specificità, dell'*aspect ratio*, della macchina da presa, con il tipo d'immagine fotografica o, addirittura, con la scelta di qualità e supporti digitali eventualmente adottati; con l'identificazione, di volta in volta, dei movimenti di macchina, del tipo di lenti o focali a servizio della scena, e delle modalità stilistiche di sua riproduzione; della luce o del filtro, studiati a valorizzare o caratterizzare un certo personaggio, o un ambiente in particolare (espressionista, iperrealista, surrealista, ecc.). Poi, invece, oltre alle questioni scenografiche altre, inerenti le tipologie di costumi, le luci, i make-up ecc., è una “scelta” spettatoriale, nell'ordine sia delle ritualità sociali, delle pratiche e modalità che accompagnano la fruizione di quell'immagine (cinematografica, domestica, su computer o cellulare), sia nella scelta, in parte volontaria e in parte no, dell'adesione culturale, ideologica e psicologica a quell'immagine, sfociante a sua volta in dibattiti e comunicazioni, testi e paratesti ulteriori -. Adesione talvolta connotata identitariamente, radicale, rispondente a strategie di marketing o mode o divismi, ecc. .

Soprattutto, però, scelte nel guardare: cosa? Dove? Quando?

Immaginiamo soltanto quali differenze d'ocularizzazione o di focalizzazione nel racconto si possano riscontrare nel caso d'un film ove, improvvisamente, il quadro sia diviso in più parti (in *split screen*); dove ogni spettatore sia libero, dunque, di concentrarsi su l'una o l'altra cosa, con ordini, durate e frequenze dell'attenzione assai differenti: in questo caso, quale sarebbe, dunque, il testo cui riferirsi, se non nell'immagine predisposta e vissuta, ma decrittata con tempi e attenzioni specifiche *dallo spettatore*? Quale sarebbe il vedere, quale il sapere dello spettatore?

Tali atti di scelta ineriscono in prima battuta il *vedere* o meno, le *visibilità* in essere e, per converso, le *invisibilità*.

Nel contempo, la “contrarietà” ipotizzata tra i termini *visibile* e *invisibile* – tra ciò che si vede e ciò che non si vede - che non è fruito e fruibile perché non può o non

deve esser visto in quanto esteticamente non appropriato, ideologicamente non funzionale, narrativamente non pertinente - tale contrarietà, si diceva, implica da un lato una messa in campo degli esistenti selezionati (oggetti, ambienti, personaggi) e dall'altro una parallela esclusione d'altri elementi, non previsti dal set e dalle disposizioni scenografiche, dal cosiddetto *profilmico*, oppure, disponibili nella *location* adottata, ma rimossi, talvolta attraverso la cancellazione in postproduzione.

Tutto ciò avviene, almeno in astratto, in relazione, certo, alle scritture che precedono la realizzazione del film (soggetto, sceneggiatura) ma soprattutto nella misura del fare, del produrre l'immagine, nella complessiva **costruzione della visibilità** cui partecipa il lavoro di molti (*production designer*, fotografo, scenografo, costumista, ecc.), sempre in rapporto alle tecniche e tecnologie da utilizzare, ai capitali ipotizzati, investibili e investiti. Il che vale oggi come un tempo, con l'*immagine* cinematografica (oltre che fotografica, fosse su pellicola o su "supporto" e in formato tipico del digitale) oppure, con l'immagine televisiva immediatamente passata, elettronica/magnetica (su nastro); o anche, a maggior ragione, con quella *web oriented*, destinata a quell'immaterialità digitale che tutto mette in fruizione immediata e che molto rende interpolabile, comunque convergente (quindi, fruibile anche su *smartphone*, *device* ormai tra i più necessari).

2. Si tratta, infine, di scelte narrative e linguistiche (stilistiche, retoriche e discorsive) che escludono qualcosa dalla composizione dell'immagine, dal filmico, ponendola, appunto, in un cosiddetto **fuoricampo**.

Il *fuoricampo*, però, come il bambino proverbiale gettato dalla finestra con l'acqua sporca, rientra spesso dalla porta principale. Il fuoricampo gioca il proprio ruolo, la propria tensione dialogica fondamentale con ciò che l'*in campo* costituisce, cioè con l'oggetto precipuo del narrare, o del più semplice mostrare.

Il fuoricampo può essere infatti *attivo* o *passivo* (cioè, in relazione più o meno diretta con ciò che è in campo: nel primo caso, con le inquadrature a struttura centrifuga che tendono verso l'esterno e lo convocano; nel secondo caso con le inquadrature a struttura centripeta, dove tutto converge all'interno dell'inquadratura, e nulla rinvia oltre i bordi dell'immagine). Il fuoricampo, pur risolvendosi genericamente nelle modalità tipiche della rappresentazione tecnica, linguistica e spettacolare, ha avuto un suo "sviluppo" storico e linguistico e muta a seconda dei modi di rappresentazione istituzionale del film che, nel corso della storia del cinema, sono anche fundamentalmente diseguali.

Certamente, il fuoricampo del cinema delle origini è stato spazio in rapporto significativo con la dimensione psicologica e percettiva dello spettatore *teatrale*: la macchina da presa, immobile, era collocata in basso e centralmente rispetto a quanto ripreso, non ipotizzandosi altro spazio utile alla rappresentazione da quello scenico.

È noto, ad esempio, come uno dei primi personaggi-mago, diretti e interpretati da **Georges Méliès** (in altre "Soirées Fantastiques" e in altri spettacoli del kinetograph

Robert-Houdin, da Jules-Eugène Legris, da Édouard Raynaly, Jacobs, o Harmington) riuscisse già nel 1896 nel far sparire e riapparire una dama, Jeanne (o Jehanne) d'Alcy, seduta su una sedia nel *boudoir* di *Escamotage d'une dame chez Robert Houdin*.

Un corpo di donna appariva in scena, spariva e riappariva nuovamente in conseguenza dell'utilizzo d'un primo, semplice trucco: fermare la ripresa, modificare la scena, riprendere a girare. S'approntavano così delle semplici ma eclatanti sostituzioni in scena che poi, nella fruizione senza interruzioni dello spettacolo cinematografico, corrispondevano a vere e proprie sparizioni e riapparizioni, col *côté* favoloso d'effetti di fumi o lampi d'incantesimo apparecchiati per sbalordire lo spettatore.

In *Le Magicien* (1898) un altro personaggio (tra l'artista, uno scultore e un mago) spariva al balzo in una scatola magica per riapparire quasi subito sotto le rinnovate spoglie del giovane Pierrot, seguito poi da tavole imbandite, da personaggi sulfurei, da busti di marmo che s'animavano in donne d'intenti guerreschi, in un vorticoso *bailamme*. Qualche anno più tardi, in *Les Illusions Fantaisistes* (1909), un valletto vedeva un altro illusionista mélièsiano - alle prese con oggetti e scatole magiche in un domestico scenario *décor* dominato da grande specchio - impegnato nell'atto di lanciare sopra la propria testa, oltre lo spazio superiore del quadro, dei vestiti appallottolati in un fagotto, una pianta in vaso, e poi uno sgabello che invece spariva addirittura a mezz'aria. Cose, dunque, che non appartenevano più alla porzione di spazio definita, che egualmente erano trasferite a un fuoricampo perfettamente *assoluto*, ove smettevano d'essere.

Dove finissero, almeno narrativamente, quei corpi e quegli oggetti, quelle teste mozzate che rotolavano verso la macchina e uscivano di scena, non è dato a sapere. Da dove tornavano o provenivano quelle cose, quei coprilampada, quelle donne di nome favoloso, finite prima nel fuoricampo, nell'irrapresentato dell'o-sceno, e poi dalla scena recuperate? In quale fuoricampo, definitivo, erano precipitate, sottratte agli occhi degli spettatori del cinema delle origini - la cui immagine era risolta unipuntualmente nella contemplazione spettatoriale d'una sola inquadratura d'un minuto circa, senza raccordi tra spazi o direzioni o sguardi - se non in quello dell'immaginazione stessa e nullificante, prima del suo autore e poi del suo spettatore?

Non prevedendosi spazi limitanei, né esterni alla scena, a che dimensione andavano ascritti i suoi personaggi, i suoi oggetti se, una volta usciti a destra o a sinistra, in alto o in basso della cornice del quadro, fuori dell'immagine e non recuperati, *non erano più?* Che spazio era, dunque, quello dell'intorno dell'immagine?

Cose, persone, animali erano da quel cinema dissolti momentaneamente, e banditi dalla vicenda del film, oltre che, certo, dalla dimensione *psicologica* spettatoriale che pur sottendeva e sosteneva fattivamente il veduto e il "narrato" negli

incunaboli cinematografici, dei suoi *one reeler*. Erano cose, persone, animali che lo statuto primitivo del cinema rendeva visibili o invisibili, interni o esterni, presenti o assenti del tutto, e che d'un tratto finivano proiettati in un *neverwhere* misterioso e non ipotizzabile, né gestibile narrativamente perché definitivamente altro, per poi esserne ripescati, in un repentino ritorno illusionistico, semi-magico, di potenza e tensione realistica tanto improbabili quanto caotiche.

Di qui è facile capire perché il cinema, sin dai suoi primordi più semplici, anche quelli delle origini, sia stato uno spettacolo scisso, fortemente diversificato tra *vedute* di stampo realistico-documentario, magari quelle d'un esotico assai immaginifico e di *cliché*, e gli spettacoli del meraviglioso o dei *Phénomènes du spiritisme*, delle creature lunari, degli hotel elettrici, degli scheletri danzanti, dei *decapité récalcitrant* o della *tête en caoutchouc*: questo almeno sino all'avvento del cinema classico, del montaggio e dei raccordi, nella necessità quasi subitanea del rendere cinematograficamente il *viaggio* (i treni, le aeronavi, i palloni areostatici, le carrozze, da Münchhausen passando per Jules Verne, *Deux Cents Mille sous les mers* sino ai viaggiatori *dans la Lune* o *À la conquête du Pôle*) con la successiva messa in serie dei suoi diversi stadi dell'esperire, con il susseguirsi dei luoghi; o, se di viaggio dei corpi non si trattava, con la messa in scena proprio del corpo, nel viaggio della Passioni, con le *stazioni del dolore* (quindi, le soste, i quadri nel dramma del santo martirio). Si allestiva, così, la molteplicità vertiginosa, ubiqua, dei mondi e dei racconti che il cinema, in quanto sguardo, può abbracciare indistintamente.

Per qualche attimo, allora, gli oggetti e le persone dei cortometraggi (qui quelli mélièsiani, per tutti) sembravano assorbiti, e poi riproposti, in dinamiche spazio-temporali articolate tra *fuoricampo* assoluti, anche psicologici, e le presenze *in campo*, materiali, interne e contigue, reali, "normali", senza che gli opposti spazi dialogassero granché tra loro: cosicché l'universo narrativo era riassunto e concluso, alla maniera quasi teatrale, nella visibilità di ciò che trovava spazio all'interno della *cornice dell'immagine*, quasi, appunto, il boccascena e il palcoscenico del Teatro Robert Houdin.

Di volta in volta, tuttavia, le due opposte condizioni, l'*in campo* e il *fuoricampo*, sembravano accomunate da una specificità ontologica, comunemente meravigliosa e rispecchiata, che nel caso di Méliès era evidentemente della fantasia al teatro illusionistico (quello del numero 8 di Boulevard des Italiens, poi quello a Montreuil): quindi del sogno o dell'incubo, della *rêverie*, della fantasticheria, della *galerie magique*.

Con l'ingenua sorpresa nostra, ancora oggi, e con lo sbalordimento dello spettatore d'allora, oltre che del valletto succitato, altri oggetti sparivano e riapparivano a piacimento in quei film (e in molti altri, assai simili). Sparivano nell'*invisible* dettato a contraltare dallo sguardo onnipotente del cinema, illuminante e reificatore, illusorio, ingannatore. Anche nel cinema d'impronta realista, o in quello spettacolare (di Lumière, di Edison) si adottarono così inquadrature fisse e riprese

continue, trucchi di sparizione e poi dissolvenze, effetti vari, flou, dettagli micro e sguardi complessivi, macro, ove il fuoricampo così come oggi inteso sembrava non interloquire ancora con ciò che in campo appariva. Il fuoricampo, in quei film, l'abbiamo detto, rappresentava semplicemente la dimensione zero della narrazione, una *non dimensione*.

3. Nel contempo, la tensione tra l'*in campo* e il *fuoricampo*, tra la visibilità e l'invisibilità, imponeva al proprio spettatore e al cinema delle origini una condizione visiva complessiva perché psicologica, derivante cioè da una dialettica tra l'autore (implicito, disincarnato) e lo spettatore (parimenti implicito, astratto) che è senz'altro soggettivizzante e allucinatoria, tale da collocarsi agilmente, infine, a cavallo tra diversi piani d'esistenza, d'esperienza, di conoscenza e realtà.

L'esperienza ottica e cinematografica ibridava definitivamente realtà e irrealtà, visibilità e invisibilità, esseri umani e spiriti, angeli e demoni; cioè, poneva sullo stesso piano ontologico il mondo e la sua rappresentazione, il dato e la metafora, o il simbolo. A tal punto risultava efficace che definirne schizoide la pratica, il pensiero e la fruizione (nei termini dell'impossibilità dimostrata dal paziente alle prese con la semplice e fallimentare distinzione tra realtà e allucinazione) non pare così azzardato.

Per converso, l'*invisibilità* di cui si è detto, l'invisibilità che ovviamente è imposta dallo sguardo (*sempre orientato* dell'obiettivo) definisce nel cinema tutto (delle origini, del periodo classico e a maggior ragione in quello moderno e contemporaneo) una *non piena ascrivibilità* dei diversi esistenti - investiti dai giustapposti sguardi, a loro volta concretati in inquadrature - alla condizione del film.

Ciò che in origine era escluso dall'immagine era non utile, non congruo, non pertinente, mentre oggi, certamente, appare in rapporto esterno e modulabile con l'immagine stessa. *Ciò che è visibile*, allora, è *sempre* - anche quando apparentemente colto per puro caso, magari adottando il punto di vista più neutro, meccanico e distaccato possibile - **una costruzione precisamente testuale**, un'affermazione razionale, una logica etico-politica, una dichiarazione che per quanto parziale rimane infine soggettiva.

O meglio, un'affermazione estetica più o meno precisata (che sia al basso o all'alto, *low o high brow*, poco importa).

La radicalità dell'opposizione nei termini della *contrarietà* tra i concetti di "visibilità" e di "invisibilità", infatti, trova *nuance* funzionale alle sopraindicate pieghe del narrare e moderazione assai funzionale al racconto, attraverso rapporti semiotici che diremmo di intensità *più sfumata*: quelli di "implicazione" o quelli speculari di "subcontrarietà".

Se *visibilità* e *invisibilità* vivono un rapporto ontologico assoluto, definitivo e radicale, il *visibile*, l'esistente, e il *non visibile* (inteso come non focalizzato, non palesemente disponibile, ma rimandante a qualcosa o qualcuno che narrativamente è presente e che pur è *convocato in campo*) sono concetti e categorie che in immagine

reggono invece una “contraddittorietà” che non solo è assolutamente prevista dal cinema, ma che anzi è ampiamente sfruttata dai più, in particolare dai suoi autori più eleganti e sapienti (in particolare, come si è detto, con il grande sviluppo narrativo classico che corrisponde, per convenzione storica, all’avvento della stagione successiva dal 1914 in poi). Una contraddittorietà assai umana, forse troppo umana, diremo, che è provvida e fertile. Succede lo stesso, basta rifletterci un attimo, con i termini della *non invisibilità* rispetto a quelli della *non visibilità*, forieri d’innunerevoli raffinatezze linguistico-discorsive, estetiche e narrative.

Il non detto, al cinema, risulta spesso più suggestivo, affascinante ed efficace dell’esplicitato: così è tra ciò che è mostrato e non mostrato, ma anche tra ciò che è udito o non udito.

La ricognizione semiotica che qui s’illustra, allora, potrebbe essere così articolata: abbiamo ciò che è *visibile*, e *in campo*, e, al contrario, ciò che è *invisibile*, che non si vede, che è definitivamente *fuoricampo* (non considerato, esterno, assoluto, definitivamente non convocato o convocabile, ma che pure può incombere e rapportarsi con ciò che appare, in varia forma).

Tra il *visibile* e il *non visibile* si configura invece un rapporto di “contraddittorietà” che si risolve spesso nella suggestione e nell’evocazione d’una presenza che attende di prorompere finalmente in campo (un uomo, una belva, uno spettro, figure che volentieri sono spendibili nei termini del *coup de théâtre* e della sorpresa, ecc.): è il rapporto tra ciò che è in campo e ciò che è *non in campo*.

Quest’ultimo già prevede, nella sua dimensione di prima *non visibilità*, un *immediato* aggancio d’esistenza, una coesistenza forse oscurata, non focalizzata ma respirabile, con il visibile diegetico (che quindi suggerisce, ed evoca un’attesa che diremo “parziale”, o “laterale”).

Tra il *non invisibile* e il *non visibile* si definisce invece un rapporto che diciamo di “**subcontrarietà**”, che si risolve in un *non fuoricampo* (indice di parzialità derivata, non del tutto esterna: che in immagine si potrebbe tradurre in una gamba, in un braccio di un personaggio, in parte di un veicolo, in un occhio che emerge dal buio di un armadio tra i vestiti), e in un *non in campo*, che si potrebbe concretizzare nelle figure che pur in campo sono solo aleggianti, alcune vicine ai casi descritti precedentemente: quelle che appartengono al mistero, alla paura, al desiderio, all’indistinto della superstizione e al mito (il mostro o il mastino terrifico, avvolti entrambi nella bruma, appena percepiti e repentini, sfuggenti, mortali; la figura della donna del peccato che attende dietro l’angolo, seduta in ampia poltrona che nasconde alla vista la propria scintillante figura fatale, giocata seduttivamente negli ampi anelli di fumo azzurro che provengono dalla sua canonica ed esaltante *fume-cigarette*).

I rapporti di complementarità, o implicazione, tra *visibile* e *non invisibile*, tra *invisibile* e *non visibile*, si prestano ad altre combinazioni di visibilità e invisibilità,

frutto ad esempio d'elaborazioni tecniche o linguistiche di base, soprattutto quando riferite a *ciò che reale non è* - bensì riproduzione visibile nella trasduzione digitale, o frutto d'elaborazione fotografica -. Presenze assenze, dunque. Possiamo divertirci a rintracciarle nella nostra esperienza di spettatori e analisti.

4. Facendo però un passo indietro, e procedendo a degli esempi chiarificatori nella disquisizione che, al netto delle faccende tecnico-linguistiche più specifiche, conducono a qualche risultato interessante, soluzione narrativa esiziale parrebbe essere quella dell'immagine-anticartesiana per eccellenza, perché a 360°, fluida, disassata - approntata in una storica e ipnotizzante sperimentazione a firma di **Michael Snow: *La Région centrale*** (1971), un film sperimentale di 180 minuti che ritraeva per un certo lasso di tempo il complessivo panottico d'uno spazio ripreso dalla macchina da presa di Michael Snow presso le Sept Îles del Québec. Si trattava d'un cronotopo descritto da un punto di vista fisso, attraverso un movimento continuo, anche qui senza apparente soluzione di continuità. All'uopo Snow utilizzò un braccio meccanico e movimenti pre-programmati al computer che scardinavano così le modalità assiali standard della tipica visione umana. L'opera descriveva dunque una purovisibilità assoluta, e al contempo un *dis-embodiment* definito in una continua rotazione e traslazione che, mai come in questo caso, si fa - come è stato scritto - "metafora stessa sulla visione" e sulla visibilità. Visione che mostrava, dunque, null'altro che se stessa, la visibilità: quindi, nulla d'atto a un utilizzo specifico, *sub specie* narrazione. La visibilità massima, qui, rimanda solo a se stessa, e non appare più ancorabile al mondo che rappresentava, che metteva in inquadratura (appunto, in ripresa senza soluzione di continuità).

La realtà, dunque, *non è solo nella visibilità*, ma anche nell'assenza di mira, anche nell'assenza di *cible*, nell'assenza di messa in campo e quadro precisati. Quindi, anche nel fuoricampo.

L'opposto d'uno sguardo, d'una visione così autoconclusa e divorante, tale da farsi pura immagine in movimento, seppure mostrando il nulla risolto dal semplice movimento, è proprio nell'invisibilità complessiva del buio, o d'un colore unico: entrambi i casi hanno riscontro nella storia del cinema. Il primo caso, ad esempio, nei 3 minuti e più di buio d'*ouverture*, interrotti solo dall'apparizione del marchio MGM, sottesi dall'*Atmospheres* di György Ligeti in *2001: A Space Odyssey*, di **Stanley Kubrick**.

Si tratta di minuti di collasso dello sguardo razionale nella così accesa, stimolata e comune sottomotricità e sovrapercezione dello spettatore al cinema, nella sala buia e accogliente, quasi il ventre materno primigenio della coscienza, e poi nel buio della contemplazione schermica, nello spazio primordiale dei pianeti e delle astronavi col valzer viennese "Sul bel Danubio blu" di Johann Strauss, fatto cosmica epitome musicale delle nuove possibilità spaziali e narrative dello sguardo del cinema, da quel momento in poi così *augmented*.

Nero è, come mi fa notare Luciano De Giusti, l'*incipit* dello stesso *M - Eine Stadt sucht einen Mörder* (M - Il mostro di Düsseldorf), capolavoro di **Fritz Lang** - non a caso il frutto della produzione di Nero-Film AG - ove il suono ben precede l'immagine, non viceversa; e la fine del "mostro", dell'assassino, è già nel *nero della vista* del venditore cieco (Georg John). Il cieco riconosce l'assassino Hans Beckert (Peter Lorre) nel buio assoluto della sua oscurità visiva, e riconosce proprio il motivetto che ne caratterizza la pratica omicidiale (un tema del IV movimento della suite Peer Gynt op. 46 di Edvard Grieg): egli sente, e vede. Meglio e di più della Polizia, com'è normale che sia, e senza scomodare Tiresia o le *Memorie di un cieco* di Derrida.

Nel primo film sonoro di Fritz Lang, dunque, un cieco è accomunato allo spettatore, a chi guarda e dispone per tempo della soluzione dell'indagine; ed è anche padre diretto di quello spettatore che con il Kubrick di *2001* si predisponava nel buio, nel *retour au noir*, alla grande esperienza della visione di sé e oltre se stessi. Quindi, oltre all'avversa visione istituzionale, centrale, paterna, oltre al Moloch razionale e divoratore dei suoi figli (HAL), in uno sguardo che si specchia, che astrae, capace di sganciarsi e di restituirci *l'autoritratto e le sue rovine*, le inestimabili grandezze dell'umano.

È la visione dell'uomo, dunque, che permette a Bowman (letteralmente, l'arciere) di ribellarsi e sottrarsi al pensiero dell'umano, *Heuristic-ALgorythmic*: pensiero simulativo ma determinato, omicidiale, apparentemente privo d'emozioni, cosicché Bowman scocca il suo dardo, si proietta fuori dalla navicella per salvarsi al fine di tornare e spegnere, disinnescare, uccidere HAL. Vediamo qui "una parte di noi che noi stessi lanciamo nella Realtà: l'intrusione dell'Imponente" di cui scrive **Žižek** a proposito della Cosa lacaniana. Nell'*horror vacui* così annullato, Bowman viaggia poi a superare le leggi dell'astrofisica, oltre la propria fisicità, fatto egli stesso misterioso oggetto-altro, così come lo era stato il monolito de "L'alba dell'uomo". Vedendosi e incarnandosi in un se stesso sempre più vecchio, in camera, sino al letto di morte, alla rinascita e allo Starchild che galleggia nel vuoto cosmico fatto nuovamente ventre d'una madre: che è qualcuno o qualcosa, *das Ding* non diversamente dall'HAL di cui non ci spieghiamo, un bambino cantilenante e impaurito, infine, ma un assassino senza scrupoli, prima. Nel personaggio principale di Bowman il *non vedere* iniziale, insomma, prepara e introduce perfettamente a una visibilità accentuata e allargata, psichedelica: quindi al sapere, alla comprensione profonda, che è cosa ben altra, ovviamente.

Il colore puro, ancora, ci ricorda un film pressoché dimenticato, fors'anche perché scandaloso e di limite: *Blue* (1993) narra un'altra drammatica cecità, quella conseguente l'AIDS che irreparabilmente minava la salute del suo autore, il regista Derek Jarman.

Il film si consuma come lungo commiato, in un unico colore, l'International Klein Blue, monocromo creato da Yves Klein che fa da sfondo e oggetto totale - da chiusura

ottica, da immagine estenuata, finale - alla colonna sonora di Simon Fisher Turner e alla voce dello stesso Jarman, mentre narra della sua vita, della sua filosofia artistica, in un commiato civile ed estremo.

Anche qui, però, il messaggio finale è proprio *la voix humaine*, l'umano, e non l'immagine. L'immagine, invece, è oggetto di rimozione, come le ultimissime tappe della malattia mortale di Nick Ray, in *Lampi sull'acqua - Nick's Movie (Lightning Over Water)* di Wim Wenders, quando il regista di *Johnny Guitar* impone lo stop alle riprese. Il *tutto visibile*, l'immagine che non si ferma dinnanzi a nulla, stereoscopica/tridimensionale o purovisibilista che sia, (magari registrata su supporto 4K, ipertecnologica, di grande formato e figlia di obiettivi di massima performance) è *specimen* dello sguardo dell'oggi che si pretende onnipotente e che muove all'accecamento vero, all'omologazione della fruizione (magari settata nei TV del "reference mode"), all'attenzione critica e forse alla stessa creazione, ma che è genericamente incapace - se non sorretta da imponenti operazioni estetiche - del pensiero complesso delle grandi narrazioni passate.

Per contro, le sottrazioni e le rarefazioni bressoniane, le parzialità rohmeriane, i feticismi buñeliani, i pedinamenti piccoli e zavattiniani, o alla Cassavetes, sembrano invece ipnotizzarci, e attrarre il nostro sguardo sull'abisso delle erratiche complessità dell'umano, del suo mistero, della sua sporcizia, talvolta come mancanza, come *cupio dissolvi*, religiosa o etica, socraticamente civile che sia.

Nel fallimento dello sguardo ingenuo, che pure è capace di farsi telecinesi, artefice di prensione e forza (*Stalker*, del sublime **Andrej Tarkovskij**) si spalancano le porte di diverse percezioni ed evocazioni. Il *non invisibile*, ad esempio, sembra rimandare a ciò che è *in campo*, solo in parte richiamato, a uno sguardo che lo indaga ma non lo mostra del tutto, in assenza di prossimità o di luce (o, per contro, in pienissima luce, che non nasconde ma acceca: caso dell'Icaro, o dell'eclissi). Così gli ingrandimenti d'alcuni fotogrammi, degli scatti nel parco di Thomas, i *Blow-Up* nell'omonimo capolavoro d'**Antonioni**, non permettono di svelare il senso degli eventi né la logica degli accadimenti, ed anzi devono rinunciare ad ogni tensione veridittiva, senza comprovare affatto l'avvenuto omicidio (il film di Antonioni, per chi l'abbia visto, si chiude non a caso in una partita di tennis giocata senza pallina, tra mimi). La Realtà è quella che vediamo? La Realtà contemporanea è l'oggetto del cinema, risolta pienamente nella visibilità? La visibilità estrema dell'evento esiziale del nuovo millennio, l'undici settembre così precisamente collocato nella memoria e nella vita, in ciò che si stava facendo, di ognuno di noi, è la verità dei fatti come narrati dagli atti di 9-11 Commission? O la manipolabilità complessiva dell'immagine in movimento ha ucciso la fiducia, la credenza e la superstizione al contempo della Realtà stessa, a maggior ragione se ritratta nell'immagine in movimento?

Non è che Realtà, invece, si rintracci, almeno psicologicamente, nel fortuito, nel disorganizzato, nel frammento improvvisamente rivelatore, girato della macchina da presa caduta per terra, a operatore morente, in *Der Stand der Dinge - Lo stato delle*

cose, di Wim Wenders? O nel Sacro, nel ralenti retorico e amplificato del volo dell'intagliatore Steiner, ripreso da Herzog? O nella materializzazione più intima della memoria, quella della passione suicidata, nel e su *Solaris*, il pianeta cervello?

La Realtà è, invero, anche in ciò che è prodotto faticosamente dalla memoria e dal suo racconto, in *Shoah* di Lanzmann. È nella sconfitta della superbia della ragione di *Decalogo 1* (*Dekalog, jeden*), di *Kieslowski*. Se i *flou*, le sfocature, le visioni lisergiche e le *ombre* (*Schatten - Eine nächtliche Halluzination*) sono sempre *ammonitrici* al cinema, è perché il cinema, anche quello più tecnologico, è fatto anche di presenze casuali, dell'improvviso passaggio di giovani urlanti su una macchina, o di un orecchio troncato su un prato ben falciato: oppure, come capita ai personaggi di *Interstellar*, di presenze impalpabili, disposte su piani spazio-temporali simili e confinanti, appena comunicanti, eppure prossimi ad amarsi, a toccarsi senza poterlo fare, a comunicare. Il cinema è pur sempre fatto di pazzi, di spettri, di bambini, di falsi ricordi, e di visioni, e dei loro dialoghi. Le allucinazioni del personaggio principale in *Shutter Island* di *Scorsese*, interpretato da Leonardo DiCaprio, o quelle che tali sembrano con lo stralunato **Bruce Willis** di *12 Monkeys* (*L'esercito delle 12 scimmie*), precipitato dal futuro apocalittico ad ammonimento su se stesso prima che sia troppo tardi, non sono solo il frutto delle farneticazioni di pazzi e traumatizzati da eventi troppo feroci, bensì manipolazioni esterne che non risolvono sino all'ultimo il vero dilemma spettatoriale: quello per il quale la verità sembra non essere più, la visibilità e l'invisibilità nemmeno, anche se certamente motivo di mistero, territorio di *quest*, d'indagine, luogo di scontro del vedere, del sapere, del credere soltanto.

5. La verità e la realtà giacciono sopite nella nostra umanità, nell'umanità dei personaggi, nella loro ultima, dolente e più profonda consapevolezza nascosta. Nel rispecchiamento con noi stessi, quello che bene cogliamo nelle inquadrature dei film appena citati.

E la questione, insomma, è che la visibilità attraverso l'occhio e il cinema, espressione orientata dello sguardo, non rappresenta la prensione più profonda, la resa in immagine perfetta del mondo, ma il suo limite palesato: spesso, se non sempre - in misura diversa è ovvio - la visibilità è il suo tradimento. Non sempre "darkness blinds the gifted", anzi.

Infiniti sono i film che a proposito tematizzano in trama o sottotrama gli aspetti relativi e conseguenti. In *Tommy* (1975) di **Ken Russell**, il giovane protagonista, ancora bambino, perde il padre aviatore della RAF che prima è dato per disperso, che poi ricompare orribilmente sfigurato per essere infine ucciso dal patrigno di Tommy - per motivi bassamente di letto, nel contendersi della donna, la madre di Tommy -. Il trauma rende Tommy cieco-sordomuto, alienato dal mondo reale in una forma di autismo che lo costringe alla contemplazione estatica di sé allo specchio, condizione della quale cantano **Jack Nicholson**, **Roger Daltrey** e **Ann-Margret** in un

trio e un pezzo che mi sembra ben narrare la surclosura preidentitaria dell'immagine allo specchio. Io, Super-Io ed Es indicano il percorso (cinematografico): **“Go to the Mirror!”**. Questo, almeno, sin quando la madre (interpretata dalla splendida Ann-Margret), *hotwife* disperata e conscia d'essersi venduta l'anima, d'essere banalmente prima causa del male procurato al figlio) distrugge lo specchio di fronte al quale Tommy staziona quando non gioca al flipper (“Smash the mirror”, dunque). L'atto violento sottrae il giovane al suo traumatizzato stupore e lo ri-getta nel mondo ove, come molti altri *idiot savant* del grande schermo, diviene una specie di santone, un messia liberato (“I'm free”). La disperata richiesta d'aiuto del ragazzo (“See Me, Feel Me/Listening to You”, e poi *touch me, heal me*) è nella rottura del circolo della pura visione tra dimensione ludica e automatismo psicotico del medium, limitando finalmente quell'identificazione speculare e proiettiva troppo connessa allo specchio, al Sé e alla Madre. Con i rischi connessi, ovviamente, all'acquisire un'umanità troppo realistica, rivoluzionaria e cristologica, come la sua.

Così, in fin dei conti, ci sembra dire Ken Russell, per accedere al visibile e alla vista, al cinema, si perde la capacità di gestire l'invisibile. E forse l'umanità stessa.

In un modo o nell'altro, il cinema si risolve nella dimensione del rispecchiamento. **Il cinema è il cervello, uno spazio in senza necessariamente qualsiasi o nessun fuoricampo pensabile in noi.**

IL FILO INVISIBILE TRA L'UOMO E LA TECNOLOGIA: INFORMATICA O FANTASCIENZA?



MICHELANGELO DE BONIS

Calvino e la leggerezza del software

Ogni volta che sento parlare di visibilità o leggerezza mi saltano in mente le lezioni americane di Italo Calvino, un ciclo di sei incontri che l'autore fu invitato a tenere all'Università di Harvard (le "Charles Eliot Norton Poetry Lectures"). Calvino ne scrisse in Italia cinque prima di partire: "leggerezza", "rapidità", "esattezza", "visibilità", "molteplicità"; l'ultima, che avrebbe scritto in America, doveva avere come tema la "consistency". Purtroppo ci ha lasciati orfani di quest'ultima lezione perché scomparso prima di tenere l'intero ciclo. Tuttavia, i valori e i concetti che voleva trasmettere sono fortemente radicati ed espressi in quelle che sono chiamate appunto "Lezioni americane".

In modo particolare, nella lezione dedicata al valore della leggerezza, Calvino scrive:

"Oggi ogni ramo della scienza sembra ci voglia dimostrare che il mondo si regge su entità sottilissime: come i messaggi del Dna, gli impulsi dei neuroni, i quark, i neutrini vaganti nello spazio dall'inizio dei tempi..."

Poi, l'informatica. È vero che il software non potrebbe esercitare i poteri della sua leggerezza se non mediante la pesantezza dell'hardware; ma è il software che comanda, che agisce sul mondo esterno e sulle macchine, le quali esistono solo in funzione del software, si evolvono in modo d'elaborare programmi sempre più complessi. La seconda rivoluzione industriale non si presenta come la prima con immagini schiaccianti quali presse di laminatoi o colate d'acciaio, ma come i bits d'un flusso d'informazione che corre sui circuiti sotto forma d'impulsi elettronici. Le macchine di ferro ci sono sempre, ma obbediscono ai bits senza peso.”

Non a caso il titolo completo delle lezioni consegnato alle stampe è Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio: un tuffo nel futuro, un ponte, lungo un intero millennio.

Da ingegnere informatico per anni sono rimasto affascinato dalle intuizioni di Calvino. La leggerezza del software ha avuto la capacità di tratteggiare e condensare un'idea complicata in un concetto semplice: lo ha reso vivo, dando visibilità all'intero mondo invisibile, impalpabile, incorporeo dell'informatica stessa. Al contempo il software si è evoluto nella sua natura, cambiando il modo di scrivere i programmi e gli applicativi. Si è passati da uno stadio di visibilità – di legame indissolubile con l'hardware per cui l'applicativo è pensato – ad uno stadio di invisibilità, in cui il software funziona slegato dal peso corporeo dell'hardware.

L'evoluzione del software dall'hardware al clouding

Nell'informatica la storia dell'evoluzione dei linguaggi di programmazione è un passaggio di notevole importanza perché ci mostra il percorso fatto, indicandoci al contempo la direzione di quello a venire.

L'evoluzione del software altro non è che un allontanamento dall'hardware perché i linguaggi di programmazione tendono a liberarsi, nella loro semantica, da tutte le istruzioni che afferiscono all'hardware. In questo percorso di astrazione si allontana e nasconde la pesantezza, la corporeità e la visibilità della parte fisica nella programmazione.

Durante gli anni Quaranta i linguaggi di programmazione non erano ancora stati concepiti come noi li intendiamo oggi e tantomeno con l'attuale spirito di astrazione. Esistevano degli elaboratori da programmare, aventi la propria particolare struttura ed il proprio tipo di linguaggio da utilizzare. Solo attraverso quello specifico linguaggio si poteva avere accesso alla macchina, da cui la denominazione linguaggio macchina. I programmatori scrivevano le istruzioni nel linguaggio macchina che il processore dell'elaboratore poteva eseguire direttamente. Massima efficienza, velocità, immediatezza, ma anche elevata complicatezza nella scrittura e nella possibilità di commettere errori, per non parlare poi del legame indissolubile alla struttura dell'elaboratore.

La tecnologia inizia però a migliorare i vari componenti hardware. Simultaneamente la comunità di matematici e informatici dà avvio a un profondo lavoro di restyling del software per risolvere gli svantaggi che frenavano l'evoluzione nel campo. Nascono così i linguaggi di seconda generazione. Evoluzione della prima generazione, sono simili al linguaggio macchina, ma hanno la caratteristica di codificare in simboli mnemonici precise istruzioni in modo da essere più facili da utilizzare per i programmatori. Nascono così i linguaggi Assembly. Il codice è direttamente assemblato all'interno del processore che lo trasforma in linguaggio macchina. Tuttavia, permane ancora l'elemento dominante di un forte legame all'architettura dell'elaboratore.

Dal processo, ormai avviato, d'evoluzione dei linguaggi nascono però quelli che verranno subito definiti linguaggi ad alto livello. Si tratta di una terza generazione di linguaggi in cui l'astrazione dall'hardware diventa più sostanziale. La rivoluzione parte dagli anni Cinquanta e Sessanta, con l'invenzione dei linguaggi che avrebbero ispirato tutti i successori: Fortran, ALGOL e COBOL. Pochi anni trascorrono e fanno capolino altri due linguaggi: il BASIC e il PASCAL.

Particolare rilevanza riveste l'anno 1973 con la nascita del C, linguaggio di programmazione su cui tutta l'informatica moderna si fonda. Il C++, evoluzione del C, darà poi origine ad una tecnica innovativa di programmazione chiamata Programmazione Orientata agli Oggetti. Si tratta di una tecnica che segue l'idea di rendere invisibile tutto il processo (troppo) visibile e pesante da cui è sorretto un oggetto. Qui domina la prospettiva di astrarre una realtà per creare un oggetto, il più generico possibile, rendendolo funzionante benché invisibile nei suoi meccanismi interni. Questo concetto getta le basi per ottenere delle applicazioni software ad interfaccia grafica, con la concomitante nascita di linguaggi atti ad aiutare gli informatici in tale contesto: il Java, il Delphi, il C#. Negli anni Novanta fioriscono linguaggi misti come Python e Perl, leggero il primo, pragmatico il secondo. Sempre negli anni Novanta sarà un'altra tecnologia a cambiare le sorti del mondo per tutto il decennio successivo: il WEB che si basa su una rivoluzione architetturale costituita da reti di computer e condivisione delle informazioni a distanza. Da qui la necessità di linguaggi per creare applicazioni per il web: Javascript, Ruby e PHP.

Oggi il programmatore che vuol creare applicazioni sta volgendo lo sguardo verso applicazioni totalmente rivolte al web con una filosofia denominata cloud native. Questa filosofia di programmazione costituisce un cambiamento di mentalità e di progettazione. Si tratta di una nuova prospettiva alla base di un cambiamento culturale: non bisogna più continuare a pensare che il codice applicativo debba avere accesso diretto alle risorse hardware visibili e tangibili, come nelle tradizionali applicazioni (certo il web, il cloud, non avrebbe nessuna difficoltà a gestirle), ma sono le app stesse a rivelarsi abili nello sfruttare i pregi di un'infrastruttura invisibile, distribuita, elastica nelle risorse dell'Information Technology.

Per la natura stessa del cloud, gli sviluppatori di applicazioni cloud-native devono avere un cambio di mentalità importante nella fase di ideazione delle app per i dispositivi mobili. Questo cambio culturale è ancora più necessario nella gestione e programmazione di dispositivi IoT (Internet of Things): perché questi sono dispositivi totalmente fisici ma con un'anima invisibile, derivante dal software spesso dislocato nel cloud, che lo rende funzionante da sé.

La quarta e la quinta generazione di linguaggi sono tali da non essere più adibiti ad un uso generale, bensì cercano di spostare l'attenzione su particolari settori come la matematica, l'elettronica, la robotica inserendo la progettazione visuale, i database e una tendenza alla risoluzione di problemi logici: Mathematica, MATLAB, LabVIEW. La quinta generazione, in modo particolare, si è inoltre specializzata sulla ricerca robotica, ponendo l'attenzione sulla costruzione di Intelligenze Artificiali e sui pattern neurali: il Lisp ed il Prolog sono i primi esempi di linguaggi di questo tipo. Quest'ultima generazione, tuttora in corso di sviluppo, è al centro di imponenti attività di ricerca ed esplorazione nei laboratori di tutto il mondo. La possiamo definire l'epoca di una robotica che sta rendendo visibile tutto ciò che la programmazione, nel suo regno invisibile, riesce a creare.

Asimov, la fantascienza e il processo da visibile a invisibile

Robot, intelligenza artificiale, cloud computing saltano fuori dalla storia dell'informatica, prospettandoci lo scenario di un futuro imminente. Eppure non ci lasciano attoniti e nemmeno penserosi. Molti intellettuali si stanno ponendo problemi morali sui limiti delle tecnologie e sul loro precipitato nel rapporto con e fra gli umani. Ciononostante le persone hanno un rapporto con le terminologie e le tecnologie citate assolutamente positivo. Questo è opera anche degli autori di fantascienza che con i loro lavori, con le loro visioni utopistiche e fantasie innovative hanno parlato di robot, di intelligenza artificiale e clouding in epoche in cui neppure esistevano le minime basi tecnologiche per poter immaginare tutto ciò. Tutte queste possibilità erano remote, eppure questi autori ce le hanno rese ugualmente vicine.

La fantascienza ha da sempre legato il visibile con l'invisibile creando dei capolavori che hanno modificato il rapporto del genere umano verso la tecnologia. Nell'incipit de *I reietti dell'altro pianeta*, Ursula K. Le Guin tratteggia con poche parole tutto quello che l'uomo ha dentro di sé rispetto a questo rapporto: aspirazioni, voglia di andare oltre, superare i propri limiti. A ben vedere, si tratta però di un muro da scavalcare che l'uomo, nel suo intimo, non può che affrontare in modo ambivalente, dacché ad esso si collegano anche paure, ansie e possibile fine della propria libertà:

“Il muro chiudeva al suo interno non soltanto il campo di atterraggio, ma anche le navi che scendevano dallo spazio, gli uomini che giungevano con le navi, i mondi da

cui provenivano e, complessivamente, il resto dell'universo. Chiudeva nel suo interno l'universo e lasciava fuori Anarres, libera.

Osservato dall'altro lato, il muro chiudeva Anarres. Al suo interno c'era tutto il pianeta: un grande campo di prigionia, isolato dagli altri mondi e dagli altri uomini, in quarantena.”

L'autore che più di tutti ha contribuito a rendere visibile questa realtà invisibile, questi nuovi mondi, nuove soluzioni tecnologiche – dando anche spunto ai ricercatori per concretizzare nel mondo odierno innovazioni futuristiche – è Isaac Asimov, un biochimico, autore di numerosi libri e racconti che hanno cambiato il modo stesso di rapportarsi con la tecnologia in generale. Asimov parla di mondi in cui l'uomo vive con i robot, scrive le regole (le tre leggi della robotica) che devono governare i comportamenti dei robot. Rende visibile attraverso i suoi libri tutto ciò che l'immaginario collettivo dell'uomo non riesce a tenere chiuso dentro di sé (come il muro di Anarres). Parla di galassie lontane, viaggi tra le stelle e intelligenze collettive che pensano al bene superiore.

Asimov mette sempre in luce un dualismo nel rapporto tra uomo e tecnologia. E la finalità di questa dualità non è di mutua esclusione, ma di convivenza e di aiuto reciproco. La scienza è sempre di supporto alla collettività e al genere umano.

Nel suo famosissimo ciclo della Fondazione l'elemento che fa da *trait d'union* alle varie fasi è la “psicostoria”, inventata dal matematico Hari Seldon: una scienza in grado di prevedere statisticamente il futuro attraverso l'evoluzione della società umana. Una scienza che astrae i comportamenti degli uomini come singoli e li vede come un insieme, come collettivo. Fa pronunciare ad uno dei suoi personaggi, Bayta Darell, nel libro *Fondazione e Impero*, le basi di questa scienza:

“Le leggi della storia sono assolute come quelle della fisica, e se in essa le probabilità di errore sono maggiori, è solo perché la storia ha a che fare con gli esseri umani che sono assai meno numerosi degli atomi, ed è per questa ragione che le variazioni individuali hanno un maggior valore.”

Un processo di astrazione e di scostamento del focus da ciò che è visibile a ciò che è invisibile è ben presente anche nel personaggio di R. Daneel Olivaw, un robot umanoide, che compare per la prima volta nel romanzo *Abissi d'acciaio* e diventa egli stesso l'elemento che amalgama il ciclo dei Robot con il ciclo della Fondazione.

Nelle opere di Asimov molti altri spunti di questo tipo potrebbero essere citati, come il cervello positronico dei robot e la loro intelligenza artificiale, oppure il rapporto e la dialettica tra hardware e software, visibile ed invisibile, tutti elementi che risultano talmente in(di)visibili tra loro.

Asimov cerca di andare oltre il visibile, camminare con il non visibile, affiancati da consapevolezza e tecnologia. Un'idea che pervade l'intera opera letteraria di Asimov. Anticipando molte delle soluzioni tecnologiche del mondo moderno, come il tema del software ci dimostra.

In un suo racconto del 1956, *L'ultima domanda*, Asimov mostra il cammino che l'umanità e la tecnologia svolgono insieme, una evoluzione fatta di scomposizione del visibile in una struttura invisibile. Per quanto riguarda la tecnologia ha immaginato l'evoluzione del software e delle sue strutture di funzionamento totalmente distribuite a livello cosmico, anticipando le tecnologie della "nuvola" e portandolo ad un livello galattico. Con lo stesso principio anche l'umanità si evolve e si rende concetto e invisibile. Il racconto inizia da esseri umani individuali, singoli che pongono una domanda ad un calcolatore innovativo ma grande quanto un intero stabile, il Multivac. La domanda è un leit-motif nel racconto, posta in ere diverse... a cui il calcolatore non riuscirà mai a dare una risposta fino alla fine del racconto stesso.

Anche gli uomini si evolvono: nel futuro immaginato dal racconto essi lasciano i propri corpi per diventare esseri senza corpo – solo menti. Contemporaneamente il Multivac si trasforma: dapprima in Microvac poi in un collegamento AC-Galattico e AC-Universale. Quando l'evoluzione arriva al suo ultimo stadio, gli esseri umani con le loro menti si fondono nel concetto stesso di Uomo; il software e la tecnologia si trasformano in AC-Cosmico. Qui si legge:

“Ad uno ad uno l'Uomo si fuse con l'AC, ogni corpo perse la sua identità fisica in una maniera che in qualche modo non era una perdita ma un guadagno.”

Racconti del genere hanno profondamente risvegliato e innescato all'interno dell'uomo moderno il concetto di fiducia verso la tecnologia, verso il futuro e, perché no, verso l'invisibile anche a scapito del nostro visibile.

Chi lo sa, magari la nostra invisibilità non sarà una perdita ma un guadagno.

VISIBILI E INVISIBILI



MARCELLO MONALDI

La coppia di termini opposti visibile-invisibile ha governato la storia del pensiero occidentale e ha segnato in misura non meno rilevante il contenuto dottrinale della religione dell'occidente, il Cristianesimo: **Platone**, nella *Repubblica*, suddivide l'intera compagine dell'essere in una sfera visibile (*tò oratòn*) e in una intelligibile (*tò noetòn*), questa seconda invisibile agli occhi del corpo e visibile solo per quelli del pensiero matematico e filosofico; le lettere di Paolo parlano di Cristo come immagine visibile del Dio invisibile. Atene e Gerusalemme, come si usava dire un tempo, hanno incardinato in questa coppia di concetti il senso di tutto ciò che ha e dà senso.

Al di là delle notevoli differenze tra le due versioni dell'accoppiata visibile-invisibile, in entrambi i casi essa prevede non solo una opposizione tra i due termini ma anche una loro unificazione, che può essere più o meno compiuta: le strutture ideali o idee *partecipano* al mondo visibile, conferendo ai suoi oggetti identità e stabilità; il Dio invisibile e innominabile si *incarna*, come si diceva, e si rende visibile come uomo, fino al punto di condividere la sua condizione mortale.

L'unificazione di visibile e invisibile non si realizza allo stesso modo in entrambe le direzioni ma viene inizialmente concepita privilegiando uno specifico vettore di movimento, la discesa dall'alto verso il basso ovvero il passaggio dall'invisibile al visibile. L'invisibile che si fa visibile è infatti un modo per esaltare la potenza del primo nei confronti del secondo: l'invisibile **si manifesta**, il visibile è il veicolo di questa manifestazione. Il movimento contrario, dal visibile all'invisibile, si presenta dapprima come il semplice ritorno all'origine, che può valere sia come il recupero della purezza iniziale sia come il dissolvimento dell'essere individuale, frutto della loro combinazione come anima e corpo. La conquista di un significato accrescitivo del movimento di ritorno è stata faticosa; ha accompagnato nei secoli l'elaborazione della cristologia e del pensiero filosofico. Solo nella modernità un sistema come quello di Hegel ha potuto concepire la strada che scende verso il mondo sensibile, la natura e la storia alla stessa stregua di quella che risale verso l'alto, stabilendo una circolarità tra inizio e fine del percorso che giustifica allo stesso modo ogni tappa e ne esalta la partecipazione dinamica, processuale al tutto. Metafisica, religione, metafisica come invero del carattere speculativo della religione.

Anche l'arte occidentale si è nutrita a lungo di questo gioco tra visibile e invisibile. A prescindere dall'arte sacra, la stessa pittura figurativa profana ha spesso interpretato la sfida dell'invisibile come l'esigenza di far trasparire l'essenza profonda e nascosta di un luogo, di un volto, di un oggetto nella forma e nel colore visibili di un'immagine, rendendo così visibile qualcosa di invisibile per lo sguardo ordinario; anche la nascita dell'arte astratta, da **Kandinskij** a **Mondrian**, è stata variamente sollecitata dal bisogno di rendere visibile un ordine delle cose che sta al di là della superficie visibile ma ne costituisce l'origine, il suono, la struttura. **Paul Klee**, che occupa una posizione del tutto originale tra astratto e figurativo, dichiara nella sua *Confessione creatrice* che "l'arte non riproduce il visibile ma rende visibile". Che cosa rende visibile? Nella frase di Klee, al verbo non segue un complemento oggetto: si tratta certamente di qualcosa che va reso visibile perché non lo è di primo acchito, ma senza essere per questo un principio opposto al visibile. È invece la dimensione del **poter essere** altrimenti del visibile: stratificazioni, latenze, forme fluide, strutture aperte, il "carattere fantomatico e mitico, quello che gli occhi della fantasia possono scorgere".

Anche qui si tratta sempre di un rendere visibile, di un portare alla luce qualcosa, certo per rendere meno vincolante e costrittiva l'evidenza della superficie visibile, certo per far emergere delle trasparenze e delle smagliature nella trama delle forme consolidate ma sempre nel segno di un lavoro di estrazione, illuminazione del buio, fosse anche solo con una torcia o un fiammifero. Qui le suggestioni si sprecano: pensiamo alle pitture parietali delle caverne del Neolitico... Chi ha battuto, nell'arte, la via dell'accecamento dello sguardo nell'invisibile puro? È questa una prerogativa della sola esperienza religiosa?

Il visibile, l'invisibile: due aggettivi sostantivati, riconducibili al verbo che fa capo all'attività degli occhi, il vedere. Ma anziché fondarsi sul senso transitivo e attivo del verbo vedere, l'aggettivo visibile restituisce piuttosto una **possibilità** che nasce dalla sua forma passiva: visibile è ciò che *può essere visto*. Vedo una cosa, la cosa è vista da me: il fatto che sia vista indica che può essere vista. Questo "poter essere" del visibile ha però un duplice senso: il primo si riferisce appunto al fatto che la cosa è alla portata dei miei occhi (sempre che siano capaci di vedere) ovvero che essa non si sottrae alla vista; il secondo senso sta invece a indicare che è lecito guardarla e vederla. La liceità è il risultato di un giudizio morale, che ovviamente può sfociare anche in un divieto. Accade così che una cosa che *può* essere vista nel primo senso, in quanto semplicemente percepibile, *non possa* e quindi non debba essere vista nel secondo. Di solito si tratta di immagini. Vietare quelle esperienze di vita, che producono traumi visivi o traumi mediante la vista è un po' più complicato; vorrebbe dire rifare il mondo. Le sale cinematografiche o certi contenuti del web sono bersagli più circoscritti. E di solito il divieto vale solo per i minori.

Questo divieto non ha a che fare con l'invisibile in senso proprio, non riguarda l'irrapresentabilità del dio o simili ma qualcosa che, pur essendo visibile, viene dichiarato non visibile, interdetto, vietato allo sguardo. Oggi, tuttavia, la forma di negazione che si può legare al visibile (l'in-visibile, il non visibile) tende ad acquisire un senso ulteriore rispetto a quello di inaccessibilità visiva o di interdizione dello sguardo: si tratta di un'invisibilità intesa metaforicamente come trasparenza, **irrilevanza, emarginazione**, che nasce da una sorta di **rifiuto** dello sguardo. Non è il risultato, in effetti, di una semplice noncuranza o di scarsa attenzione da parte di chi osserva. L'uso del termine *invisibile* per qualificare una sorta di *apartheid* visivo appare qualcosa di diverso e merita forse un'attenzione particolare.

Anzitutto, la sua circolazione riguarda la comunicazione **mediatica** e, a cascata, le altre forme di scambio verbale. Qualcosa di simile si verifica anche per l'aggettivo visibile, che resiste nella sua forma sostantivata soprattutto nel linguaggio delle arti visive ma anche qui non si oppone più al suo contrario metafisico, religioso, nemmeno artistico, cioè all'invisibile in senso tradizionale (*il* trascendente, *il* sovrasensibile, *l'inaccessibile*). Visibile e invisibile tendono così a circolare soprattutto nella descrizione di **azioni** o interazioni umane e servono a qualificare gruppi o individui rispetto a categorie socio-economiche come potere, successo, ricchezza, da cui discende la cosiddetta visibilità; invisibile è invece l'escluso, l'emarginato o, su un altro piano, colui che sfugge ai processi di misurazione, calcolo, rilevazione, con cui si tende sempre più a conferire realtà a ciò che accade. Visibile e invisibile sono in realtà più che mai, secondo questo registro sociale o statistico, due diversi ordini del visibile: invisibile è semplicemente chi può essere visto ma non viene mai guardato, chi resta sempre fuori dal nostro campo visivo, dal nostro mondo. Oppure chi sfugge ai radar della statistica. Ma questa variante qui ci interessa meno, per quanto contenga in sé problemi decisivi.

Dove sta allora il carattere di questa nuova accezione di invisibilità? Partiamo da alcuni usi affini, legati anch'essi all'interazione umana. Invisibile si può dire certamente di colui che non viene notato perché non appare significativo o rilevante, perché non spicca rispetto all'ambiente o ad altre persone; passare inosservato ha comunque i suoi vantaggi e in certi contesti vale addirittura come il superamento di un esame sociale, come una prova di conformità e appartenenza all'ambiente. Invisibile, inoltre, può diventare chi ha offeso la nostra persona al punto che lo si vuole far sparire ai nostri occhi, ignorandolo per ostilità. **Manco ti vedo**: un'altra maniera per dire che non esisti (almeno per me). Qualcosa di simile può accadere anche in un gioco di provocazione o seduzione, quando si attraversa qualcuno con lo sguardo non certo per "guardarlo dentro" o "passarlo ai raggi x", come si dice, ma proprio per fingersi indifferenti nei suoi confronti. È vero il contrario, ovviamente.

In nessuno di questi casi si realizza un vero e proprio rifiuto visivo, che porta a costituire gli altri come **invisibili**. Rifiuto non è impossibilità di notare qualcuno e non è neppure ostilità reale o simulata nei confronti di qualcun altro mediante cancellazione visiva. Non c'è volontarietà nel primo caso, ce n'è fin troppa negli altri due. Il rifiuto in questione è invece qualcosa di intermedio e di torpido, latente. Se oggi chiamiamo invisibili (come accade appunto ne *Gli invisibili*, un film con **Richard Gere** del 2014) quelli che un tempo si chiamavano i dimenticati (*Los Olvidados*, un bellissimo film di Buñuel del 1950) o i miserabili (un esempio per tutti, *I miserabili* di **Victor Hugo**) è perché si vuole attenuare il rimprovero che si sprigiona dall'aver dimenticato qualcuno o lo stigma sociale per la miseria misto alla speranza di redenzione, con cui oggi non si guarda più alla povertà; il barbone Gere (notare che il titolo originale de *Gli invisibili* è *Time Out of Mind*), Gere, si diceva, non è uno dei ragazzi di strada di Buñuel o un sottoproletario della Parigi di Victor Hugo ma non è la sua specifica condizione di vagabondo a renderlo un "invisibile". C'è invece un tratto che accomuna tutte queste figure: oggi farebbero parte degli stessi invisibili e questo non perché essi vengano *esplicitamente* rifiutati. Gli invisibili non si segnalano in negativo, non spiccano come una macchia nera: non ti rifiuto perché sei un rifiuto ma perché ti scanso e perché non ti vedo. Non sei invisibile come tale ma solo per me che non ti guardo mai. Di solito, invisibile in questo senso è chi viene sì rifiutato ma in via preventiva, in automatico, fino a prova contraria. Allo stesso tempo, l'uso stesso di un termine parapercettivo e così **politicamente corretto** come invisibile serve a lasciare sempre aperta una porticina: a certe condizioni, si può sempre diventare o ridiventare visibili. In un senso soprattutto mediatico.

Qualche esempio. A detta degli operatori della comunicazione, invisibili sono i lavoratori clandestini, ridotti alla condizione di schiavi nei campi di pomodori del meridione, che magari possono diventare visibili ogni tanto per la durata di un servizio televisivo. I lavoratori in nero di casa nostra, mono- o multireddito, sono invisibili più che altro per la statistica; stanno fuori da questo mazzo di persone a cui si rivolge il rifiuto di cui si sta parlando. Se è per questo, sono in compagnia degli

evasori fiscali, invisibili cronici in un senso quasi ontologico. Ma certo invisibile nel senso del rifiuto oculare e della irrilevanza economica è, oggi, chi rischia di perdere il posto di lavoro: emblematica la vertenza ancora aperta dei lavoratori della **Bekaert di Figline Valdarno**, che da invisibili sono diventati visibili soprattutto per merito di **Sting**, trasferitosi nella bellissima campagna toscana ma non così distratto dalle bellezze dei luoghi da non vedere più chi, nei paraggi, è messo molto peggio di lui. C'è tutto in questa vicenda: lo sprofondare lento nell'invisibilità per la perdita di potere contrattuale, l'azione sindacale che pare anch'essa invisibile o impotente, l'intervento di un personaggio molto visibile dello *star system*, che acquista nuova visibilità per sé compiendo un gesto nobile e generoso, un gesto che non poteva restare anonimo ma *doveva* essere mediatico se voleva risultare efficace; infine, la puntuale e conseguente visibilità mediatica, via Sting, del problema che affligge quei lavoratori. Che ora sono anch'essi visibili, almeno un po' più di prima. Dall'invisibile al visibile, oggi.

Il lavoro, soprattutto il lavoro rende visibili o almeno non invisibili. L'esclusione sociale, in tutte le sue forme, diventa il motore dell'invisibilità, che attualmente è meno sentita come un attributo inevitabile di minoranze o piccoli gruppi, spesso molto abili nel conquistare spazi e nel rendersi visibili. L'invisibile è un isolato ma non è necessariamente membro di una esigua minoranza; è un perdente, uno che ha perso o sta perdendo visibilità. In questa nuova accezione, la visibilità è qualcosa che si possiede o che è bene possedere, non è più una caratteristica ambientale o atmosferica, che rende visibile indifferentemente tutto ciò che si trova in un certo luogo. Stando a quest'ultimo senso, la visibilità *c'è* o *non c'è* oppure *c'è* in misura variabile. Altra cosa è *avere* visibilità, caratteristica che non è appannaggio di un campo visivo ma solo una proprietà di qualcuno, una proprietà che tende a non conoscere gradi: in questo senso, si ha o non *si ha* visibilità. Tutto è visibile (quando non è nascosto da qualcosa), solo qualcosa o meglio qualcuno *ha* visibilità. Ma se la visibilità non è più solo un tratto diffuso e ambientale bensì qualcosa da avere, ecco che per conseguirla non basta più restare dove si è o spostarsi solo per evitare di essere nascosti: bisogna attivamente mettersi in mostra, in vista. La visibilità di questo tipo è connessa in via eminente a un comportamento strategico.

Vi sono professioni o ruoli sociali che, per statuto, hanno carattere pubblico ed espongono a un certo livello di visibilità: chi esercita certe funzioni è di per sé visibile anche senza fare nulla per esserlo. È come se certi ambiti lavorativi comportassero anch'essi una sorta di visibilità ambientale. Altra cosa, di nuovo, è però cercare e trovare una visibilità individuale, personale all'interno di un gruppo già in se stesso visibile. D'altro canto, la ricerca di questa particolare visibilità non è più esclusiva di un gruppo, nel senso che oggi può essere conseguita teoricamente da tutti e in molti modi, anche da un cosiddetto invisibile, visto il carattere mediatico e non più gerarchico o piramidale dei processi sociali che portano a essere visibili. Il problema di diventare succubi di questa stessa visibilità, dovendo corrispondere alle attese che

la nostra immagine visibile ci impone dal momento in cui prende corpo, viene solo più tardi: la prima coazione è quella di passare da uno stato di non rilevanza, da una non visibilità che non possiamo definire invisibilità, a uno stato di piena luce. La visibilità come proprietà personale non si oppone tanto all'invisibilità degli esclusi e degli emarginati quanto all'irrilevanza degli integrati: è il sogno del non anonimato più che la fuga dagli abissi dell'invisibilità vera e propria.

Tra gli invisibili e i visibili sta la grande massa dei non visibili, dell'opacità, del pubblico: essi si rifiutano di guardare ai primi e dirigono lo sguardo ai secondi. Si oppongono ai primi ignorandoli, si sentono esclusi dai secondi desiderandoli. La semplice opposizione e le diverse forme di unificazione tra visibile e invisibile, da cui siamo partiti, si scompone e ricomponne diversamente all'interno del mondo sociale e dei vettori che attraversano oggi il suo spazio. La non visibilità unifica a bassa tensione visibile e invisibile, restando così sospesa tra l'uno e l'altro. E in un certo senso è ciò che si oppone davvero all'uno e all'altro.

SE FOSSI INVISIBILE FAREI COSE MAI VISTE



CRISTINA RIZZI GUELFÌ

visibile agg. [dal lat. tardo *visibilis*, der. di *videre* «vedere», part. pass. *visus*]. – 1. a. Che può essere visto: v. anche a occhio nudo, cioè senza l'ausilio di cannocchiali o strumenti ottici.

Ci sono cose che meritano tempo e concentrazione. in cambio si riscuotono narrazioni sul filo del terrore conosciuto. Vecchi fantasmi in posa accanto alle finestre la sensazione non è però quella della paura, piuttosto una normalità parallela, visibile da dietro, da dentro la pellicola. La conferma di un solido immaginario da casa infestata. Non come certe fotografie di gruppo che sembrano sintetizzare perfettamente i desideri reali dei raffigurati, una smorfia, una tiratura dell'occhio, un desiderio di essere altrove, di respirare una nuova aria. Tutto è una nuova macchia, l'ennesima da spazzare via, oppure da lasciare così, penetrare piano piano. Lasciarla assorbire tutta, fino a non vedere più niente.



invisibile agg. [dal lat. tardo *invisibilis*, comp. di *in-*2 e *visibilis* «visibile»]. – 1. In senso generico, non visibile, che non può essere veduto. Si dice, in partic.: a. In senso assoluto, di ciò che, per essere puro spirito o comunque incorporeo, non si manifesta materialmente.





di una sostanziale insignificanza esistenziale nella vastità dell'universo, di una mancanza di senso della vita. I miti, le storie o, per usare l'espressione dello storico israeliano Yuval Noah Harari nel suo *Sapiens. Da animali a dèi. Breve storia dell'umanità*, l'ordine immaginato, sono stati probabilmente i più importanti prodotti dell'evoluzione umana e nello specifico della Rivoluzione cognitiva, ossia il momento in cui l'uomo ha cominciato ad usare il linguaggio e a creare immagini e finzioni circa 70.000 anni fa. Se questi artefatti culturali in sé potrebbero essere visti con sospetto, magari considerati come mere superstizioni innaturali e perfino dannosi per la sopravvivenza, essi **hanno tuttavia permesso un decisivo balzo in avanti nella capacità dell'uomo di agire collettivamente, anche tra perfetti sconosciuti, proprio grazie alla condivisione di storie comuni.** Per Harari praticamente ogni cosa in cui ha creduto e in cui crede l'uomo - l'animismo, le religioni, le superstizioni, gli Stati, il denaro, le società per azioni, il mercato, le leggi, i diritti naturali, etc. - sono miti condivisi, ordini immaginati, narrazioni. Se da un lato questo è un duro colpo per i realisti, cioè per chi è convinto dell'esistenza "concreta" di ognuna o di qualcuna di queste cose, per Harari l'ammissione che si tratti di finzioni non ne riduce l'importanza, la bellezza e soprattutto l'utilità nella storia umana e nella società.

Ecco allora individuato il rapporto, **il collegamento tra l'invisibile e il visibile, il ponte fra l'astratta finzione e la realtà concreta: noi.** L'uomo attribuisce senso alle storie in cui crede e grazie ad esse agisce, individualmente e soprattutto collettivamente, in modo fattuale nella realtà, rendendole in qualche modo concrete. Non si tratta di credere banalmente che le nostre strutture mentali o il linguaggio condizionino o addirittura creino la realtà circostante, scadendo nel solipsismo relativistico o nelle più assurde e divertenti teorie new age, ma di riconoscere che **praticamente tutti gli umani si comportano come se gli "ordini immaginati" fossero reali:** da chi crede nel valore del denaro, e quindi reitera il suo utilizzo, determinando la sussistenza del mercato e del sistema economico capitalistico, a chi crede in una divinità soprannaturale e si comporta come se effettivamente esistesse, assumendo quindi concretamente atteggiamenti che rispecchiano la sua credenza e che producono effetti nella società e tra gli individui. Gli ordini immaginati, le storie, le narrazioni, insomma **l'invisibile si fa in qualche modo visibile,** generando l'ambiente che ci circonda e il paesaggio che abitiamo.

Il futuro davanti a noi non è quindi dotato di un'esistenza propria che prescinde da noi. Il futuro, anzi **i futuri che si aprono davanti a noi sono campi di possibilità.** Di fronte alle trasformazioni dell'epoca contemporanea, alle innumerevoli sfide del presente, dall'ingegneria genetica all'intelligenza artificiale, dal potenziamento umano alla clonazione, dalle sfide economiche alle soluzioni al riscaldamento globale, la domanda da porsi quindi non è "come sarà il futuro?" o "cosa saremo?",

ma "cosa vogliamo diventare?" e "come vogliamo rispondere al presente?". Il futuro sarà cioè modellato dalle storie di chi lo progetta oggi, cioè scegliendo ogni volta la narrazione in cui credere per rispondere a queste sfide.

Ecco quindi **il nucleo ancora più profondo del nesso tra visibile e invisibile**, l'elemento che collega contemporaneamente la realtà concreta presente alle possibilità future e le idee astratte di oggi a ciò che costituirà la concreta realtà futura: **il desiderio**. Per la filosofa **Rosi Braidotti** il desiderio non è semplicemente una mancanza, come nella tradizione psicoanalitica, ma è **il fondamento della soggettività, il conatus disposizionale verso l'esterno e il motore del divenire** attraverso un percorso non predeterminato. Per dirla con le sue parole, il desiderio è "la disposizione materiale e socialmente approvata delle condizioni che permettono l'attuazione (cioè la realizzazione immanente) della modalità affermativa del divenire" (*In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, 2003). Anche per la filosofa italo-australiana, col crollo dei punti di riferimento tradizionali (soprattutto dopo la decisiva spallata di Darwin e dell'evoluzionismo all'essenzialismo ontologico umano), l'importante quindi non è rispondere alla domanda "cosa siamo?" ma "cosa vogliamo essere?", o ancora più radicalmente, secondo Harari, "cosa vogliamo volere?". Il progetto etico-politico che Braidotti chiama "nomadismo filosofico" "si concentra sul divenire o sulle trasformazioni, proponendo una filosofia pragmatica che sottolinea la necessità di agire, di sperimentare nuovi modi di costituire la soggettività e di relazionarsi all'alterità" (*Trasposizioni. Sull'etica nomade*, 2008) e, si potrebbe aggiungere, di affacciarsi ai futuri. **Il desiderio è la sostanza di cui siamo fatti e la disposizione al divenire che trasforma l'invisibile in visibile.**

"Siamo dèi che si sono fatti da sé, a tenerci compagnia abbiamo solo le leggi della fisica, e non dobbiamo render conto a nessuno", così Harari. Le parole di Harari ci ricordano che **il futuro ci è ignoto, e questa prospettiva è tanto stimolante quanto spaventosa**. Ciò richiede a gran voce la consapevole ammissione dell'importanza delle **narrazioni** che produciamo e del **desiderio** che ci costituisce e ci muove, e al contempo l'assunzione di un **atteggiamento responsabile**, per non mettere irrimediabilmente fine alle infinite possibilità che aspettano di essere realizzate. Perché, come diceva Gilles Deleuze, **senza un po' di possibile soffocheremmo**.

TRA VISIBILE E INVISIBILE: LO SPAZIO DELLA FILOSOFIA



IVAN CORRADO

“La responsabilità del filosofo consiste nel dover essere un **ponte**, nel collegare idee, concetti, punti di vista, pratiche e così via, e nel dimostrare come essi siano diversi e in cosa lo siano. Il filosofo come ponte è un passaggio o un collegamento delle differenze. Quando è se stessa, **la filosofia pratica differenziando**”.

Queste parole del filosofo statunitense **Hugh J. Silverman**, contenute nel suo **Testualità. Tra ermeneutica e decostruzione** (1994), sono molto utili per comprendere il ruolo della filosofia come collegamento tra piani diversi della realtà, tra **ciò che è chiaro**, in piena luce, e **ciò che si nasconde alla vista** e agli altri sensi. Infatti, rifacendosi all’etimologia greca del termine, la filosofia è ben più che semplice ‘amore per il sapere’: come ha ben fatto notare Emanuele Severino, bisognerebbe considerare che nella parola *sophós* (cioè *sapiente*) su cui si costruisce il termine *sophia*, come anche nell’aggettivo *saphés* (cioè *chiaro, manifesto, evidente*), risuona la parola *phàos*, cioè **luce**, mentre il termine *phílos*, oltre ad *amare* può essere tradotto anche con **avere cura**. Filosofia significa dunque più propriamente **prendersi cura di**

ciò che è chiaro, in luce e in quel prendersi cura è compreso anche **l'atto di condurre alla luce ciò di cui ci si prende cura, di fare cioè da tramite tra visibile e invisibile.**

In quest'ottica la filosofia può dunque essere considerata come il *metaxú*, il *between* per usare il termine di Silverman, cioè il *framezzo*, un pensiero del presente in transito per il quale sembra pertinente proprio la metafora del ponte. Ora, il termine *between* implica sia l'idea del connettere che quella del separare e porta dunque con sé una dimensione estetica in quanto si fa espressione di una *epoché*, di una sospensione del giudizio sugli opposti e di una neutralizzazione delle esperienze affine al disinteresse estetico, ma se è presente nell'arte l'esperienza del *between*, i termini tra cui essa si pone non possono essere l'autore e l'opera, altrimenti si ricadrebbe nella concezione metafisica moderna fondata sull'opposizione tra un soggetto e un oggetto chiaramente definiti. Per risolvere la questione **Martin Heidegger** introdusse altri due termini, *thesis* e *Ge-stell*. La *thesis* per Heidegger non è da intendere come la posizione immediata dell'oggetto, così come è pensata dalla dialettica di Hegel, ma vuole significare un **lasciare che la cosa ci stia innanzi nell'apparire della sua presenza, senza però irrigidirsi nell'immobilità di una sicurezza.** D'altra parte, il termine *Ge-stell* è usato da Heidegger per definire l'essenza della tecnica, la quale consiste in una specie di imposizione o costrizione, più simile ad un ascoltare che ad un obbedire. Ora, tra *thesis* e *Ge-stell* c'è per Heidegger uno *Zwischen*, un *tra*: è in questo *Zwischen* che l'opera d'arte avviene, non nel senso che entra nella storia (*Historie*), ma in quanto è storia (*Geschichte*). Per questo motivo la visione dell'arte fornita da Heidegger non è affatto statica o contemplativa, ma dinamica, in quanto **l'essenza dell'arte è una profonda e radicale *enérghēia* che si sviluppa nel framezzo, nel passaggio, nel transito.**

Silverman con la sua nozione di *between* intende restare fedele all'interpretazione heideggeriana, ma mentre in Heidegger l'accento è posto sulla storia e sul destino dell'essere, **in Silverman il concetto di *between* assume una dimensione più pratica,** poiché le parole *focus* e *frame*, utilizzate per tradurre rispettivamente *thesis* e *Ge-stell*, presentano una maggiore immanenza (il latino *focus* nell'uso antico significa il focolare domestico) e appartengono ad una dimensione semantico-concettuale maggiormente legata ad un presente come quello odierno nel quale **per Silverman la filosofia e in particolare l'estetica, deve più che mai porsi nel tra, nel framezzo, nel transito ed immergersi nel flusso della realtà.** Per assolvere a questo compito il filosofo deve essere consapevole che "la filosofia interroga. La filosofia pone se stessa nel tra. [...] La filosofia come interrogazione rinuncia a ogni diritto di parlare con autorità assoluta, di presentarsi come la condizione per l'intera conoscenza, di guardare dall'alto verso il basso. [...] **Domandare accade semplicemente nel luogo tra – se deve accadere**" (*Testualità. Tra ermeneutica e decostruzione*, 1994). Per filosofare bisogna quindi mettere all'opera quella mercuriale, polimorfa e ambivalente intelligenza astuta e intuitiva che i Greci chiamavano *métis*, ovvero la capacità, basata sulla flessibilità, l'equivoco, l'inversione e il capovolgimento, di

istituire collegamenti tra gli aspetti celati del mondo ed è per questo che nella nostra contemporaneità, la riflessione filosofica può essere un aiuto prezioso per la scienza: basti pensare, ad esempio, **al dibattito sulla natura visibile, empirica, o invisibile, olistica, della coscienza.**

Appare dunque chiaro come la filosofia, ad onta delle caricature che se ne fanno, indaghi ciò che ci riguarda più da vicino, ciò che ha a che fare con le vite concrete di tutti noi. Avere cura di ciò che ci sta a cuore comporta infatti responsabilità, fatica, sforzo (inteso come il *conatus* di Spinoza, ovvero come la volontà di perseverare nella nostra esistenza) ma anche desiderio erotico, voglia di aprirsi alla vita, di farsi sorprendere dal mondo, di unirsi con ciò che ci è prossimo, di capire la realtà in cui siamo immersi, di porre domande. **Desiderio, Responsabilità e Sforzo:** questo innanzitutto ci richiede la filosofia e nessuno di noi può sottrarsi ad essa. Presentare questa prospettiva in una lezione introduttiva nelle scuole potrebbe servire a far accendere nei ragazzi quel **Desiderio**, potrebbe spingerli a farsi carico di quella **Responsabilità** e a compiere quello **Sforzo**. Perché, in fondo, **l'unico prerequisito per fare filosofia è essere umani.**

ESISTE L'INVISIBILE? NEL LABIRINTO DELLE RELAZIONI



GIACOMO PEZZANO

Tra i tanti **memi** che circolano sui social network, ce ne sono alcuni che attribuiscono a **Fabio Volo** esclamazioni tra le più banali possibili, però proclamate con la giusta enfasi da oracolo. Tra queste, troviamo anche uno dei *cliché* a cui siamo più affezionati: "**non è tanto il caldo; è l'umidità**". Ma siamo sicuri che questa frase, perlomeno quando proviene dalla saggezza di Fabio Volo, non nasconda una profonda verità?

A ben vedere, infatti, il buon Fabio ci sta dicendo di non cadere in inganno. Certo, il caldo è ben visibile, è lì "certificato" nei gradi che lo misurano e a cui continuamente guardiamo, come nel sole che è lì a farci vedere il caldo, a sbattercelo in fronte. *Eppure*, c'è qualcosa che non si vede altrettanto bene, e che non solo è importante, ma forse fa persino la differenza reale. Si tratta appunto dell'umidità: qualcosa che "percepriamo" senza riuscire a vedere, una sorta di "atmosfera" che sembra sfuggire ai nostri occhi, ma che fa sentire la propria presenza, decisamente. C'è, anche se non la vediamo.

Insomma, Fabio Volo ci invita ad aprire gli occhi, per renderci conto però che per quanto possiamo aprirli e ampliare il nostro campo di visibilità, c'è qualcosa che sembra insistere nel rimanere invisibile. Invisibile, ma esistente.

Ma andiamo con ordine, partendo da un piccolo **esperimento**.

Guarda la tua mano: dovresti riconoscere un pollice, un indice, un medio, un anulare, un mignolo, volendo un palmo, ... Ogni parte della tua mano ha un nome (anche la stessa mano!): ma riesci a riconoscere il *rapporto tra* pollice e indice, quello tra pollice e mignolo, e così via? Come si chiama lo “spazio tra” due dita? Come si chiama la “relazione” di contatto tra due dita? Abbiamo insomma dei termini per nominare questi rapporti?

No, per quanto cerchi di sforzarti, ti accorgerai che non ne abbiamo. Perché mai? La risposta è insieme banale e spiazzante: **siamo abituati a riconoscere cose, ma non siamo altrettanto attrezzati per riconoscere relazioni.** Le cose ci sono pienamente visibili, i rapporti ci restano invisibili. Eppure le relazioni esistono, eccome se esistono; anzi, sono la cosa per noi forse più importante: relazioni tra cose, persone, fenomeni, eventi, pensieri, emozioni, luoghi, momenti, e chi più ne ha più ne metta.

Siamo circondati da strane “**cose invisibili**” che appunto non sono cose: siamo immersi nelle relazioni anche se non le vediamo, o forse proprio perché tendiamo a non notarle. C'è chi dice che, in fondo, è tutta un po' colpa del linguaggio (perlomeno indoeuropeo), occupato a indicare oggetti e delimitare soggetti, a nominare le cose e le loro proprietà, facendo perdere di vista l'evanescente leggerezza dei rapporti, l'intangibile forza delle connessioni. Ed è un bel problema per le relazioni, se è vero che il nostro mondo, il nostro modo di percepire e pensare il mondo, è strutturato dal linguaggio. Siamo destinati a non poter prestare adeguata attenzione a qualcosa che è per noi così decisivo?

Sembrerebbe di sì. Per fortuna, ci sono almeno **due “eppure”**. Uno più recente, l'altro un po' più vecchiotto, ma tutto sommato non ancora superato.

Il primo è che oggi l'intreccio tra digitale, web, **infosfera** ecc. rende effettivamente più visibile la trama di rapporti che ci costituisce e dentro cui nuotiamo. Non si tratta né di esaltare la potenza della rete, né di denunciare la perdita di qualche antico valore più profondo, o cose del genere: si tratta semplicemente di riconoscere che quotidianamente abbiamo sempre più a che fare con interfacce e interazioni, che in certa misura rendono visibile ciò che altrimenti sarebbe restato inavvertito, o poco avvertito. Banalmente, se per esempio possiamo fare più caso alla forza di un rapporto senza concentrarci su oggetti, cose o persone, è grazie al fatto che attraverso un'apposita **app** possiamo accendere il riscaldamento di casa nostra a distanza e senza contatto fisico, così come possiamo interagire con amici o persino sconosciuti senza vederci di persona, e così via. Che sia meglio o peggio non è ora il problema: il punto è che le cosiddette **ICT** quasi ci costringono a notare queste strane presenze invisibili che permeano le nostre giornate. Ogni qualvolta cerchiamo – parole per nulla casuali! – campo o connessione, in fondo, cerchiamo qualcosa che non si vede ma c'è – eccome se c'è.

Il secondo è che sin da quando qualcosa come la filosofia ha cominciato a esistere, non ha fatto altro (esageriamo pure!) che sforzarsi di far notare non solo che **esistono cose invisibili**, ma anche che queste sono perlomeno altrettanto importanti di quelle

visibili. Già più di 2.500 anni fa, **Anassagora** – anticipando Fabio Volo – aveva fatto presente che «le cose che si vedono sono l'aspetto visibile di quelle che non si vedono»: c'è qualcosa che non si vede, ma che appunto *c'è!* La filosofia non è altro (continuiamo sempre a esagerare!) che un esercizio per mettere a fuoco ciò che non è visibile, per rendere ogni volta percepibile l'invisibile, per riconoscere la presenza di questa invisibilità, senza però riuscire davvero a vederla come si vedono le cose.

È vero, spesso la filosofia si è un po' persa per strada, arrivando a credere che le cose che si vedono sono in fondo illusioni, apparenze e inganni, mentre la vera realtà starebbe dietro le cose o al fondo delle cose, quasi nascosta, per timidezza oppure per meglio sedurre. Come se le cose rimandassero a una sorta di **Super-Cosa, la supereroina** per eccellenza di tutte le cose, da sole incapaci di badare a se stesse. Ma è anche vero che, al di là di un simile smarrimento per questa *meravigliosa* scoperta dell'invisibile, resta viva un'esortazione che non può essere ignorata: facciamo attenzione alle relazioni! Sono invisibili, ma eccome se ci sono! Anassagora ci diceva insomma che «le cose che si vedono sono l'aspetto visibile delle relazioni, che non si vedono, ma ci sono».

Fare attenzione all'invisibilità delle relazioni significa anche non restare impantanati nella palude: se esiste l'invisibile, allora esistono davvero zombie, spettri, forze oscure, entità superiori, demoni, dèi, e *cose* del genere? No, proprio perché le relazioni non sono cose, oggetti ed entità, naturali o sovranaturali: non bisogna confondere l'invisibilità dei rapporti con quella di supposte cose invisibili.

Che cosa sono però le relazioni? Come funzionano? Dove si annidano? In che cosa consistono? In fondo, è proprio per porre domande simili, prima ancora che per rispondervi, che abbiamo bisogno della filosofia e non ci bastano le app.

Le relazioni sono i passaggi tra le cose, sono i luoghi in cui una cosa passa in un'altra, lo spazio appunto invisibile in cui avvengono le trasformazioni. In una parola, le relazioni sono *processi*. In effetti, se ci facciamo caso, i processi sono sparsi ovunque, ma non li vediamo o non ci badiamo granché, perlomeno normalmente.

Facciamo un altro piccolo esperimento. Quanti e quali sono i processi che in questo momento stai davvero avvertendo? Ti stai davvero accorgendo del fatto che, *impercettibilmente*, stai crescendo, o che – se sei più pessimista – stai invecchiando? È per te visibile il fatto che ti stai trasformando? Lo vedi il processo di lettura attraverso cui stai ora leggendo? Se stai in piedi, fermo, come una cosa, ti accorgi che in realtà c'è tutto un movimento di tensione tra i muscoli, le ossa, i tendini, le cellule e così via, che ti permette di mantenere quella posizione così statica?

Forse cominci a notare tutti questi aspetti ora, che sei inciampato in simili domande, domande che indirizzano l'attenzione verso *il farsi delle cose*, anziché semplicemente sulle cose fatte: le cose fatte sono per noi visibili, il farsi delle cose ci resta per lo più invisibile.

Certo, il treno che stai per prendere non lo vedi in questo momento, ma sai che a breve potrai vederlo; ma il viaggio che farai con quello stesso treno, fatto di rapporti e

dinamiche che intercorrono tra persone, paesaggi, vagoni, sedili, valigie, rotaie, condizioni atmosferiche, e via di seguito, come potresti mai davvero vederlo, normalmente? Quel viaggio è invisibile eppure esiste realmente – o qualcuno vorrebbe negarne l'esistenza?

Oppure, **pensa agli schemi nel calcio**: uno “schema 4-3-3” indica un modo di giocare, uno schieramento, una disposizione, vale a dire una maniera di occupare il campo, di muoversi, di far circolare gli spazi, e via discorrendo, con tutte le variazioni che esso comporta anzi apre. Lo schema, preso di per sé, non è altro che la relazione tra i giocatori, come tra i giocatori e il campo, i giocatori e la palla, e così via: è un insieme dinamico di rapporti, un processo. Ma lo schema è in quanto tale visibile? Certo, se ne vedono una serie di effetti, realissimi ovvero visibilissimi, che vanno a comporre lo svolgimento e l'esito di una partita, ma lo schema resta in sé invisibile. Eppure gli schemi esistono e non in un qualche strano retro-mondo o sovra-mondo, non in un qualche Iperurano del Calcio Ideale, ma proprio qui, nella visibilità stessa del gioco del calcio. Oppure qualcuno giungerebbe a dire che gli schemi, poiché di per sé non si vedono, non esistono?

Immagina ora due persone (tre? quattro? quante preferisci!) che si amano o si vogliono bene, che hanno dunque un rapporto affettivo – ma sarebbe lo stesso per un rapporto di odio o inimicizia, per qualunque tipo di relazione. Ti sembra un caso che comunemente lo descriviamo dicendo che **c'è qualcosa tra di loro**? Tra di loro, le cose – come si suol dire – funzionano, lo scambio è sempre dinamico, la passione è accesa: anche quando discutono, lo fanno perché sono coinvolti, perché il loro rapporto riesce a produrre qualcosa – fosse appunto anche soltanto un contrasto.

La loro relazione è proprio quel che **intercorre** tra ovvero “corre tra” di loro: non sta in nessuno dei due presi singolarmente e nemmeno in nessuna delle cose che condividono (la casa, il calcio, la cucina, ...), né nella semplice somma di questi aspetti. A chi appartiene il rapporto tra me e te? A me? A te? Al videogioco al quale giochiamo entrambi? Appartiene davvero a qualcuno o qualcosa? Non è che coincide piuttosto con quel particolare dinamismo che tiene insieme tutte queste dimensioni? E dove sta questo dinamismo? Come lo vediamo?

Spesso capita che ci siano dei rapporti tremendamente strani, in cui abbiamo l'impressione che persone **troppo diverse per stare insieme** siano però tenute insieme (proprio nella loro diversità) da una certa **tensione di fondo** che appunto corre tra loro, che cioè passa per elementi tanto disparati, o persino contrastanti, riuscendo però a legarli senza (con)fonderli. Non solo: quelle persone sono realmente trasformate da quel rapporto, perché non sarebbero le stesse senza la relazione che li tende l'uno verso l'altro ed erano decisamente diverse prima che avvenisse l'**incontro tra** di loro. Eppure, quell'incontro proprio non si vede: resta invisibile.

Questo è dunque una relazione: un processo che tiene insieme trasformando quegli stessi elementi che tiene insieme. E lo fa senza farsi vedere, restando sullo sfondo e conservando la propria invisibilità, quasi custodendola.

Infatti, quando un rapporto diventa visibile, le cose si complicano: ci perdiamo proprio laddove credevamo di esserci ritrovati, perché siamo molto a nostro agio ad affrontare le cose, ma decisamente meno a districarci nel labirinto dei rapporti in cui pur ci muoviamo costantemente.

Le cose si complicano non solo perché, come testimonia la filosofia, quando si punta l'attenzione verso le relazioni ci si ritrova ad avere a che fare con idee strane, prospettive particolari, tentativi di nominare l'innominabile, di percepire l'impercepibile, di avvertire un processo mentre si sta facendo, e così via. Si complicano anche perché ci imbattiamo in un sacco di difficoltà pratiche, che rendono faticoso riuscire a gestire situazioni concrete.

Restiamo sempre nel campo dei nostri rapporti personali: spesso, quando realizziamo – quasi per folgorazione – il modo in cui sta andando uno dei nostri rapporti e cominciamo a farlo notare a qualcuno, si apre un problema. Si discute, si litiga, finendo magari a passare più tempo a parlare del modo in cui va o dovrebbe andare quel rapporto, che non a viverlo e “lasciarlo correre”. **Cominciano insomma i casini.**

Hai presente quelle coppie che a un certo punto non si ricordano più nemmeno il motivo per cui hanno litigato, ma sono perse nel rinfacciarsi a vicenda senza sosta, in una spirale all'infinito, l'atteggiamento che hanno l'uno verso l'altro? **“Tu mi hai risposto in questo modo...”, “ma perché tu mi hai detto quella cosa...”, “certo, perché tu ti poni così...”, ecc.** Bene, in simili situazioni il rapporto sembra diventato talmente visibile da occupare tutta la scena, paradossalmente bloccando di fatto ogni scambio reale. Quel rapporto si sta come spegnendo, forse inesorabilmente.

“Però almeno stiamo finalmente vedendo quel rapporto invisibile, finalmente è diventato visibile!”, potresti pensare. Ma ne sei davvero così sicuro? Non è che forse, proprio in quel momento in cui crediamo di aver “stanato” i rapporti, la loro invisibilità ci sta di nuovo prendendo alle spalle? Non è che la nostra attenzione si sta concentrando su qualcosa che sembra infine visibile, ma che proprio in questo modo fa trionfare ancora una volta la propria forza invisibile?

Ti faccio infatti un'altra semplice domanda: quella coppia di litiganti ***sta realmente rendendosi conto*** del tipo di rapporto che in quel momento sta intercorrendo tra di loro? Quelle due persone stanno realizzando di essere entrate in un circolo vizioso e potenzialmente infinito di rinfacci reciprochi? Evidentemente, no. Se tu sei lì a osservarli, te ne accorgi subito: sono tanto presi dal parlare della loro relazione da non accorgersi nemmeno che stanno litigando, del modo in cui stanno litigando e del processo del loro litigare!

Quella coppia, immersa nel litigio, non vede altro che le incrinature del proprio rapporto, crede finalmente di star vedendo il proprio rapporto con estrema chiarezza, *«eppure non si accorge dell'invisibilità di quel litigare»*, che è il rapporto che sta intercorrendo in quel momento. È tutta presa dal litigio come “cosa” da non avvedersi del litigio come “relazione” ovvero “processo”.

Chissà, forse è proprio di fronte a una situazione del genere che Anassagora si è detto: **"le cose che si vedono sono l'aspetto visibile di quelle che non si vedono"**. In ogni caso, se ti ritrovi spettatore più o meno volontario di una simile scena, non dimenticare che l'ultima cosa da fare è disturbare i due litiganti ricordando loro la saggezza di Anassagora – questo è poco ma sicuro. Potresti forse avere più fortuna sfoderando un aforisma sull'amore di Fabio Volo.

IL GUSTO DEL VEDERE E LA CECITÀ IPERVEDENTE



SARANTIS THANOPULOS

In *Nascita della clinica*, Foucault dice che la semeiotica medica si è costituita a partire da uno sguardo insieme vergine e sapiente. Il clinico guarda i segni che configurano la manifestazione esteriore del processo patologico oggetto della sua attenzione e cura come se li vedesse per la prima volta e, al tempo stesso, alla luce della sua esperienza e conoscenza. Lo sguardo sapiente sa ciò che vede e può darne una descrizione/spiegazione logica e obiettiva. Le cose visibili, esposte allo sguardo di tutti, non si vedono veramente se non all'interno delle loro relazioni, dentro il gioco delle differenze in cui sono immerse (a partire dalla loro differenza dal soggetto vedente) che lo sguardo sapiente è in grado di cogliere. L'educazione dello sguardo, l'apprendimento a vedere non è, tuttavia, una scienza esatta, obiettiva. La vista è indissociabile dall'investimento erotico, affettivo e mentale dei suoi oggetti. Lo scienziato che osserva non lo fa secondo le regole di logica formale con cui costruisce il suo discorso. Ciò che vede a partire dal suo personale coinvolgimento, la passione che ispira la sua spinta conoscitiva, eccede l'insieme dei dati visivi logicamente associabili tra di loro.

Lo sguardo vergine vede una cosa, che ha già visto, senza collocarla in un previo sapere, senza ri-conoscerla. Tuttavia ciò sfocerebbe in un'allucinazione "negativa" (la cancellazione della cosa vista dal campo visivo) se lo sguardo vergine non potesse

affidarsi a un tipo di esperienza che sospende l'effettività della sua conoscenza logica. Lo sguardo sapiente è quello vergine si compenetrano. Creano un vedere che è sperimentazione, esperire aperto, sospeso nella sua concretezza. La compenetrazione trasforma il *sapere su ciò che si vede* in un *saper vedere*: cogliere il senso delle cose, godendone.

Nessuna percezione è significativa, emotivamente e intellettualmente investita se non è associata direttamente o indirettamente, positivamente o negativamente, in forma carnale o sublimata, a un'esperienza sensuale, profonda e coinvolgente, in altre parole a un piacere (che non ignora il dolore) del vivere. Seguendo questa prospettiva l'investimento della vista presume un'esperienza di coinvolgimento psicocorporeo di cui essa è una componente, ma non l'artefice. Il bambino nato alla vita investirà ciò che vede solo in funzione della sua associazione con quello che è il centro della propria esistenza: il legame sensuale con il corpo erotico della madre, a partire dal rapporto bocca-seno. Questo legame, che non va confuso con una sua estensione (il piacere gustativo, olfattivo del latte), coinvolge tutti i sensi, più il sistema muscolare e propriocettivo, ed è centrato nel gusto. L'assaporare il corpo materno è l'esperienza piacevole più intensa e costitutiva degli inizi della nostra esistenza, non solo per la cosa in sé, ma anche perché è il prodotto di un reciproco coinvolgimento, di due coinvolgimenti che si incontrano. Esso informa tutti i sensi a partire dalla vista che non potrebbe essere significativa, col rischio di diventare alienante, **desoggettivante**, se restasse solo "operativa", se non diventasse gustativa, capacità di assaporare la vita, appropriarsene piuttosto che misurarla.

Il gustare implica il sostare, la sospensione del giudizio, la trasformazione della materia soggettiva insieme alla materia gustata che trasformandosi si rivela insieme a portata di mano e imprevedibile. È un'alternanza di ritmi, un persistere della tensione gradevole che include perdita di contatto e ritrovamento, un conoscere, che produce un piacere suppletivo, ma, al tempo stesso, deve arrendersi alla sorpresa, all'imprevisto. È un saper esserci che non solo deve rinunciare all'acquisizione di un sapere preciso, ma anche rendere sperimentale, potenziale un sapere già acquisito che pure fa parte del piacere complessivo dell'esperienza vissuta.

Vedere è saper gustare la vita e solo a partire da ciò la vista acquista un primato tra i sensi nel campo della rappresentazione dell'esperienza (nell'infinita varietà delle sue forme sublimata), per le possibilità che offre di cogliere le differenze e relazionarle tra di loro, ampliandone il gioco, di definire i dettagli e i confini e di disegnare la complessità. Questo primato della vista è frainteso in termini difensivi, di ritiro dall'esperienza, e usato per affermare il principio dell'evidenza che cancella lo sguardo vergine e perverte il piacere legato al gusto del vedere in eccitazione voyeuristica. In tutti i campi scientifici, a partire dalla medicina e dalla fisica, la tecnologia ottica si sta imponendo non solo come strumento principale di ricerca, ma anche come paradigma conoscitivo. Pure nel campo della cultura e dello spettacolo, il vedere il più possibile, inventare e costruire sempre di più oggetti visivi, eccitare lo

sguardo, stordendolo, è diventato un canone di successo e di fidelizzazione di un pubblico passivo. L'“immagine” del soggetto impigliato nel campo di un commercio del piacere di superficie è diventata ben più importante della “sostanza” della sua partecipazione alla vita.

L'ideologia dell'evidenza, l'affidamento a modalità di vedere sempre più sofisticate che fanno vedere ciò che prima non si vedeva, mantiene e riproduce costantemente un sapere calcolatore di quantità, che più amplia il campo visivo in cui opera e più lo affina, più diventa cieco. A furia di cercare di vedere cose che non si vedevano, si rischia di vedere in esse il riflesso della struttura logica della propria mente incapace di conoscere veramente. La conoscenza può procedere in due modi: attraverso l'ampliamento della visuale creato non dallo strumento visivo ma dalle trasformazioni delle relazioni tra le cose che produce l'esperienza “gustativa” della vita; mediante la costruzione di ponti conoscitivi di circolazione dell'esperienza tra ciò che si potrebbe vedere (basterebbe metterlo nella giusta luce o guardarlo dalla giusta distanza e prospettiva, e a questo dovrebbe dare il suo sostegno la tecnologia) e ciò che non si dà a vedere, che non potrebbe in nessun modo essere visto, ma, proprio per questo, fa vedere. Ciò che non può essere visto può essere vissuto: si fa presente come sensibilità, intensità, intuizione, senso della vita, nell'esperienza gustativa carnale o sublimata che essa sia. La tecnologia/ideologia ottica ferma la vita e il processo dell'esperienza conoscitiva e porta l'intera civiltà verso una cecità ipervedente.

Il rapporto tra il visibile e l'invisibile (senza scomodare gli spettri e gli specchi) rimanda ai nostri due modi di vedere: a occhi aperti e a occhi chiusi. **Edipo** ha perso la vista perché ha voluto vedere a occhi aperti ciò che si vede a occhi chiusi, con gli occhi del sogno: il mistero delle proprie origini, l'esperienza sensuale, degli inizi che non può dare conto di sé, né essere pensata, detta, anche se è conosciuta e fonte di conoscenza, nel segno del “**non so che**”, del senso vivo, immediato delle cose che eccede la possibilità della loro significazione a posteriori.

È la figura di Tiresia a dare la giusta prospettiva per una lettura appropriata dell'accecamento di Edipo. Il gesto mette certamente in atto una castrazione (un po' voluta, molto subita) che significa retrospettivamente una complessa situazione in cui il femminile trattiene nel suo interno il maschile e si snatura in un'entità fallica immobile nella sua autoreferenzialità. Tuttavia, è proprio la presenza di Tiresia che permette di seguire una via di interpretazione diversa. Tiresia è accecato dagli dei perché lui uomo ha scoperto il segreto del godimento femminile. Ha voluto godere come una donna da una prospettiva maschile. Il suo accecamento ristabilisce l'opposizione, irriducibile all'Uno, al medesimo, delle due prospettive e rimette in gioco la loro complementarità. Questo è anche il motivo del volontario atto di togliersi, chiudere gli occhi di Edipo che con un atto di umiltà lacerante (che consentirà alla fine la sua redenzione) indietreggia dal suo incedere temerario verso

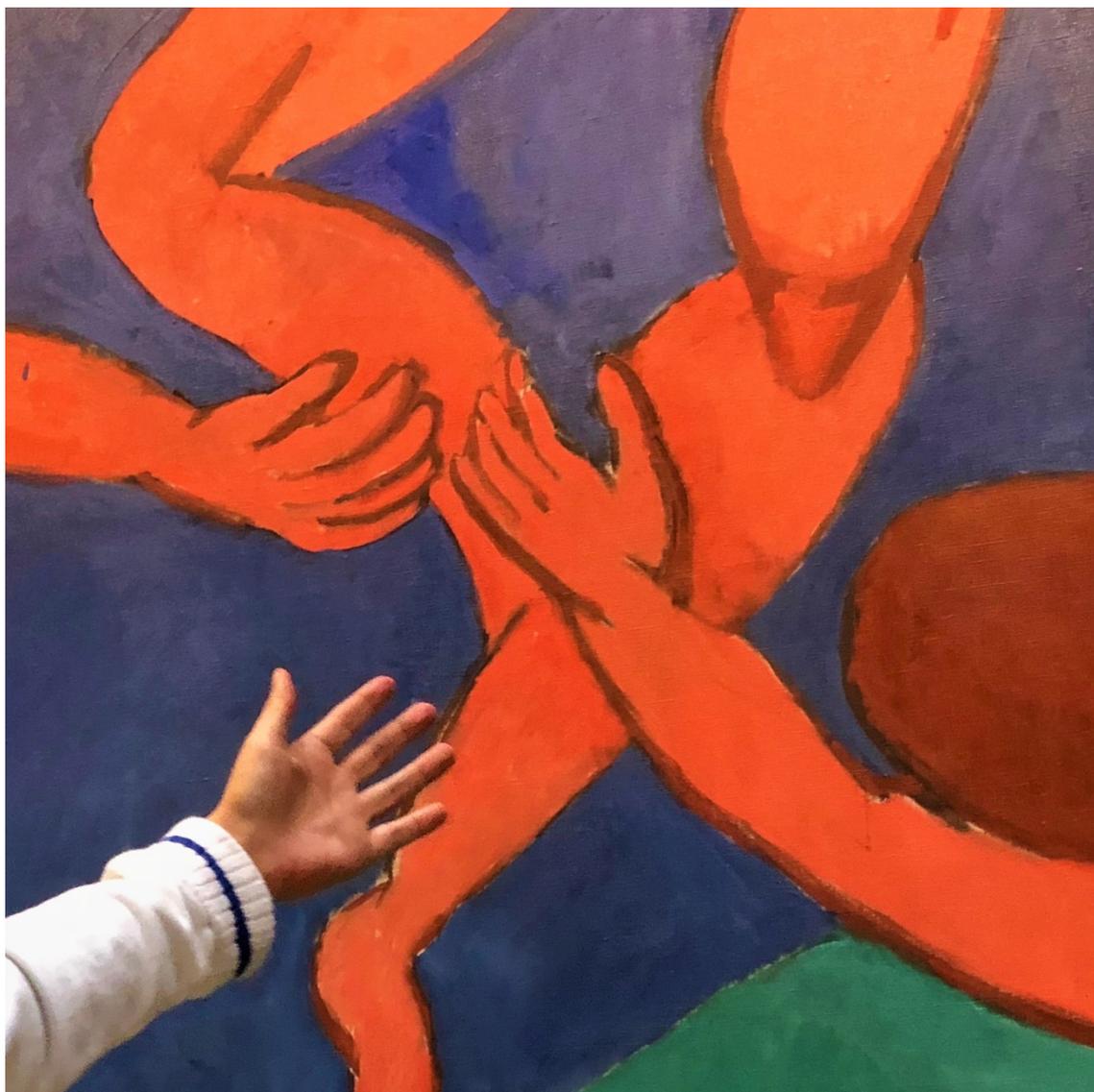
l'assoluto e riafferma il valore dell'accoglienza dell'altro, della salvaguardia della femminilità.

L'orgasmo femminile, più profondo di quello maschile, è velato allo sguardo penetrante dell'uomo, che può accedervi solo per identificazione, non per appropriazione, espugnazione. Il piacere femminile, il modo di "gustare" della donna, scioglie la struttura psicocorporea dall'interno, aprendola verso l'esterno e fa penetrare, diffondere il godimento in tutta la sua materia. Il piacere maschile si erige seguendo la strada opposta: la struttura psicocorporea si compatta per penetrare nell'oggetto di godimento e nell'avanzare si fa coinvolgere. **Il piacere femminile guarda da dentro verso fuori, quello maschile da fuori verso dentro.** Il primo vede il modo a occhi chiusi, il secondo con occhi aperti. È nell'incontro tra di loro che le due vie del piacere e del vedere si compenetrano e si realizzano. La donna e l'uomo non possono godere da soli, se non in modo superficiale, autoerotico. Né si può godere in modo solo femminile o solo maschile. Non si può vedere il mondo solo con occhi aperti o solo con occhi chiusi.

Ogni notte sulla scena del sogno ciò che non può darsi alla vista incontra ciò che si può vedere. La trama onirica è un vedere a occhi chiusi che è, al tempo stesso, un vedere a occhi aperti. Il sognatore vede a occhi chiusi a condizione di mantenere viva la vista ad occhi aperti e, viceversa vede a occhi aperti ciò che senza le palpebre calate la mente vigile (legata alla luce del giorno) farebbe sparire. La trama onirica penetra nell'esperienza del giorno non nella forma della fantasia ad occhi aperti, ma in quella del pensiero sensoriale, dove l'illusione sostituisce l'allucinazione e la vita è vista nella penombra o a occhi "socchiusi" (le palpebre calate ma gli altri sensi vedenti), quando si costruiscono strutture visive sfumate e inafferrabili, ma intense e potenti.

Saper vedere significa sospendere l'effettività della vista in uno **spazio potenziale**, sperimentale che attiva gli occhi del gusto, gli occhi profondi, gli **occhi interiori**.

VISIBILE @ INVISIBILE NELLO STUDIO NOTARILE



ANGELO DI SAPIO
BENEDETTO ANTONIO ELIA

Primo piano. Stanza 440.

Mani che s'intrecciano; piedi fluttuanti che volano. Cinque corpi che danzano.

A fianco, a sinistra, fanno *pendant* i musicisti.

L'invisibile si fa visibile; il visibile si fa invisibile.

Un ovale, in blu, verde e arancio.

Eccole, come trementina col colore a olio, le nostre parole. Eccoli, i nostri silenzi. Il nero e il bianco di queste pagine.

È la coppia “visibile” @ “invisibile” in ballo.

L'ingenuità della dicotomia è nuda. Facciamo una prova? Copiamo questo testo su un documento a parte. Selezioniamo tutto. Barra degli strumenti; colore testo; giù la tendina; scegliamo il bianco. Tutto diventa “invisibile”. Eppure...

“Visibile” @ “invisibile” da chi? Già, che privilegio!

Diego “privo di vista dalla nascita” dà procura a sua sorella: una procura per certi affari, che ne attesta l'autonomia per tutto quanto non ha delegato. Il notaio è alle strette, legge il testo al buio: la sua arte sta nel rendere visibile la dimensione relazionale, tra quel fratello e sua sorella e tra quella sorella e suo fratello.

Gli studi notarili sono teatro quotidiano di queste relazioni. In essi, “visibile” @ “invisibile” godono di vitto e alloggio. Eppure molti pensano che si tratti solo di luoghi in cui si stampano e si firmano pezzi di carta. Non che i notai abbiano fatto molto per smentirlo, con i fatti prima che con le parole. C'è però altro, ed è di questo che desideriamo parlare.

Qui interessa la meccanica del motore, non la tornitura del pistone. Qui importa la fecondità dei crittotipi in azione, non l'alessitimia delle formule a inchiostro.

Sono di scena persone di carne, sangue e ossa. **Non individui *abs-tracti***, tratti fuori dal loro contesto storico-culturale e che non esistono in alcun luogo. Le favolose vicende di Tizio, Caio e Sempronio sono narrate nei libri per l'accesso alla professione: nessuno ha tempo per un loro resoconto.

Dunque, vita che si tocca con i polpastrelli delle nostre mani.

Il cartellone delle relazioni è variegato.

A campione: i testamenti e i contratti di convivenza.

Testamenti.

Suona il tintinnio dei denari e parte il ritornello delle scelte biologiche. Le formule sono accomodanti. Il *patchwork* è semplice. Un esempio: due eredi, cinque legati di cui uno con onere; esclusa ogni “donazione” di organi; un funerale laico, eventualmente accompagnato dalla **sonata n. 2 op. 35 in si bemolle minore di Chopin**. Ma la coperta è corta. Asettica, come molti vorrebbero che fosse il diritto. Manca l'apparato relazionale che ha fatto sgorgare queste scelte testamentarie. Il loro rizoma è “invisibile”.

Il diritto, però, ben si presta a essere coniugato con la **carnalità dell'esperienza** umana. In ambito successorio suonano le corde dell'esperienza di ciascuno di noi. Le disposizioni testamentarie ne propongono un estratto.

Certo. L'asciuttezza delle trascrizioni giuridiche rende sempre ottimi servigi. Lascia liberi i successibili per legge di almanaccare la qualunque. Che è una scelta pienamente legittima: per il testatore, e per i successibili per legge.

C'è però anche chi non ama il riso all'inglese. Chi non cede al cantico dei concetti giuridici depurato da ogni scoria empatica.

In effetti, il codice civile e la legge notarile forniscono dei punti di mappa, non una guida. Emettono delle note, non suonano una musica, non danno un ritmo.

C'è dunque chi preferisce il condimento della dialettica. Chi rompe la metafora giuridica per cui il testamento e l'accettazione dell'eredità sono due atti unilaterali, distinti e separati. Chi, pur essendo giurista, nutre le proprie idee con il balsamo del rapporto e delle corrispondenze biunivoche.

In effetti, con un testamento si può rendere "visibile" ciò che, in alcune cerimonie di culto, è "invisibile". Con un testamento si possono lasciare tracce di un dialogo, che è, anzitutto, dialogo tra identità e ipseità del testatore. Una mano esperta limita le sovra-interpretazioni dei successibili delusi e riduce, in tal modo, lo spazio di un eventuale contenzioso giudiziario.

Cambia il fondale. Il testamento non è più dispositivo, ma, al contempo, narrativo e dispositivo; il testamento non è più biologico, ma, al contempo, biografico e relazionale. I fili di trama s'intrecciano con quelli dell'ordito e viceversa.

Cambiano le figure sul palco. Il testatore mette in avanscena la sua persona, non solo i suoi averi. Il notaio, per aver posto sulla scena, deve saper ascoltare, deve farsi geologo e scavare a fondo nelle volontà, dismettendo i panni del topografo e mero traduttore delle dichiarazioni del testatore.

I contratti di convivenza.

"Amore" e "affetto" fanno bella figura di sé tra le parole all'indice del codice civile italiano. Si tratta di una lunga tradizione cui fa l'inchino pure la legge n. 76/2016 sulle unioni civili tra persone dello stesso sesso e le convivenze.

È un'altra tessera del mosaico dell' "invisibile" giuridico. Un "invisibile" che ha reso ben "visibile" qual era il modulo di "famiglia" radicato nei cunicoli parlamentari: la famiglia nucleare, fondata sul matrimonio, eterosessuale e finalizzata alla procreazione.

La disciplina legale dei contratti di convivenza specchia l' "invisibile" che circonda il matrimonio e, per trapianto, le unioni civili. Manca ogni rappresentazione del retroscena che porta le persone a stare insieme. Sembrerebbe di essere al cospetto di una incoerente coerenza: un conto è infatti dar credito alla contrattualizzazione del rapporto, altro è la mistica dello *status* giuridico delle persone. Ma il meccanismo assimilazionista e il modulo "inclusione" vs "esclusione" non funzionano per le convivenze, che valorizzano la differenza tipologica e non di genere.

La legge n. 76/2016 lascia spazio a un intrigo più coinvolgente. Chi va un pochino indietro non è detto che retroceda: può essere solo che stia prendendo la rincorsa.

La campitura normativa rende "visibile" la possibilità dei conviventi di regolamentare gli aspetti patrimoniali contributivi e distributivi della loro vita in comune.

Un caso di vita professionale. Due conviventi espongono al notaio le proprie esigenze, la volontà di avere dei figli, il bisogno di risolvere il problema dell'abitazione di proprietà di uno solo di essi. Snocciolano, con abbondanza di particolari, le reciproche aspettative in termini economici e successori. Recitano, a menadito, l'intero rosario dei loro reciproci diritti e aspettative. Tutto declinato in prima persona: prima persona singolare, non plurale. Eppure sono in due. Eppure stanno parlando del loro rapporto.

Ecco come i riflettori del "visibile" normativo possono accecare la coppia rendendola "invisibile" a sé e agli altri, quasi che questa relazione, puntellata su diritti individuali, dipenda dall'accettazione sociale, piuttosto che dal legame affettivo e dal prendersi reciproca cura.

Abbassiamo la luce di questi riflettori che la legge n. 76/2016 punta sul patrimonio. Viene a fuoco la facoltà dei nostri due conviventi di rendere "visibile" quel che, nei rapporti fondati sul matrimonio (e oggi su un'unione civile), sta generalmente in una zona d'ombra del set di regole giuridiche di indirizzo statutale: la facoltà di rendere "visibile" una programmazione esistenziale fondata su valori condivisi in cui s'innesta il modo di rapportarsi reciprocamente.

Certo, nelle convivenze mancano i benefici economici, fiscali e assistenziali riconosciuti per il solo fatto di essere coniugati, estesi, seppur in parte, alle unioni civili. Ma la standardizzazione dei rapporti fa gioco alla loro omologazione, su cui si poggia, lungo le pieghe del codice civile e della legge n. 76/2016, l'assenza di ogni previsione programmatica. **Prima o poi finiranno certe prerogative di welfare.** Prima o poi scricchioleranno certe prerogative successorie, che non guardano in faccia a nessuno e che, sotto il vessillo coniugale, rendono il coniuge superstite ponte di collegamento tra il patrimonio del coniuge defunto e il patrimonio del nuovo coniuge. Scartate queste funzionalizzazioni, comincerà la conta dei "matrimoni senza famiglia". In Canada, la **Law Commission**, con una raccomandazione del 21 dicembre 2001, ha chiesto l'**abolizione della rilevanza giuridica del matrimonio**, dando supporto all'intera gamma delle strette relazioni personali e, nel 2006, è stata ripagata dal partito conservatore con il taglio dei fondi: ma questo è il futuro remoto, non il futuro prossimo.

Certo però che, non si sa quanto consapevolmente, il parlamento italiano ha lasciato aperta un'inedita feritoia. Ha offerto ai conviventi un terreno giuridico fertile per l'amore, l'affetto e la programmazione del loro rapporto. In tre parole: per la coppia.

Di più. Accade che, quasi per una sorta di eterogenesi dei fini, gli scherzi giochino talvolta qualche scherzo a chi li ha fatti.

Lo scherzo di negare rilevanza normativa alla fedeltà tradisce, platealmente, la presunzione di paternità del figlio nato durante il matrimonio: il caso del "mulatto pisano", figlio legittimo di due coniugi bianchi, ha fatto il giro del mondo. Ma cogliamone il pieno. La fiducia, finalmente, può emanciparsi dalla fedeltà sessuale.

Scaricata questa zavorra, la fiducia può mostrarsi nella sua essenza di “fiducia data” e di “fiducia attesa”. Insomma, di fiducia reciproca. Che è linfa tramite cui germogliano le unioni affettive. Qui sta il bello del pluralismo dei modelli familiari.

Ecco quante cose può rendere visibili un contratto di convivenza, che è un accordo programmatico di amore e di affetto, e non un contratto infarcito di clausole e di pattuizioni destinate a tagliare, come lame, le vicende della vita di chi lo sottoscrive.

Cambia anche qui il fondale. Domina il rapporto, che non può più prescindere dalla dialettica e dalla ciclica riconfigurazione e rielaborazione condivisa di valori.

Cambiano anche qui le figure sul palco: è in scena una coppia, non due individui che panneggiano ognuno il suo velo come fossero *Les Amants* di Magritte. Il notaio e l'avvocato chiamati ad autenticare il contratto hanno spazio sulla scena senza (dover né poter) celebrare alcuna messa e senza inscenare alcuna funzione civile: essi scavano nella programmazione per far passare le condutture giuridiche più adeguate alla singola coppia.

Ecco due partiture che riguardano i testamenti e i contratti di convivenza.

La statica cede il passo alla dinamica.

La relazione tra le persone è circolare: è costitutiva di – non derivata da – se stessi.

L'energia del colore contribuisce a formare le figure e non è più ancillare a esse.

E anche il diritto offre la sua cassa di risonanza e i suoi tubetti.

Le composizioni si scompongono. Cambia il linguaggio. Il girotondo di autonomia ed eteronomia, di esposizione e autoriflessione, si riempie di tinte, senza che caschi né il mondo, né la terra. L'espressività trabocca dall'insieme, che così si ricompono.

Non è facile essere contemporanei col proprio tempo, di vita e di morte. C'è però modo di sciogliere il solipsistico *in-me-mago-agere*: vivere nel rapporto, abdicando alla monarchia dell'io.

A scrutare i volti dei nostri clienti si coglie qualcosa che, a prima vista, non appare visibile e restiamo meravigliati e increduli nel constatare che ognuno è se stesso, con la sua storia invisibile e non sempre intelligibile. Visi che sono canovacci di biografie, racconti scolpiti nelle rughe da smorfie, lacrime e sorrisi.

Risuonano, come un'eco, le strofe di Alano di Lilla:

Omnis mundi creatura,

Quasi liber, et pictura

Nobis est, et speculum.

Nostrae vitæ, nostræ mortis,

Nostri status, nostræ sortis

Fidele signaculum.

I musicisti suonano la danza. Le danzatrici ritmano i musicisti.

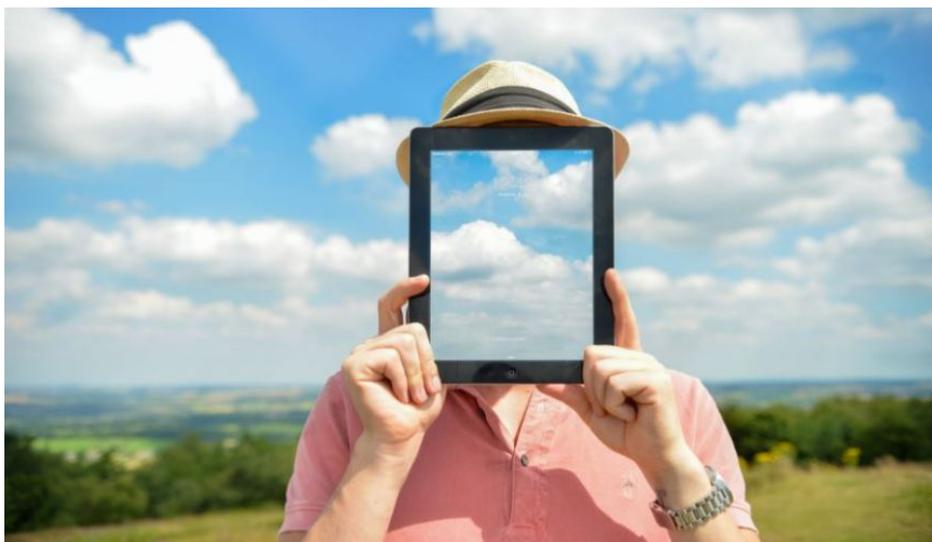
Le figure zittiscono il rumoroso bagaglio di certezze, giudizi e pregiudizi che s'annida nelle formule giuridiche.

“Visibile” @ “invisibile” si contagiano e si contessono nelle tele della nostra esperienza. L’ “invisibile” ce ne dà “visibile” testimonianza, ma per manifestarsi ci chiede di diventare insetti, folli erasmiani, lanternofori pirandelliani...

Le porte del palazzo sono aperte.

Primo piano. Stanza 440.

LA VISIBILITÀ DELLA VERITÀ: ROUSSEAU PROFETA DELL'EPOCA DELLA TRASPARENZA



FABIO CORIGLIANO

Viviamo in un'epoca storica in cui uno tra i *valori* (non solamente) politici più importanti è quello della trasparenza.

In una traiettoria intellettuale immaginaria, che va da *La società trasparente* di Gianni Vattimo a *La società della trasparenza* di Byung-Chul Han, a più riprese, nel corso degli ultimi vent'anni, è stato in effetti evidenziato, da varie prospettive, come uno dei caratteri costitutivi della attuale categoria del **Politico** sia proprio **la necessaria visibilità dei meccanismi del potere**. La visibilità è requisito indispensabile della politica, del diritto, e in generale di tutto ciò che ha a che fare con la vita della società.

Uno dei luoghi di nascita di questo valore politico è molto probabilmente il movimento filosofico-architettonico che ha preso le mosse da un piccolo libro scritto da Paul Scheerbart nel 1910, *Glasarchitektur*. Scheerbart prefigurava una civiltà la cui architettura sarebbe stata interamente costruita in vetro, perché il vetro sarebbe stato l'unico materiale in grado di imprimere una svolta etica allo sviluppo dell'umanità. Walter Benjamin, da appassionato cultore dell'opera scheerbartiana, ha contribuito ad avallare tale impostazione sostenendo che gli edifici in vetro, proprio

perché consentono la trasparenza, cioè la visibilità di ciò che avviene al loro interno, avrebbero potuto inaugurare una rivoluzione permanente dell'ebbrezza (in quanto sovversione), grazie alla quale tutti i valori negativi della società borghese sarebbero stati spazzati via.

Si potrebbe affermare che il tema della visibilità costituisce una costante culturale di tutto il Novecento. Infatti da una parte la riflessione sulla trasparenza degli edifici in vetro ha percorso tutta la storia dell'architettura europea ed americana del Ventesimo secolo, intessuta di fortissime sfumature etiche e di pesanti proiezioni politiche; dall'altra parte la riflessione filosofica del Ventesimo secolo è stata tutta improntata ai temi della visibilità e dello sguardo: dalle analisi più squisitamente teoretiche di **Merleau-Ponty** e **Sartre**, estetiche di **Bonnefoy** e **Nancy**, a quelle (bio-)politiche di **Foucault**, sino ad arrivare alle ricerche del diritto pubblico e amministrativo italiano degli anni Ottanta e oltre, in cui la trasparenza la pubblicità e l'accesso agli atti dell'amministrazione paiono essere l'unico limite opponibile al dispiegamento altrimenti illimitato del potere dello Stato.

Il vetro è diventato quindi un dispositivo esso stesso, e ha fornito uno strumento concettuale potentissimo e inattaccabile (chi può essere contro la trasparenza?) a quella che è ora un'ideologia: l'ideologia della *purovisibilità*, per la quale tutto deve essere visibile da tutti, a pena di risultare ingiusto, corrotto. L'equazione dominante è quindi proprio questa: visibilità: giustizia; invisibilità: corruzione. Ciò che si può vedere è giusto; ciò che non si può vedere è corrotto.

Ma non è tutto: quella della trasparenza è un'ideologia che comporta anche una precisa metafisica della storia, quella dell'unica storia possibile, dell'unico progresso (spirituale) possibile. In una parola, la *superciviltà* di **Jan Patočka**: solo la civiltà della trasparenza è ammissibile, in quanto civiltà che esprime un'istanza etica giusta; l'unica istanza etica storicamente possibile.

Ora, quella che potremmo definire la *superciviltà del vetro* deve sicuramente i suoi natali, per quanto riguarda la concettualizzazione del tema della visibilità della verità, tra gli altri, a Jean-Jacques Rousseau.

Rousseau era convinto della necessità di abbattere le "menzogne" della società del suo tempo, quelle menzogne che dal suo punto di vista la avrebbero erosa dall'interno, e che consistevano principalmente nella separazione tra essere e apparire.

Ogni uomo nascerebbe puro, giusto, autentico e perderebbe la sua autenticità, la sua *verità* solamente per effetto del suo ingresso in società. L'essere dell'uomo verrebbe corrotto dall'apparenza della regola sociale, dalla sua falsità, ipocrisia, dalle doppiezze con le quali gli uomini, in società, nascondono il loro vero e puro essere.

Il problema non sta tanto e non sta solo nell'istituzione "giuridica" del contratto sociale, come avviene ad esempio nella politica di Hobbes o di altri contrattualisti moderni, quanto piuttosto nell'istituzione "morale" e pre-giuridica della società. Quella società che ha diviso l'uomo puro e autentico dalla sua stessa verità. Per

questo motivo il contratto sociale di Rousseau deve ristabilire una verità politica universale, cioè che deriva dalla politica, che è costitutiva della politica e che supplisce la perduta verità di ogni singolo uomo. È questo il motivo per il quale nell'*Emilio* Rousseau prova a far riguadagnare all'uomo la sua verità perduta attraverso una pedagogia autentica e nel *Contratto Sociale* attraverso l'obbligatorietà della libertà di non dissentire.

In questo senso si può dire che grazie a Rousseau è stato stabilito, *pro futuro*, il principio del sospetto nei confronti delle istituzioni, in quanto traditrici del senso (e del ruolo) dell'uomo, nel mondo e nella storia; questo tradimento fa parte della loro corruzione, e allora l'unica soluzione, l'unico ideale veramente in grado di rovesciare, sovvertire il degrado morale è quello della trasparenza, della visibilità. Tutto deve essere visibile, nulla deve rimanere nell'oscurità del segreto. Il segreto è male, è corruzione, falsità. La verità delle istituzioni e dei singoli sarà riconquistata solamente nel momento in cui sarà resa visibile, perché la trasparenza è l'unica verità. Verità dei singoli e delle istituzioni: una coincidenza non casuale ma dotata di un senso politico forte.

Ciò che ne deriva è una politicizzazione della verità che non è più una prospettiva "metafisica" cui ogni uomo tende per effetto della sua struttura spirituale, ma viene costituita dall'alto, dal legislatore umano, che in quanto portatore di verità in primo luogo non può fallire e in secondo luogo non accetta tradimenti, dissensi, opposizioni. La verità è visibile perché è statuita dal legislatore. Ciò che è invece invisibile, e che non viene stabilito dal legislatore umano, non corrisponde alla verità dell'uomo.

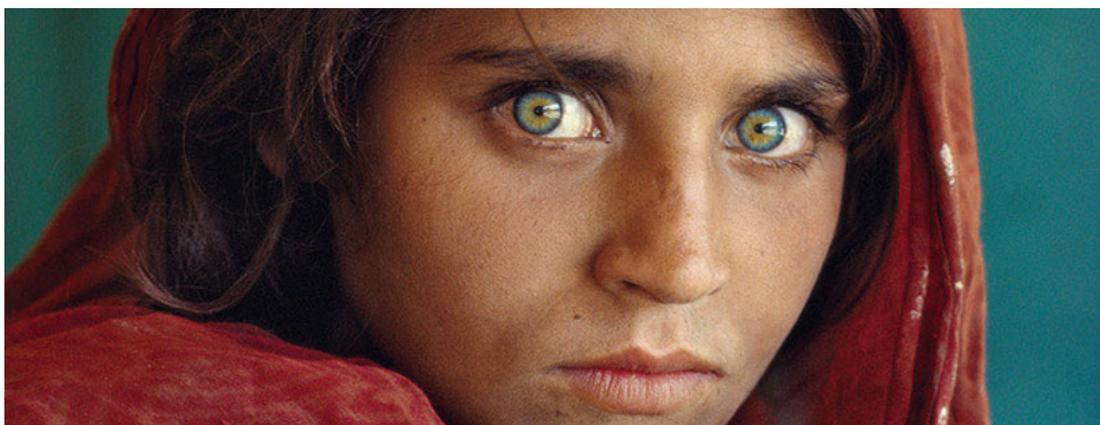
Ogni uomo, ogni cittadino, in quanto partecipe della "verità sociale" *deve essere libero* di accogliere ogni regola che viene dalla società, rappresentata al massimo della sua espressione dal Parlamento, bocca della verità.

La trasparenza è così un progetto politico democratico in partenza, dal momento che ogni uomo, ogni cittadino può e deve richiedere di sapere, ed è allo stesso tempo totalitario nei suoi esiti, in quanto alla fine è visibile solamente ciò che il legislatore vuol sottoporre a trasparenza. L'uomo singolo, isolato, che in partenza avrebbe desiderato esercitare liberamente il potere del suo sguardo "democratico" si ritrova a poter vedere solamente ciò che gli viene mostrato e che corrisponde, suo malgrado, a ciò che il legislatore ha deciso di esporre a visibilità.

L'epoca della trasparenza in cui viviamo, quella della superciviltà del vetro, incarna proprio ideologicamente questo regime di doppia verità inaugurato e tematizzato così precisamente da Jean-Jacques Rousseau, e sviluppato fino alle sue estreme conseguenze da tutti quei movimenti culturali e politici che hanno utilizzato la trasparenza come parola-chiave – trasparenza come purovisibilità, come emblema dalla casa-di-vetro a venire, che non farà altro che spostare su un altro piano il problema della disparità tra gli uomini. La quale disparità non sarà più solamente tra chi sa e chi non sa, tra chi vede e chi non può vedere, ma anche tra chi sa e può

leggere quello che vede e chi non ne ha gli strumenti concettuali, tra chi detiene le informazioni da divulgare e chi invece non può far altro che richiedere di potervi accedere.

LA COLONIZZAZIONE DELLO SGUARDO: LA VISIONE COME RIPRODUZIONE E MERCIFICAZIONE DELLA REALTÀ



MICHELE ILLICETO

La storia dell'uomo è anche la storia dei suoi **sensi**. Di ciò che ha udito, sentito, gustato, toccato, odorato e visto. Sensi a volte esclusi altre volte riabilitati, come è capitato a partire dalla fine del XVIII fino ai giorni nostri, nei quali forse vengono assolutizzati. Tra questi un ruolo fondamentale lo hanno svolto gli occhi. La storia dell'umanità - e al suo interno, la storia personale di ciascuno di noi - è anche la storia dei propri occhi. Di ciò che essi hanno visto e trasmesso all'intelletto, ma anche di ciò che non hanno avuto il potere di vedere. Gli occhi: primo strumento di conoscenza che consentono il primo accesso alla realtà nella sua complessità. Non per niente l'Occidente, infatti, è nato più sotto l'influenza del primato della visione che da quello dell'ascolto, come invece è capitato alla tradizione semitica, in particolare quella ebraica

Gli occhi sono la finestra dei nomi, le anfore dei cuori. I luoghi di raccolta dove si realizzano le prime sintesi di ciò che si lascia sfiorare dai nostri sguardi. Crocevia di informazioni e di dati che, ancora grezzi e disarticolati, attendono di essere organizzati e sistemati. Ordinati. Dove avvengono i primi filtraggi, le prime selezioni, le prime sistemazioni, le prime sintesi. Dove il materiale grezzo della vita bussa alla porta della nostra ragione, ma anche del nostro cuore e della nostra anima.

L'anima e gli occhi: un rapporto complesso sul quale già **Platone** e **Aristotele** si sono soffermati percorrendo vie diverse e che difficilmente anche noi moderni e postmoderni riusciamo a focalizzare. Tutto passa dagli occhi per entrarci dentro. Tutto, e accanto al tutto anche il niente. Troppo o troppo poco. Sono essi la linea di demarcazione tra il *visibile* e *l'invisibile*. Dove si realizza il primo contatto tra l'interno e l'esterno. Tra il dentro e il fuori. Tra l'estraneo e il familiare. Linea di confine attraverso il quale ciò che è fuori ci entra dentro e ciò che ci portiamo dentro esce fuori.

Gli occhi sono il luogo dove sperimentiamo allo stesso tempo **sia i nostri poteri sia i nostri limiti**. Luoghi dove sono collocati i confini che separano ciò che è possibile vedere ma anche ciò che ama nascondersi. Con essi definiamo la lontananza e la vicinanza, misuriamo la distanza, fin quando i nostri sguardi non vanno a morire in un orizzonte che ci limita, il quale nel mentre rivela, occulta, mentre schiude e apre allo stesso tempo vela ciò che è oltre. E l'oltre è più che il "fuori", come anche più che il "dentro". Esso è ciò che annoda il dentro e il fuori. Al di là di ciò che vediamo (o che pensiamo di vedere) e di ciò che invece si nasconde a noi prendendo la forma dell'invisibile.

Ed è su questa linea disegnata tra lo scomparire e l'apparire che comincia il gioco del nostro desiderio. Se tutto fosse visibile nulla sarebbe desiderabile. Invece molta realtà si gioca nella penombra di ciò che non vediamo e che pertanto lo cominciamo a desiderare. In tal modo scopriamo che il desiderio si costruisce proprio su questa linea di confine: tra ciò che ci è dato nella visione e ciò che ci viene negato nel nascondimento. È tra visibile e invisibile che si colloca uno dei più potenti registri antropologici di sempre: il *desiderio*.

Ecco qui una nostra prima tesi: *senza l'invisibile il desiderio muore*. Se tutto si mostrasse nulla più sarebbe desiderabile. Il desiderio - che come ci ha insegnato una lunga tradizione che va da Platone a Spinoza, fino a Lacan, è la linfa stessa della vita - si nutre di ciò che non si vede. E poiché come diceva Hegel filosofare è saper apprendere il proprio tempo con il pensiero., ecco che questa prima tesi fa nascere da subito una prima grande domanda che ci getta nel pieno svolgimento del nostro tempo: che fine ha fatto il desiderio nella nostra era tecnologica caratterizzata dalla ipervisione? Non è forse la morte del desiderio il sintomo del declino dell'invisibile?

2.

Tuttavia ciò non basta. Il gioco tra visibile e invisibile è anche generatore del *linguaggio*. Infatti, anche i nomi sono figli dello sguardo perché noi nominiamo ciò che vediamo. Eppure mentre qualcosa è *dicibile*, qualche altra cosa non lo è. Le parole, infatti, nascono non solo per dire ciò che è, ma anche per indicare - senza dirlo - ciò che non è (e ciò che non è visibile). Il dicibile rinvia a qualcosa di ineffabile, di innominabile. Il linguaggio mentre dice allo stesso tempo tace, rinviando a qualcosa che non si può dire. **Tra il dicibile-visibile e l'indicibile-invisibile si crea lo spazio per la poesia e l'arte**. E forse anche per la *religione*. Certo, noi

codifichiamo la realtà creando parole che vi devono corrispondere. E quando la realtà sfugge, i nomi mancano e le parole vacillano, lasciandoci orfani dei segreti che non riusciamo a carpire. Parafrasando **Wittgenstein**, di ciò che è, se si riesce a dire “come” esso è, di certo non riusciamo a dire di esso “perché”. Ed è qui che tra visibile e invisibile si insinua quello che Wittgenstein chiamava il mistico che in greco significa ciò davanti a cui si deve chiudere sia la bocca che gli occhi.

Con gli occhi trasformiamo gli stimoli in emozioni e sentimenti, organizzando i contenuti del nostro vedere in quel complesso mondo che è il registro dell'affettività. Il visibile è un visibile non solo percettivo-conoscitivo ma anche emotivo-affettivo. Non è solo sensazione o pura percezione, ma anche partecipazione, empatia che ci rende parte di ciò che vediamo. Il visibile ci tocca e ci segna. Ci ospita, ma allo stesso tempo ci *rinvia*. Entra dentro di noi ma non ci sazia. Ci cambia e ci trasforma, ci attraversa, ma poi anche ci interpella, imponendoci un movimento di autotrascendenza tanto caro a S. Agostino, il quale diceva: “*etsi tuam naturam mutabilem inveneris, trascende et te ipsum* (se trovi mutevole la tua natura, trascendi te stesso)”. Verso dove o verso chi trascendersi? Appunto, verso l'invisibile. L'invisibile in noi e l'invisibile oltre noi.

Ciò che vediamo ci entra dentro fino a diventare parte di noi. Ci impressiona, ci stimola, ci informa, ci forma e ci trasforma. Ci educa o diseduca. Ci provoca e ci condiziona, costringendoci a rielaborare e a ricreare tutto quanto della realtà viene filtrato dai nostri occhi. Ma non basta. Il modo di essere di ciò che vediamo è la *provvisorietà*, la *transitorietà*, il passare il testimone ad altro. Ecco che torna ancora l'*altro*. Ancora l'*oltre*. L'altro è l'*ancóra* (Lacan direbbe “*Encore*”) che apre il tempo della provvisorietà verso una eternità possibile. Torna l'*oltre* come luogo dell'*altro*. Non solo oltre gli occhi, ma anche oltre i nomi. Oltre le parole.

E qui si ha una seconda tesi fondamentale: *l'invisibile salva il visibile dalla sua provvisorietà*, dalla sua pura apparizione fenomenica, dal suo essere un apparire senza essere, dalla sua evanescenza e dalla sua vanità. E così nulla è vano, perché tutto è segno di una trascendenza che si nasconde nel cuore di ciò che si dà. Ma l'invisibile non si dà senza che allo stesso tempo si dia la trascendenza. Oggi che fine hanno fatto ambedue lo si sa.

3.

Perciò, parafrasando una famosa frase di **Feuerbach**, possiamo di certo dire che *l'uomo è ciò che guarda*. Eppure ciò non basta. Egli non è solo colui che guarda, fino a identificarsi con ciò che gli passa attraverso gli occhi, ma anche colui che è guardato. Guardato da qualcosa o qualcuno che si nasconde ai suoi occhi, perché ciò che lo guarda può a sua volta non essere guardato. Altro spazio in cui si gioca il rapporto tra visibile e invisibile. Egli è guardato senza che necessariamente lo sappia. Guardati, guardiamo. Anzi, prima che guardare, noi siamo guardati.

L'uomo, direbbe **Heidegger**, essendo stato gettato nel mondo, è sempre in ritardo rispetto a quando, aprendo gli occhi sul mondo, si rende conto di ciò che gli si dipana

davanti. Noi ci troviamo (ecco il senso della *Befindlichkeit* heideggeriana) immersi in una realtà che ha gli occhi più grandi dei nostri. Ci troviamo cioè, come ha ben descritto Sartre nel suo *L'essere e il nulla*, esposti allo sguardo delle cose, e ancor più degli altri. Sappiamo di guardare, ma non sempre sappiamo di essere guardati e da chi. Sapere di essere guardati e non sapere da che cosa o da chi, è per noi fonte di paura. È una delle nostre fragilità più costitutive che ci rende profondamente insicuri, e quindi bisognosi di cura.

Noi che vediamo, a nostra volta siamo visti da qualcosa-qualcuno che non vediamo. Perché, in fondo, siamo *esposti*, e se le cose stanno così allora siamo senza difesa. Lo sguardo degli altri non è solo – come voleva Sartre – uno sguardo che ci spoglia, ci denuda, ci insospettisce, ci attenta, ci oggettiva e ci reifica. Ma è anche uno sguardo che ci incuriosisce, ci stupisce, ci invoca, ci attende, ci cerca, ci rivela il fatto che non solo ci manca qualcuno ma anche che manchiamo a qualcuno. Da qui una scelta difficile di chi come noi si trova al bivio tra visibile e invisibile: farsi vedere o restare nascosti?

Ecco una terza tesi: *l'invisibile fa paura perché non è codificabile, non si lascia identificare*. Non è dominabile. È un attentato alla nostra identità, specie se questa è ben consolidata. Un graffio ai nostri luoghi familiari. L'invisibile fa paura perché potrebbe essere diverso rispetto a come ci siamo abituati a vedere le cose.

E così, dentro il mondo delle nostre sicurezze, l'invisibile disegna uno spazio di non padronanza. Come ci hanno insegnato i greci, ci salva dalla *hybris*, dalla tracotanza, da un uso delirante del potere, che, se non sottoposto ad una misura dettata dalla ragione, potrebbe produrre effetti sui quali - come hanno sostenuto sia H. Jonas nel suo *Il principio responsabilità* che G. Anders nel suo *L'uomo è antiquato* - non abbiamo alcun potere di controllo, perché, come aveva già visto Hegel, provocherebbe delle controfinalità rispetto alle quali la kantiana "etica dell'intenzione" non reggerebbe più.

L'invisibile ci salva sia dalla tracotanza sia dall'idea di un uomo che pretende di porsi come padrone-despota proponendoci, al contrario, un modello antropologico che vede l'uomo più come *custode* che come *padrone*, come ha sostenuto recentemente Papa Francesco nella sua enciclica *Laudato sii* a proposito di della custodia del creato.

Ma ci salva anche dalla dipendenza altrui. Dal bisogno di essere visti a tutti i costi. Quasi avere la sensazione che cominciamo ad d esistere solo nella forma degli occhi altrui. Negli specchi sociali oggi dominanti creati solo per manipolarci e per dominarci.

4.

Ma che cosa vede l'uomo quando guarda? E con che cosa vede? E fin dove si estende il suo vedere? Il vedere delimita un orizzonte circoscritto dagli occhi. *Il visibile è il definibile*. Solo che il confine continuamente si sposta. Il problema allora è se ciò che vediamo coincide con ciò che è, oppure si limita a graffiare la realtà

senza mai scovarla definitivamente. In altri termini si ripropone la vecchia e annosa questione se ciò che vediamo è solo l'apparire di ciò che è o è l'essere nel suo stesso apparire? Ci inganniamo o ci rassicuriamo? Nello sguardo essere e apparire si dividono o restano uniti? La filosofia ha seguito sempre questa doppia possibilità entro la quale ha giocato uno dei suoi più importanti capitoli: quello relativo alla verità.

Sia nell'una o nell'altra ipotesi viene da chiedersi chi decide che sia così. Il visibile è il prodotto di una decisione, di una interpretazione, di una prospettiva come direbbe Nietzsche, oppure, è il diktat dell'oggetto che impone a noi un proprio perimetro di azione, a cui adeguare la nostra visione? E se è così, chi decide? Sempre noi. In tal modo l'uomo diventa prigioniero dei propri occhi. Prigioniero di ciò che vede. Prigioniero della propria immagine. La tentazione, qui, è quella messa in evidenza da Heidegger nello scritto *Die Zeit des Weltbildes*: ridurre il mondo all'immagine che di esso ci siamo fatti tramite il nostro vedere. Nel vedere l'uomo si erge a *subjectum* riducendo la realtà a *objectum*, a *Gegenstand* direbbero i tedeschi. Per cui ciò che è coincide con il modo con il quale facciamo stare le cose a partire dal nostro modo di stare. Il visibile è il modo di stare delle cose nella forma del "contro-stare" rispetto al nostro "sub-stare".

Come superare questo divario tra oggetto che viene visto e soggetto che ha il potere di definire come esistente ciò che vede? Una via di uscita – non del tutto chiarita – è certamente quella indicata dalla fenomenologia di Husserl. Vedere, per il filosofo tedesco, voleva significare "*lasciare venire le cose nello spazio della propria manifestatività*". Solo che Husserl ha lasciato irrisolta una grande questione: lo spazio del visibile – definito come spazio della manifestatività – va interpretato come spazio fenomenologico o come spazio ontologico? E qui ci sono state consegnate due strade. La prima da Husserl stesso, il quale ha letto lo spazio ontologico come spazio fenomenologico. La seconda da Heidegger, il quale, rivoltandosi contro il suo stesso maestro, ha introdotto una radicale deviazione interpretando lo spazio fenomenologico come spazio ontologico.

Per il primo, l'essere coincide con il suo *darsi*, e, in ultima analisi, con un *darsi* che si configura come spazio coscienziale. Per il secondo, invece, ogni *darsi* è epifania dell'essere che precede e deborda ogni coscienza. Per il primo il *darsi* delle cose si realizza nella relazione tra coscienza e mondo (l'intenzionalità), per il secondo esso è un evento precoscienziale di natura del tutto esistenziale, che definisce il gesto originario di un Essere del quale noi non siamo padroni ma solo "pastori".

5.

Ma le cose, se potessero, scapperebbero da noi. Fuggirebbero dal potere che i nostri occhi hanno di trasformarli in puri "oggetti". In qualcosa di "disponibile", oltre che di "ponibile". Con la morte dell'invisibile la realtà viene privata di un luogo in cui ritirarsi. In cui nascondersi. Un luogo in cui raccogliersi. Raccogliersi per

riposarsi. Per rigenerarsi in quel segreto che la rende continuamente affascinante e degna di essere cercata.

La filosofia greca, fin ai suoi esordi, ha cercato di arginare questo pericolo, riconoscendo l'importanza di questo spazio, quando con Eraclito si arrivò a dire le due famose tesi: la prima che dice che «*La vera natura delle cose ama celarsi*» (DK 22, 123) e la seconda che afferma che «*Per quanto tu vada innanzi, mai troverai i confini della tua anima tanto profondo è il suo logos*» (DK, 22, 45).

Se inquadrriamo questa riflessione nella nostra era dell'iperconnessione e dell'ipertrasparenza, è facile notare che il rapporto tra visibile invisibile è andato ulteriormente compromettendosi. La domanda non riguarda solo che fine ha fatto l'invisibile, ma ancor più che sorte è toccata allo stesso visibile. Nell'era del consumismo, il visibile coincide con il **riproducibile**. Con l'**esibibile**. Con ciò che viene ostentato. Se prima la visione era funzionale alla conoscenza (e in certi periodi addirittura alla contemplazione), oggi tutto viene fatto per essere "**scambiato**".

La **riproducibilità** e la **scambiabilità**, strettamente collegati tra di loro, costituiscono insieme il nuovo paradigma che definisce lo spazio della *visione*. La nuova cifra che va a codificare la dignità di ciò che si lascia vedere è la mercificazione come effetto diretto della stessa riproducibilità economica. **La visione è al servizio del mercato**, per cui è visibile solo ciò che è traducibile in merce di scambio che a sua volta permette la fruizione immediata di ciò che si concede come ciò che è accessibile.

Il visibile non rimanda più ad un segreto che, inquietando, affascina, che custodisce la forma (l'*eidos* platonico colto nel suo significato originario di forma-essenza) in cui è riposta la traccia ultima sia della sua **aletheia**, (verità) che della sua bellezza-bontà (della sua **kalokagathia**). Con la morte dell'invisibile, ormai la realtà è senza mistero. Senza velo. Per questo è volgare. O meglio viene continuamente volgarizzata perché denudata da occhi diventati violenti, usurpatori, oltre che manipolatori e semplici fruitori. E se la realtà ha perso il suo alone di mistero, le parole che la dicono si inflazionano, mentre i significati perdono l'origine da cui nascono, creando un cortocircuito semantico che priva il linguaggio di quella zona mistica tanto cara a Wittgenstein.

Non si "vede" più per "contemplare" o per "conoscere". Per "stupirsi" e per gioire di ciò che si vede senza tuttavia consumarlo. Per entrare in relazione, tramite il visibile, con l'invisibile che genera il desiderio quale matrice di ogni passione. Al contrario, si "vede" per "avere" e "possedere", per "usare" e "manipolare", per "trasformare", per "scambiare", e, scambiando, per avere il potere di "fare essere le cose". Farle essere e farle scomparire.

6.

Questa esperienza non è fine a se stessa, ma serve a far provare la sensazione di avere il potere di decidere i confini tra il visibile e l'invisibile. Sostituirsi al mistero è stata sempre la grande tentazione dell'uomo quando dimentica la sua originaria

condizione di ontologica fragilità. Questa forma di potere poi si trasforma in quello che consiste nel dire agli altri - e a noi stessi - che le cose ci sono perché “io ci sono”. La visione mi rende non solo *produttore*, ma anche *padrone*. Nulla mi resiste perché tutto esiste a cominciare da me. La visione finisce con l’essere una pura proiezione narcisistica di un io che non vuole finire mai, che non lascia essere nulla fuori di sé. Nulla “*oltre*” sé. Che vuole vedere solo se stesso. E che per fare questo deve esorcizzare tutto ciò che non cade sotto il potere dello sguardo del proprio io. In questa direzione lo scopo è assimilare al proprio io vedente tutto ciò che non è parte di sé, tutto ciò che non è accessibile agli occhi, tutto ciò che non è visibile secondo la misura del proprio sguardo. Nella morte dell’invisibile a pagare il prezzo più alto è proprio il visibile, la cui condizione è paragonabile a quella di un quadro senza parete.

La visione come riproduzione e mercificazione della realtà non fa altro che veicolare una verità che in fondo è **una grande bugia**, la più grande del nostro tempo: **quella che mi fa credere che tutto è assimilabile al mio io**. E così la realtà muore sulla soglia dei miei occhi, facendo morire i miei stessi occhi che non hanno più alcun “*oltre*” di cui nutrirsi.

Agli occhi oggi manca l’assenza, manca la stessa mancanza, il sottrarsi di qualcosa che nello spazio dell’invisibile può rinascere, facendomi rinascere oltre il godimento che di esso ho consumato. Quell’invisibile che fonda il desiderio, che fa della privazione una opportunità per ripartire senza distruggere. La visione una volta apriva spazi di *alterità* e quindi spazi di *ospitalità*. Oggi, invece, in un io ingigantito, che pensa di avere il potere di fare esistere le cose, il mondo e gli altri, essa rende saturo tutto ciò che vede, facendolo scomparire. La realtà scompare sotto occhi troppo sazi.

7.

Ma il discorso non finisce qui. Il visibile oggi ci sta creando un altro problema: ci sta dando l’illusione di avere un potere ancora più grande: il potere di essere l’origine. Di essere all’origine. Di essere il luogo dove le cose, gli altri e il mondo, nascono. Ma, parafrasando il vecchio **K. Marx**, laddove le cose nascono tramite la produzione (che ha preso il posto del vecchio e superato concetto di creazione) là le cose muoiono tramite la loro mercificazione.

In questo nuovo contesto di ipervisualizzazione, dove tutto diventa accessibile agli occhi, disponibile e fruibile, le cose non hanno più un luogo in cui ritirarsi. In cui rinascere e tornare a stupirci. Più che “vedere” lasciando essere le cose, si preferisce “farsi vedere”, facendo morire le cose, specie se non sono a nostra immagine. Si tratta di una nuova forma di imposizione che mette in atto quella che possiamo definire la “*colonizzazione dello sguardo*”.

Questa strategia viene praticata dai più allo scopo di uscire dall’anonimato e dal rischio di essere dimenticati. Di essere posti fuori scena. Si ha paura di restare invisibili, perché l’invisibile è il luogo della non esistenza, dell’oblio e della

dimenticanza. Luogo dell'assenza e della insignificanza. Se tu sei e non vieni visto è come se tu non fossi. E allora tutti a correre per farsi vedere. Tutti a occupare spazi di visibilità. E dove? Sui social network, sui blog, nelle *chat line*. Lì la visione non rinvia a null'altro, ma consuma ciò che viene visto nell'atto stesso in cui viene visto.

Nell'era dell'ipertrasparenza, come l'ha definita il filosofo coreano Byung-Chul Han, il confine tra visibile e invisibile si è molto assottigliato, diventando molto labile. Tutto deve diventare visibile. Anche il potere ha cambiato registro. Esso consiste non più nel sapere ciò che la visione concede, ma nel potersi rispecchiare, tramite i molteplici spazi di visibilità, in una realtà che ci moltiplica perché fatta a nostra immagine.

Non siamo più nell'epoca della soggettivazione, del soggetto assoggettato di foucaultiana memoria, ma nell'epoca della soggettivazione che è propria di un soggetto che assoggetta. Solo che un soggetto che assoggetta la realtà tramite la riduzione alla visibilità, finisce per restare a sua volta assoggettato, come soggetto svuotato, da ciò che vede. La morte del soggetto è generata dalla morte provocata dal suo stesso potere di vedere troppo. Nell'erigersi a specchio del mondo, nel quale il mondo stesso non è che un riflesso della nostra immagine a cui la realtà è stata ridotta, l'uomo si desoggettivizza, svuotandosi.

Il potere di mostrare in tal modo supera ogni altra forma di potere. Nell'era dell'accesso, come l'ha definita **Rifkin**, tutto deve essere sotto gli occhi di tutti. Gli occhi non guardano, consumano. Non contemplanò meravigliati, padroneggiano incontrastati per godere non tanto di ciò che vedono, ma per godere del fatto che posseggono ciò che vedono. Il vedere è funzionale al possedere e quest'ultimo al godere. Ma tutto ciò ha un prezzo: da custodi ci siamo trasformati in padroni a cui nulla deve essere negato, ma ai quali tutto deve essere concesso. Dispotismo dello sguardo che fa del nostro tempo l'era del più profondo voyerismo, di cui l'onanismo emotivo, oggi dominante, si nutre a piè sospinto..

8.

In questo nuovo contesto a farne le spese non è stato solo il visibile, ridotto ormai a un prodotto scambiabile e riproducibile per essere alla fin fine consumabile, ma anche l'invisibile. La domanda che sorge a questo punto è: come è cambiato il rapporto tra visibile e invisibile nell'era della ipertrasparenza? Anzitutto dovremmo definire che cosa è l'invisibile. Ci possono essere due definizioni: la prima che dice che esso coincide con ciò che non è affatto raggiungibile dal nostro sguardo, dovuta a una sorta di impossibilità ontologica che ci impedisce di vedere certe cose e certe realtà. Un limite invalicabile è posto a causa della nostra finitudine di kantiana memoria.

La seconda invece ci dice che l'invisibile è ciò che è visibile con uno sguardo altro. Con un altro registro. Quindi non ciò che non è visibile in sé, ma ciò che è visibile in modo "altro" rispetto al nostro comune modo di vedere. E qui ci viene in aiuto non tanto la fenomenologia che da Husserl a Merleau-Ponty si è imbattuta nei limiti dello

sguardo che ha preteso di “andare alle cose stesse”, ma dal pensiero neoebraico, in particolare da alcuni pensatori come ad es. E. Jabes e E. Levinas.

Che cosa resta invisibile? Di certo l'in-sé. Ma questa è una parola troppo metafisiceggiante. Tant'è che nell'epoca definita da Habermas post-metafisica, purtroppo una certa filosofia a causa del fatto che l'in-sé non è visibile, lo ha definitivamente debellato, proclamandone la morte. Tutto è stato ridotto al per-me come spazio del visibile e della visione certificante. Ma che cosa sarebbe un per-me se non ci fosse un in-sé? L'in-sé è l'atto sorgivo della cosa, il suo atto fondativo. Il suo Inizio. Il suo cominciamento, direbbe Hegel. La sua ragione d'essere direbbe Leibniz.

Ecco allora che cosa è l'invisibile: il perché di una cosa. Il perché di ciò che è. Invisibile è il fondamento. Infatti, come senza il fondamento le cose cadono nel non senso del nulla nicciano, così senza l'invisibile il visibile si consuma nell'atto stesso della sua visione. Oggi, in pieno nichilismo, che sulla scia di Nietzsche sostiene che manca il perché e manca il fine, il fondamento non solo resta invisibile, ma viene considerato una creazione illusoria che l'uomo ha costruito per mettere ordine alla realtà, sì da renderla accettabile e vivibile.

Potremmo allora concludere con **Erasmus da Rotterdam** il quale ebbe a scrivere: «E poi ci sono i filosofi, venerandi per barba e capelli: affermano di essere i soli sapienti; tutti gli altri sono soltanto ombre inquiete. Ma com'è bello il loro delirio quando costruiscono mondi innumerevoli; quando misurano, quasi col pollice, il sole, la luna, le stelle, le sfere; quando rendono ragione dei fulmini, dei venti, delle eclissi e degli altri fenomeni inesplicabili, senza la minima esitazione, come se fossero dei segreti della natura artefice delle cose, come se venissero a noi dal consiglio degli Dei! La natura, intanto, si fa delle gran risate su di loro e sulle loro ipotesi» (Erasmus da Rotterdam, *Elogio alla follia*).

Ecco la sfida che ci sta davanti: salvare l'invisibile per salvare il visibile.

RAGIONE E PROVOCAZIONE: PER UNA FILOSOFIA SOLARE NELL'EPOCA DELLO SPETTACOLO PARTECIPATO



LUCA MANDARA

Recentemente, ho avuto modo di vedere (finalmente!) uno degli ultimi film della saga di 007: *Spectre*. Il film è tutto giocato su un tema tipico di società che, come la nostra, uniscono una generale decadenza con grande potenziale di rinnovamento: quello del conflitto tra nuove e vecchie generazioni. In particolare, è tutto declinato sul rapporto tra spionaggio e nuove **tecnologie digitali**: a che servono spie vecchio stampo come Bond se oramai tutto è digitalizzato e, in un modo o nell'altro, reso visibile? Insomma, il film sembra quasi cercare una giustificazione all'esistenza di questa saga da Guerra Fredda nell'epoca della globalizzazione digitale. Ed è M, la storica dirigente dei servizi segreti inglese, a darla: questo è un mondo ancora pieno zeppo di **ombre** – dice mentre viene accusata dal Ministro in persona di metodi antiquati – e noi dobbiamo stare lì, nelle ombre, perché il male sa ancora nascondersi proprio grazie a queste tecnologie. Certo, aggiunge l'attempata M, oggi non dobbiamo più combattere contro grandi poteri (leggi URSS), ma contro individui (leggi: terroristi, anarco-capitalisti o anarchici *tout court*: il comunismo oramai è roba vecchia), ma ciò non significa che non sia ancora l'**invisibile** a minacciarci.

M, insomma, è fermamente convinta di una grande massima della filosofia occidentale che forse nessuno meglio di Platone è riuscito a sintetizzare, ma la presenta in modo capovolto. Per Platone noi siamo incatenati ad un mondo di **ombre**, ombre proiettate in realtà da una fonte luminosa superiore origine dell'essere e della verità. Nondimeno, agli occhi pochi attenti, l'apparenza immediata, le ombre, sono la luce, mentre nella quotidianità si danno le spalle alla vera luce, fonte stessa della visibilità. Platone, a differenza di M, crede di dover andare oltre le ombre verso la **luce**; M, a differenza di Platone, crede di dover illuminare le ombre. La sostanza è la stessa: si tratta di andare al di là di ciò che è immediatamente visibile e di risalire alle sue origini, affermando perciò un'esistenza mediata e derivata a ciò che siamo abituati a vedere. In ciò risiede il potere della ragione: andare oltre, oltrepassare, rendere il fatto un derivato, il reale un processo. Hegel, ben al di là di Platone, riuscì a catturare questo senso di "ragione" nel formidabile **metodo dialettico**, che al di là delle sue tendenze di sistema assolutistici riuscì a cogliere che ciò che è esistente e immediatamente apparente, non necessariamente coincide con ciò che è reale e razionale. A volte, ciò che è divenuto oggettivo è, appunto, un divenuto che può essere superato. Tale superamento è la necessità relativa a quel momento, eppure è assolutamente invisibile e nascosta. Questa capacità razionale (che è relazionale e storica) è ciò che Marx svilupperà in senso materialistico, demistificando proprio le apparenze in cui gli uomini vivono e lottano (dalle forme giuridico-politiche fino alle forme della coscienza capovolta o ideologica passando per il "feticismo" delle merci) ma che nascondono i loro reali interessi, invisibili, che decidono dei **fenomeni storico-sociali** di lungo periodo: lo sviluppo delle loro capacità di controllare la natura e, insieme, gli interessi di classe che si sono finora accompagnati a tale dominio. Assunto questo senso di ragione – facoltà capace di ricondurre il moto apparente sul moto reale, ciò che è visibile all'invisibile (che non significa necessariamente trascendente come "al di là", ma sicuramente come "al di là" dal mondo dell'apparenza) e quindi di mediare (dialetticamente) l'immediato; assumendo che l'invisibile del nostro tempo è una forte contraddizione tra un incredibile potenziale di **libertà** che preme per realizzarsi in una società che ancora tende a conservare diverse forme di schiavitù, vorrei fare delle considerazioni circa la nostra società assumendola, come ora cercherò di argomentare, come *società della produzione industriale del visibile*.

Secondo Guy Debord, brillante critico situazionista dello scorso secolo, siamo avvolti dallo **spettacolo**. È un teatro prodotto industrialmente che trova nei mass-media solo la sua manifestazione più eclatante. Lo spettacolo, infatti, non coincide con la TV né, si potrebbe dire, con quella TV fai-da-te che sono i social network. Lo spettacolo è, in un senso più profondo, *l'epoca in cui l'ideologia diventa materiale*, dove cioè il nascondimento dei reali problemi sociali e derivanti dai rapporti di produzione capitalistici viene operato direttamente dai prodotti di questa stessa società e non più unicamente dalle forme superiori della coscienza, le classiche

ideologie (arte, religione e filosofia). Scrive Debord, che è l'epoca in cui il capitale raggiunge un tale livello di ricchezza da diventare **immagine** e da produrre anche l'immagine (capovolta) di sé oltre che se stesso: lo spettacolo del capitale, della sua logica di accumulazione, della sua logica della divisione in classi, della sua logica dello sfruttamento, direttamente in dinamiche e oggetti assolutamente materiali, assolutamente visibili, assolutamente tangibili e quotidiani. Ma lo spettacolo non si dà a vedere come tale, bensì come reale.

Così lo spettacolo è l'epoca in cui il **denaro**, cioè l'immagine astratta e a noi visibile di tutti i valori d'uso con cui viviamo la nostra relazione con la realtà, sembra prodursi spontaneamente senza alcun legame con la sua funzione di far circolare i prodotti. Esso si accumula apparentemente senza neanche più la mediazione della forza lavoro. Sembra aver raggiunto tale autonomia da non avere più bisogno della propria base. Ci si perde nei suoi movimenti, li si crede autonomi come il più spinto idealismo filosofico riteneva lo "spirito" autonomo dai movimenti della realtà materiale. E così scoppiano **crisi** che sono dette "finanziarie", che nascono da "avidì" investitori (gli individui di cui M parlava, si potrebbe supporre) o da "scellerati" consumatori affamati di case e poco previdenti sul loro risparmio. La crisi, forse la più grande mai vissuta finora dal **capitalismo**, generata da individui giudicati moralmente. E così, l'apparenza nasconde la logica che struttura questo specifico modo di produrre oggetti e rapporti sociali: produrre valore per il valore, accumulare per l'accumulare che equivale a succhiare il sangue di chi lavora al fine di poterne succhiare sempre di più. Fino a che la corda si spezza; il cappio è forse diventato troppo stretto; il sangue non circola più e lo stesso capitalismo si trova senza linfa ed è costretto a vivacchiare in borsa o a distruggere spietatamente la **ricchezza** finora accumulata (guerre, certo, ma anche la privatizzazione universale della ricchezza prodotta e nel dopoguerra parzialmente resa pubblica; l'aggressiva invasione di ogni spazio e tempo individuale e sociale collettivizzato nelle forme perverse del profilo social o del consumo collettivo di narcotici; l'altrettanto feroce distruzione della natura, che va dai sistematici incendi di foreste fino al famigerato effetto serra). L'organismo oramai è tumorale, sta per finire. Siamo a un passo dal poterlo superare e guarire. Ma, intanto, tutto questo viene reso sistematicamente invisibile, oscurato da un'esplosione di apparente ricchezza di cui le scienze, le tecnologie, i nuovi dispositivi digitali diventano gli araldi. Giammai neutrali, una volta inseriti in tale rapporto di produzione essi diventano lo spettacolo del capitale: ciò che il capitale lascia vedere di sé per nascondere la **nefandezza** su cui poggia la sua stessa sopravvivenza. "*Don't be evil*", il motto di Google, ne è il non plus ultra: persino chi supporta il lato digitale della produzione bellica americana oggi può dire "non essere cattivo". Eppure, come dimenticare l'immenso potenziale di **socializzazione** e liberazione che accompagna proprio questo sviluppo tecno-scientifico?

Invece lo spettacolo è **provocazione** della natura, come ebbe a dire, da una prospettiva indubbiamente lontana anni luce da questa, Martin Heidegger. Questi

notava lucidamente una profonda differenza tra la *poiesis* antica e quella contemporanea: la prima, era una pro-*duzione*, un portare a, un far avanzare nel non-nascondimento, rendere visibile, lasciar apparire, ciò che altrimenti rimarrebbe nascosto; la seconda, invece, pro-*voca*, cioè chiede ed estorce in maniera violenta l'energia stessa della natura, quanto più essa ha di suo e che mai avrebbe dato, per trasformarla in materiale da accumulare in un “**fondo**” di assicurazione permanente con senz'altro scopo che la medesima accumulazione. Tutto questo, per lui, era il progetto proprio della “volontà di volontà” di nietzschiana memoria (guada caso ciò che voleva eliminare l'invisibile a favore della sola apparenza immediata), esito ultimo della storia della metafisica quale oblio della verità dell'Essere (cioè che l'Essere è verità, e la verità è disvelamento che vela) e non l'epifenomeno del principio di accumulazione della società capitalista. Nondimeno, si potrebbe aggiungere qualcosa al senso di provocazione che forse Heidegger non poteva cogliere dato lo spirito piuttosto oscuro del tedesco della Foresta Nera: la provocazione come vera e propria “**presa in giro**” della natura (e quindi l'uomo).

La provocazione, infatti, richiede una reazione, ma qui non se ne vedono se non di meccaniche, almeno per ciò che ne possiamo sapere finora. Mentre il prendere in giro non sembra implicare nel suo concetto una reazione, ma a volte anche una condiscendenza della **vittima**. Così, è recente la notizia che, su idea dell'artista Trevor Paglen, Elon Musk, dopo aver lanciato nello spazio una Tesla, intende lanciare nel prossimo ottobre “**Orbital Reflector**”. Si tratta di una scultura lunga una trentina di metri, alta circa un metro e mezzo, che ambisce a *rendere visibile l'invisibile*. L'opera rifletterà la luce del sole mentre orbiterà intorno la Terra e l'idea è quella di fare da contraltare all'invisibilità delle infrastrutture satellitari. Come se in questo modo si potesse rendere visibile quel **potere invisibile** che dall'alto ci controlla. Finalmente, insomma, l'uomo può vedere quanto è bravo a sprecare energia e risorse per opere che di artistico sembra abbiano ben poco, ma che di spettacolare hanno tanto. Senza addentrarsi in una critica estetica di siffatto oggetto, e dando per supposta una “pre-comprensione” *che chiamare cose del genere “opere d'arte” è come chiamare gli spaghetti al Ketchup pasta al sugo* (cioè buttare fumo negli occhi), mi limito a richiamare il pensiero di Herbert Marcuse, un autore che nell'**arte** vedeva l'anticipazione di un futuro, di una nuova unità tra uomo e natura, tra sensi e spirito; l'anticipazione, cioè, di una realtà finalmente unita dopo essere stata divisa per necessità di sopravvivenza e, insieme (e oggi forse solo), per interessi di classe. Non è affatto una concezione elitaria dell'arte: chi lavora nel campo con un minimo di coscienza, passione e conoscenza, potrà apprezzare ovunque il senso che l'arte ha storicamente avuto col suo portato di verità sociale, quindi di sofferenza e insieme di **speranza**, di conflitto e di anelito a risolverlo definitivamente. Qui, invece, si concentra tutta la divisione che il capitalismo e il suo spettacolo operano tra l'uomo e la natura. Utilizzare risorse immani per manifestare la forza dell'uomo senz'altro fine che questo spettacolo; rispecchiare la propria maestà sull'universo, tenerla bene a

mente, quasi per volersene convincere. Risorse non finalizzate ai reali bisogni dell'uomo, compresi quelli di uno **sviluppo libero** delle proprie facoltà estetiche; risorse che vengono trasformate e quindi consumate per affascinare e affabulare circa la giustezza di una società capace di mobilitare le forze della natura nascondendo, però, l'invisibile sfruttamento di essa (e dell'uomo che ne è parte). Il capitale diventa opera d'arte e ne neutralizza la funzione di immaginare un futuro diverso; l'**ideologia** diventa un vero e proprio oggetto visibile e toccabile così da ottundere del tutto il senso e la ragione di un'alterità immanente, e la meraviglia non attiva più alcuna ricerca delle origini della propria realtà, bensì solo l'acquiescenza del **lavoratore-consumatore-spettatore addomesticato**.

Ma lo spettacolo trova i suoi limiti, diremmo naturali. La spettacolarizzazione del boom degli anni '60 crolla miseramente sotto la propria indifferenza verso la morte nella promessa della falsa eternità della propria esistenza accumulatrice. Ma *anche il cemento armato si consuma*, ancor di più se viene intensamente sfruttato. Ma subito si mobilita la **macchina spettacolare** per riproporre uno spettacolo sostitutivo fatto di polemiche vacue, parole false e vere, informazione mescolata a disinformazione per mantenere segreto e invisibile il nocciolo di questa società: la mescolanza tra miseria e ricchezza, tra crisi e potenziale rinascita. Così, anche chi illumina gli interessi privati che hanno contribuito al **disastro umano** (perché quello di Genova è il simbolo del crollo non di un ponte ma di un sistema sociale), in realtà lo addita a un singolo, a una proprietà addirittura presuntamente familiare quale quella dei Benetton, ammanigliati con il PD e quindi al PD. Ecco trovati i capri espiatori veri, ma falsi nella misura in cui diventano gli anti-eroi di paladini della giustizia altrettanto falsi e forse ancora più miseri. Almeno nell'altro campo si è spesso chiari nel presentarsi non come individui quali *non si è*, bensì come figure di rapporti sociali conflittuali. In questa commedia dell'arte all'italiana, si nasconde ancora il **segreto**, che tace: la contraddizione di un sistema sociale che per interessi particolari distrugge ciò che vi è di universale: la vita biologica, fisica, psichica, storica, quando in realtà, per le forze che ha oramai mobilitato, potrebbe potenziarla. Non costruire solo ponti fisici, ma universali. E l'infrastruttura digitale ne è indubbiamente un'anticipazione.

Compito di chi ha avuto i mezzi per poter sviluppare **facoltà intellettuali**, diventa oggi più che mai quello di smascherare il segreto: l'abituale sfruttamento a cui ci hanno talmente assuefatti da non sentirne neanche più la miseria. Illuminare l'invisibile e rendere noto ciò che è massimamente ignoto, come voleva il Nietzsche della *Gaia scienza*: imprimere all'*essere* il carattere del *divenire*. Non per deprimersi, ma per comprendere che solo sapendosi malati è possibile scoprirsi disposti alla **guarigione**. Una scienza dunque gaia, perché consapevole del potenziale di libertà che si nasconde in ogni misera schiavitù. Combattere nelle ombre contro le ombre, per riprendere da dove siamo partiti: perché i **vampiri**, si sa, agiscono di notte. Ben vengano le accuse di romanticismo se questo significa lottare per la **luce**.

INFORMAZIONI SULLA RIVISTA

Endoxa – Prospettive sul presente è una rivista bimestrale di riflessione culturale a carattere monografico. Lo scopo della rivista è sia disseminare conoscenze riconducibili, direttamente o indirettamente, all’ambito umanistico sia di intervenire, in una prospettiva di “terza missione”, nel dibattito contemporaneo, senza alcuna preclusione culturale.

Tutti gli articoli sono tutelati da una licenza *Creative Commons* (CC BY-NC-SA 2.5 IT) <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/it/>

DIREZIONE/EDITOR:

PIERPAOLO MARRONE (Trieste) marrone@units.it

FERDINANDO MENGA (Tubinga) ferdinandomenga@gmail.com

RICCARDO DAL FERRO (Schio) dalferro.ric@gmail.com

COMITATO SCIENTIFICO:

Elvio Baccarini, Cristina Benussi, Lucio Cristante, Renato Cristin, Roberto Festa, Giovanni Giorgini, Edoardo Greblo, Macello Monaldi, Fabio Polidori