

Così lontano, quasi vicino

Agostino De Rosa

«Certamente dentro di me,
dentro il domicilio del mio pensare, la verità,
né ebrea né greca né latina né barbara,
senza gli organi della bocca e della lingua,
senza strepiti di sillabe direbbe:
“(Il Verbo) dice il vero”».

Sant'Agostino, *Confessioni*, I I, 3, 5

Introduzione

Ho accolto inizialmente con esitazione l'invito rivoltomi dall'amica e collega Francesca Fatta a riflettere sul tema *Disegno: distanze, linguaggi, tecnologie* in apertura della giornata di studi dell'Unione Italiana per il Disegno (UID) tenutasi *online* il 18 settembre 2020. I tre (quattro per la verità) termini evocati nel titolo del Seminario corrispon-

dono ad altrettante categorie esistenziali ed esperienziali che, mai come in questi mesi di pandemia, hanno assunto significati ambigui e contraddittori, prima inimmaginabili. Il distanziamento fisico (ma non sociale) ci ha costretti a riflettere su come sia importante la prossimità per il genere umano e come questa ormai possa/debba esprimersi non solo attraverso il contatto in presenza, ma anche mediata da altre strutture comunicative, tutte incentrate sul visivo, ma incapaci di sollecitare in noi una soddisfacente risposta complessiva dei neuroni specchio e di agire in ambito sine-stetico sui nostri sensi tutti. Emergono così l'inadeguatezza e i limiti di una tecnologia che credevamo di dominare e che scopriamo invece dominare le nostre giornate lavorative e le nostre relazioni, ormai remote e opacizzate in quell'algida distanza di cui si diceva. Tuttavia, da più parti si è sottolineato come la pandemia abbia di nuovo posto

Articolo a invito per inquadramento del tema del focus, non sottoposto a revisione anonima, pubblicato con responsabilità della direzione.

al centro della scena comunicativa il linguaggio, nelle sue plurime articolazioni, semantiche e segniche, divenendo il solo *locus* cui affidare i nostri pensieri e i nostri desideri, ormai disincarnati. Ho dunque provato a partire proprio da quest'ultimo lemma, "linguaggio", appunto, per offrire agli amici e ai colleghi il mio punto di vista sulla questione del disegno, passando poi a una mia personale lettura dell'idea di distanza, privata e globale al contempo, per chiudere infine con un esempio di archeologia tecnologica che, mi sembra, possa risolvere le aporie suscitate dai tempi cupi in cui viviamo.

Linguaggi

Chi insegna materie legate all'ambito del Disegno sa bene quale importanza abbia lo studio evolutivo delle forme linguistiche, capace di sussumere in modo icastico e paradigmatico come il nome dato alle cose si sia storicamente tradotto in calligrammi, nelle lingue ideogrammatiche, e in fonemi, in quelle alfabetiche. Vorrei dunque condividere con voi l'analisi di alcuni ideogrammi tratti dal giapponese, mostrando come i grafismi che li connotano squadernino un universo segnico che è già disegno, ipostatizzazione grafica di azioni e comportamenti, ma anche simbolo dell'antropologia che di quella lingua si fa riflesso. Immediatamente dopo proverò a soffermarmi su una parola appartinente a una lingua fonetica, che però sembra suonare a vuoto in questi giorni di incertezza globale, e che ci condurrà al capitolo successivo di questa narrazione.

Partiamo dunque dai due *kanji* (di origine sicuramente cinese e usati nella scrittura giapponese in congiunzione con i sillabari *hiragana* e *katakana*) che indicano rispettivamente l'azione del "vedere" e quella del "sentire", ossia due degli atti, insieme al "parlare", che abbiamo maggiormente esercitato nel periodo del *lockdown*.

L'ideogramma "見" (fig. 1) che indica "vedere" nella lettura *on'yomi*, di derivazione cinese, si legge "ken" [1]: esso risulta composto da due tratti inferiori, eseguiti con altrettante pennellate redatte con gesto rapido e sicuro dal maestro calligrafo, a rappresentare sinteticamente l'azione motoria delle gambe (originariamente un uomo) che camminano; e dall'ideogramma "目" (*moku*) che indica l'occhio, collocato nella parte superiore del *kanji*. In questo calligramma si riassume tutta la poetica estremo-orientale del vedere (e dunque del rappresentare), caratterizzata da un dinamismo continuo e inarrestabile dell'osservatore, da un

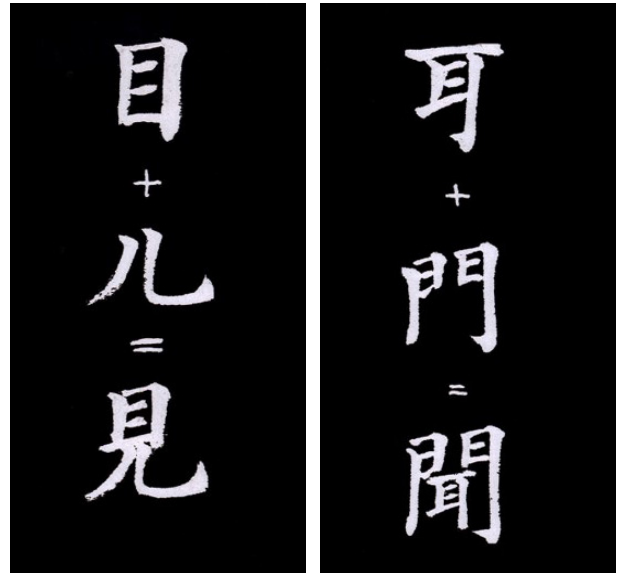


Fig. 1. L'ideogramma giapponese 見, "vedere", e la sua articolazione ideogrammatica.

Fig. 2. L'ideogramma giapponese 聞, "ascoltare", e la sua articolazione ideogrammatica.

suo incessante cinematismo che sonda lo spazio in modo ambulatorio, senza profondità prospettica, bensì concentrato attivamente nel superare l'oggettualità materica delle cose, sollevando il velo di Maya che le cela alla nostra comprensione e rivelandone l'intima essenza archetipica. Lo scarto con la modalità stanziale di vedere lo spazio, tipico della pittura rinascimentale ma, in generale, di tutto l'approccio scopico occidentale alla conoscenza, è patente: a fronte dell'immobile e ciclopico oculo-centrismo europeo, in Giappone "vedere" è muovere il proprio corpo alla scoperta di uno spazio disomogeneo e anisotropo, in un processo di consustanzialità tra occhio umano e occhio divino. Il *kanji* per il verbo "ascoltare", 聞 (*kiku*) (fig. 2), invece si articola in modo concettualmente opposto, essendo composto dal calligramma dell'orecchio, 耳 (*mimi*), inserito sotto quelli simmetrici che indicano due portali gemelli (門), suggerendo così che l'ascoltatore posiziona o centra l'orecchio in corrispondenza o all'interno della cornice dello spazio vuoto della coppia di porte per sentire il suono

che proviene dall'area oltre la soglia: "sentire" diventa così un'azione statica e passiva in quel contesto scritturale e antropologico, in consonanza con la struttura a-melodica, ritmica e non temperata della musica nipponica. In Occidente invece "sentire" è azione dinamica e attiva, come dimostra la struttura articolata e "prospettica" della musica continentale, così basata sull'idea di "movimento" e di temperamento. I due esempi citati mostrano come il linguaggio ideogrammatico sia veicolato da segni capaci di contenere un mondo espressivo, dicevo *in exergo* un'antropologia, che descrive un mondo. Ma analoghe capacità ha anche una lingua alfabetica a noi vicina: il greco classico. Una parola che proprio in questi mesi ci ha posto in scacco continuo è "verità", costituendo – insieme agli aggettivi ad essa connessi (verismo, realismo etc.) – un aspetto controverso del processo gnoseologico occidentale, così come ci è restituito storicamente dal mito della caverna, offertoci da Platone (428/427-348/347 a.C.) all'inizio del *Libro settimo de La Repubblica* [2] (*Πολιτεία*, 390-360 a.C.).

L'interprete più sottile dell'allegoria platonica è stato sicuramente Martin Heidegger (1889-1976) che dedicò proprio a questo mito ctonio il suo corso tenuto a Friburgo tra il 1931 e il 1932, poi confluito nel volume *L'essenza della verità* [cfr. Heidegger 1997], pubblicato solo nel 1942. Senza entrare nell'esegesi del testo heideggeriano [3], mi preme qui sottolineare come il filosofo tedesco indichi proprio nel concetto di "verità" il centro motore del suo testo, riconoscendo al mito della caverna il contributo maggiore del filosofo greco all'idea di conoscenza occidentale. Comunemente inteso come conversione "alla luce del sapere", il termine "verità" (in tedesco "Wahrheit"), in relazione proprio al mito platonico, è offerto da Heidegger attraverso due versioni semantiche per niente omofone: innanzitutto come *ἀλήθεια* (*alétheia*) (fig. 3), parola greca traducibile sì come "verità", ma che risulta composta dal suffisso "ἀ" (*alfa* privativa, "non") e dal verbo "ἀληθεύειν" ("svelare"), a indicare ciò che si emancipa dall'oblio, *λήθη* (*lèthe*), qualcosa che emerge alla vista ma che era occultato finora. Sotto questa luce critica, *ἀλήθεια* è traducibile come "disvelamento" (o "svelatezza"), "ciò che è non nascosto", in tedesco *Unverborgenheit*: in altri termini la verità si dà attraverso una negazione di ciò che è nascosto. Nel suo nucleo semantico più intimo, la verità cela quindi una negazione: non una particella lessicale assertiva, come ci si potrebbe aspettare, bensì una negativa: «la sua espressione è *privativa*» [De Rosa 2021, p. 33: il corsivo è nel testo]. Come dire che la verità

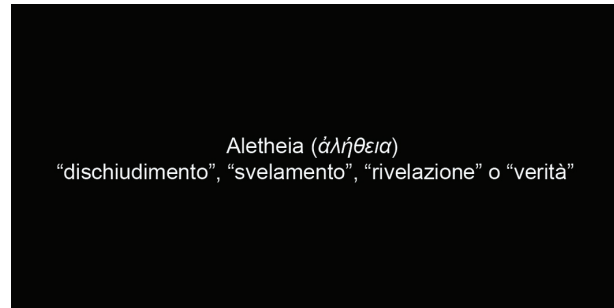


Fig. 3. Il lemma *ἀλήθεια* (*alétheia*) e le sue possibili traduzioni.

implica la sua negazione. Questa ambivalenza semantica, squisitamente greca, collide evidentemente con l'analogo termine latino "veritas", molto più stolido e granitico, privo di ambiguità, e caratterizzato da un'accezione solo positiva, modellata sull'idea di somiglianza. Secondo l'interpretazione fornita da Heidegger, la nozione di verità come "svelamento" nulla ha a che fare con l'idea di verità come "conformità" o "concordanza". Per il filosofo tedesco, Platone intese questa azione rivelatrice della verità nel suo agire più intimo, presupponendo l'esperienza della velatezza dell'ente, dell'angoscia che la consapevolezza della sua presenza esercita sull'uomo, come necessaria affinché egli aneli allo svelamento di ciò che prima era nascosto: da questa dialettica nasce la verità, come esemplifica in modo adamantino il mito della caverna. Per Heidegger è Eraclito (535-475 a.C.) il primo filosofo a chiarire come «La natura ami nascondersi» [frammento DK 22 B 123, Eraclito 1980, p. 19], individuando così in questa ricercata attitudine l'espressione di una volontaria opacità alla visibilità dell'ente: «In questo detto di Eraclito trova espressione quella esperienza fondamentale *con la quale, nella quale e a partire dalla quale* si incominciò a guardare nell'essenza della verità come dis-velatezza dell'ente» [Eraclito 1980, p. 36; Mecacci 2006, pp. 164 e ss.: il corsivo è nel testo originale]. Proprio il mito platonico, secondo Heidegger, devia il percorso negativo della nozione greca di verità, indirizzandola verso il concetto di *ὀρθότης* (*orthótes*, *adaequatio* in latino), la correttezza della visione sostenuta dal *logos*, che è approfondita in un altro celebre testo del filosofo tedesco, *La dottrina platonica della verità*, pubblicato nel 1942 ma in realtà risalente al biennio 1930-1932 [Heidegger 1987]. Platone ne esplicita la funzione e la re-

lazione di dipendenza rispetto ad *ἀλήθεια* [4] nel dialogo intitolato *Cratilo* [Platone 2003], che vede ancora Socrate come protagonista. Si tratta di un'azione eminentemente antropica, che emerge laddove si tenti di dare un nome alle cose: questa associazione è dunque arbitraria, e additerebbe come si corrispondono l'idea e la cosa, secondo un processo riduttivo dell'essere a oggetto di valutazione dell'uomo, per Heidegger premessa del primato contemporaneo della soggettività e della eclisse dell'essere. Nonostante le critiche suscitate dall'ipotesi heideggeriana di una verità pre e post-platonica nel pensiero filosofico classico – si pensi solo alle critiche [5] sollevate dal filologo classico Paul Friedländer (1882-1968) –, la verità per negazione resta un'ipotesi affascinante e ricca di spunti speculativi, che indicano come anche in ciò che si crede di vedere alberghi una parte che si cela all'evidenza dello sguardo: un "punto cieco", o un luogo in cui l'essere esercita una cecità selettiva.

Il tema della "vista" rivelatrice è dunque dominante nel *VII Libro de La Repubblica*, dapprima con una riflessione critica sull'inganno del vedere (da parte dei prigionieri), poi sull'accecamento perpetrato dalla sovraesposizione retinica alla luce della fiaccola o del sole (da parte del filosofo emancipatosi dalla grotta); accecamento solo parzialmente riscattato dal ritorno al mondo fenomenico, poiché il destino sarà comunque quello, per il filosofo liberatosi dalle catene, di rientrare nella caverna e nel suo clima luministico neghittoso: un eterno ritorno all'oscurità che però può assumere un altro significato, se analizzato con un differente approccio critico.

Distanze

Tra le tante immagini che restituiscono figurativamente questo archetipo platonico, quella che qui sembra più interessante evocare è la versione eseguita nel 1604 dall'incisore e pittore olandese Jan Pietersz Saenredam (1565-1607), intitolata *Antrum Platonicum* [cfr: Hirschmann 1915] (fig. 4) e oggi conservata presso The British Museum di Londra. L'incisione [6], stampata da Hendrik Hondius (1573-1650), in realtà costituiva copia di un dipinto (1598), oggi andato perduto [7], di Cornelisz Cornelis detto Cornelis van Haarlem [cfr: McGee 1991] (1562-1638), e fu commissionata dall'umanista nederlandese Hendrik Laurensz Spiegel (1549-1612) [cfr: Verwey 1919; Buisman 1935; Orenstein 1995; Veldman 1990], che voleva una fedele restituzione, in termini icono-

grafici, della sua interpretazione cattolica del mito platonico, così come la aveva elaborata nel poema *HertSpiegel* (*Lo specchio del cuore o Il cuore di Spiegel*). L'immagine venne offerta da Spiegel [8] come omaggio al nipote, il dottor Pieter Paaw (1564-1617), professore di medicina presso l'Università di Leida, famoso anatomista e fondatore, con Jacobus Bontius (1592-1631), del giardino botanico di quell'università, e recava, sul margine superiore, la seguente citazione, in lettere capitali, dal *Vangelo secondo Giovanni*: «LVX VENIT IN MVNDV[M] ET DILEXERVNT HOMINES MAGIS TENEBRAS QVAM LVCEM. IO. 3. 19» [9].

Sul bordo inferiore campeggiava invece, distribuito su tre colonne (separate da eleganti proiezioni di elicoidi conici), un lungo epigramma descrittivo dell'immagine, presumibilmente firmato dallo stesso Spiegel [10].

Seppure incompleto, *HertSpiegel* fu pubblicato postumo nel 1614 con sette degli originari nove libri che dovevano comporlo, ognuno dei quali dedicato ad altrettante muse. Il *III Libro*, introdotto dall'immagine di Melpomene [11], musa della tragedia, è quello in cui l'autore riproponeva, in chiave cattolica, il mito della caverna immaginata come una cavità simile, nella sua configurazione, al cuore umano, dove gli uomini, seppur liberi di muoversi (e non incatenati, come ne *La Repubblica*) decidono scientemente di rimanere nell'oscurità a fissare le ombre proiettate da una lucerna sospesa sulla parete posta di fronte a loro, piuttosto che andare verso l'uscita della grotta per attingere alla vera conoscenza, quella fornita dalla luce di Cristo, nel caso specifico. La molteplicità dei soggetti (prevalentemente maschili) rappresentati da Saenredam voleva alludere, con tutta evidenza, al genere umano nella sua totalità: si tratta di personaggi (contadini, figure orientalescanti, appartenenti a diverse corporazioni professionali e occupate in diversi mestieri, soldati, chierici, alcuni figure in indosso guanti e altri toghe) impegnati in un'animata discussione. Sul bordo del muro, posto alle loro spalle, non si scorgono però le miniature descritte da Platone, bensì statue [12] di alcuni vizi capitali (ingordigia, lussuria, invidia) e delle virtù teologali (fede, speranza e carità) [13]. Solo pochi personaggi, posti al di qua del muro, scelgono di rivolgere il loro sguardo verso la luce artificiale: si tratta dei saggi raffigurati a sinistra, con lo sguardo concentrato sulla sorgente luminosa; ma anche questi si ingannano, convinti che quella sia la vera luce e che loro abbiano così già raggiunto la vera conoscenza del mondo, cui però volgono le spalle: sono questi, secondo Spiegel, gli pseudo-filosofi (riconosciamo la presenza, tra di loro, di un mago dal tipico cappello tronco-



Fig. 4. Jan Pietersz Saenredam (1565-1607), Antrum Platonicum, 1604. Fondo Calcografico Antico e Moderno della Fondazione Biblioteca Morcelli Pinacoteca Repposi (Brescia), n° inv. 100502.

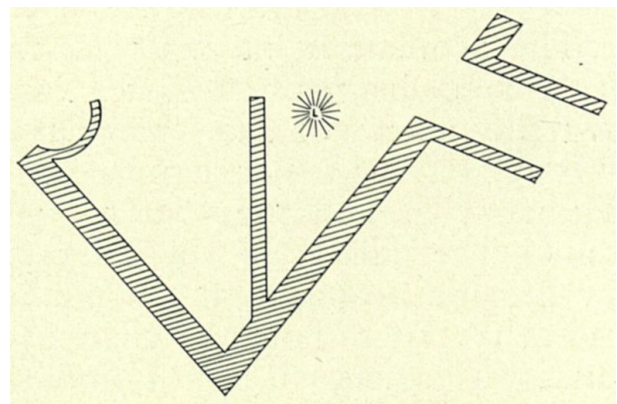
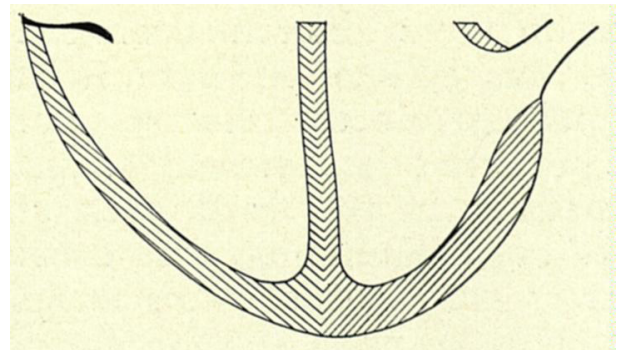
conico). Solo uno piccolo drappello osa lasciare la grotta per attingere alla verità, fornita dalla conoscenza di Cristo: sono i tre personaggi raffigurati all'esterno del tunnel di accesso che rinunciano al mondo e si convertono (il significato di "convertere" è appunto "voltarsi completamente"). Ancora fedele alla tradizione platonica, è la descrizione di coloro che, ormai consapevoli di quale sia la verità, tentano di farne partecipi gli ospiti della spelonca, ancora vittime dell'ignoranza. Tuttavia, i primi sono guardati con diffidenza e timore, come raffigura l'episodio che ha luogo in basso, al centro dell'immagine. Le discrasie presenti tra la tradizione platonica e la versione di Spiegel si possono forse attribuire all'ingerenza di un tema analogo, sviluppato da Aristotele e a noi giunto tramite una citazione fornita da Cicerone nel *De natura Deorum* [14]. Dalla lettura del testo emergono alcuni dettagli che mostrano una maggiore vicinanza della scenografia ctonia, immaginata da Spiegel e raffigurata da Saenredam, alla caverna aristotelica, più che a quella platonica: *in primis*, la mancanza di catene che obblighino i prigionieri a fissare ottusamente le ombre proiettate, ma anche la natura delle statue poste al di sopra del muro che suddivide in due metà ideali la caverna raffigurata nell'incisione. Questi, ma anche altri temi, suggeriscono che l'immagine della "Speloncke Platonis" non fosse stata necessariamente pensata come un'illustrazione del *III Libro del HertSpiegel* – dove il mito è illustrato –, viste le sue ampie dimensioni (27,2 x 44 cm) rispetto a quelle più contenute dell'edizione a stampa del poema, il quale venne pubblicato, fino alla sua quarta edizione, senza alcuna illustrazione interna: solo nella versione del 1694 l'immagine dell'*Antrum Platonicum* appare a corredo del testo, in una versione incisa da Jos Mulder partendo dall'originale di Saenredam. Albert Cornelis de Jong [de Jong 1930] sottolinea che esiste un altro elemento configurativo, nello spazio rappresentato, che la distanza l'incisione dai contenuti del poema: il fatto che Spiegel più volte sostenesse che la caverna del mito dovesse assomigliare, come abbiamo già detto, a un cuore umano [15], senza però dar mai corso, nell'immagine incisa, a questo desiderio. John Baptist Knipping suppone che forse questa resistenza fosse riconducibile a un'incapacità intrinseca dell'incisore o, meglio, alla riluttanza dello stesso Spiegel nel peccare di ὑβρις rispetto all'ortodossia platonica. Tuttavia, il neurologo Pierre J. Vinken [16] ritiene che questa risonanza fra lo spazio retorico dell'incisione e la struttura del cuore in realtà sia patente, se riferita all'immagine che l'anatomia dell'epoca aveva già delineato per questo organo. In particolare lo stesso Spiegel poteva aver

avuto accesso alla raffigurazione canonica che il cuore aveva assunto nella prima metà del Seicento, grazie al suo rapporto diretto con il nipote e dedicatario dell'incisione, il già citato Pieter Paaw, il quale aveva studiato presso molte istituzioni mediche europee, tra le quali anche l'Università di Padova, sotto la guida di Hieronymus Fabricius o Girolamo Fabrizi d'Acquapendente (1533-1619), e dove ebbe modo di consultare sia le *Tabulae anatomicae* (1600, oggi conservate nella Biblioteca Marciana di Venezia) del suo maestro, sia il celebre *De humani corporis fabrica* (Basilea 1543) di Andrea Vesalio (1514-1564). In particolare, Paaw aveva una profonda conoscenza anche della *Epitome* vesaliana, un'opera suddivisa in sei capitoli che costituiva una sorta di riassunto della *Fabrica*, ad uso degli studenti di medicina. Lo stesso Paaw curò un'edizione dell'*Epitome* con numerose glosse autografe dove, nel quarto libro, era possibile rinvenire una descrizione molto dettagliata del cuore umano, qui paragonato, nella sua forma, a un pinolo schiacciato anteriormente e posteriormente, costituito da due alveoli o camere interne. In particolare, per l'autore «le valvole atrioventricolari sono situate tra la vena cava e le vene polmonari da un lato, e i ventricoli, rispettivamente destro e sinistro, dall'altro. Gli atri non si distinguono dalle grandi vene che vi convergono. I ventricoli destro e sinistro hanno connessioni separate, rispettivamente con l'arteria polmonare ("vena arteriosa") e con l'aorta. La struttura più interna del cuore è costituita da una parete muscolare, più spessa sia a sinistra che a destra, e da un setto che mostra delle "cavità" (perforazioni)» [Vinken 1960, pp. 133, 134]. Si tratta di un'immagine del cuore che poco differisce da quella che già aveva fornito, nel II secolo, Galeno (129-201 ca.) e che, senza soluzione di continuità, era giunta inalterata fino alle soglie del XVII secolo, se non per il fatto che Paaw insisteva sull'assenza di fori nel setto che separa il cuore in due parti. Secondo Vinken [Vinken 1960, p. 135] questa configurazione deve essere stata acquisita da Paaw durante il suo soggiorno patavino, sulla scorta degli studi di Realdo Colombo (1515-1559 ca.) inerenti la circolazione polmonare (o piccola circolazione) che delinearono le basi della moderna nozione di circolazione sanguigna, scoperta da William Harvey (1578-1657) di lì a qualche anno [Harvey 1628]. Fu dunque potenzialmente questa l'immagine anatomica del cuore che Paaw avrebbe potuto trasmettere allo zio Hendrik Laurensz Spiegel, il quale poi ne avrebbe elaborato un'immagine letteraria riflessa nell'incisione di Saenredam: «per illustrare la sua interpretazione dell'allegoria di Platone, Spiegel aveva bisogno di un diagramma

del cuore di cui un lato doveva essere lasciato aperto, in modo che l'osservatore potesse vedere l'interno dell'organo dall'alto. A tal fine, egli ne omise la base» [Vinken 1960, p. 135]. Vinken allora delinea una sezione del muscolo cardiaco la cui base è stata elisa lungo la linea che collega la parete dell'aorta a quella dell'atrio destro (anticamente ritenuto parte della vena cava), e naturalmente priva delle perforazioni del setto interventricolare, la cui esistenza era stata già confutata da Galeno. Partendo dalla ricostruzione grafica, eseguita da Horance Lance Flint [Flint 1921], della circolazione cardiaca galenica, Vinken paragona questo schema (figg. 5a, 5b) a una planimetria dell'antrum platonico delineato da Saenredam, rilevando notevoli analogie formali. L'*Antrum Platicum*, delineato da Spiegel e Saenredam, manteneva così la stessa duplice articolazione spaziale e simbolica del cuore galenico, caratterizzato com'era da: un'area più "popolare" (quella dove sono collocati i personaggi che osservano le ombre proiettate sul fondo della caverna), corrispondente al ventricolo cardiaco destro, in cui si supponeva arrivasse sangue grezzo; e uno spazio più "blasonato" (occupato dai falsi filosofi), che svolgeva il ruolo del ventricolo sinistro, ove convergevano sangue grezzo, calore e aria polmonare, trasformandosi in sangue dotato di spirito vitale [17]. Su quest'ultimo spazio brillava la fiamma della fiaccola sospesa, *analogon* dello *pneuma zoticon* (*πνεύμα ζωτικόν*) di matrice aristotelica, la cui scaturigine anche per Galeno era da collocarsi nel cuore, sede delle passioni [18]. Così l'incisione di Saenredam sembra dirci che esiste un posto che credevamo lontano, molto lontano e che invece è vicino, molto vicino. L'abbiamo capito studiando una caverna remota, molto remota: così remota che pare fosse al principio di tutto, della nostra stessa civiltà. Credevamo che fosse in un'altra nazione, in un paese distante, sotto rupi secolari, dentro spelonche in cui si celebravano forse i Misteri Eleusini, all'oscuro, in antri privi di luce, perché chi le frequentava doveva dimorare nell'ombra, come si fa con i cardellini, che si tengono al buio per far diventare il loro canto (disperato per la cecità) ancora più melodioso. Poi abbiamo scoperto che questa caverna era un cuore, dunque non così lontana come credevamo, anzi: così vicina che non ci eravamo mai accorti di averla avuta sempre accanto. Come ne *La lettera rubata* [19] di Edgar Allan Poe, essa si trovava sotto i nostri occhi, in bella vista, ma non ce ne siamo mai resi conto. Forse si direbbe meglio, spiegando che qualcuno l'ha messa così in bella mostra per far sì che non ci accorgessimo che era proprio lì, capendo che un disegno apparentemente innocente, illu-

Fig. 5a. Pierre J. Vinken (1960), immagine schematica del cuore ipotizzata da Galeno, modificata dalla descrizione fornita da Pieter Paaw.

Fig. 5b. Pierre J. Vinken (1960), restituzione planimetrica dell'*Antrum Platicum* di Saenredam.



strante un'allegoria mitica, in realtà nasconde una mappa della nostra vita, visibile solo quando abbiamo rinunciato a vederla, facendoci ciechi.

Tecnologie

Non so quanto bene ci abbia fatto l'esperienza della pandemia: l'impressione è che essa abbia acuito l'egoismo di chi già prima era egoico, e che invece abbia scavato nei più sensibili un solco profondo di separatezza, di "remoteness" dal mondo. Io ho la sensazione costante di essere ai confini di qualcosa, e il mio disorientamento (già a livelli preoccupanti in tempi di pre-pandemia), ma soprattutto quello di coloro che mi circondano, è tangibile, perturbante. Devo ringraziare un caro amico che proprio durante il lockdown mi ha segnalato un film di struggente bellezza, *The Whispering Star* (*Hiso hiso boshi*, ひそひそ, 2015) del regista nipponico Sion Sono, che sembra restituire questo senso di lontananza al quale non sapevo dare un nome e che non sapevo descrivere plasticamente. La risposta, come spesso accade, arriva dall'Oriente, che non è solo un Oriente geografico, ma anche un Oriente del pensiero. Nel film, l'umanità si è ridotta drasticamente nell'universo per qualche disastro ambientale non meglio specificato: l'80% della popolazione è ora composto da androidi e gli umani sono una specie residuale, in via di estinzione. ID 722 Yoko Suzuki (fig. 6) è un androide (interpretato da Megumi Kagurazaka, moglie del regista e sua musa ispiratrice), a bordo della Rental Spaceship Z (fig. 7), una improbabile navicella spaziale, modellata su una casa tradizionale, sradicata dalle sue fondamenta terrestri e dotata di propulsori. Grazie a 67 MAH Em, il computer di bordo *vintage* (come *vintage* sono tutti i dettagli di arredo interno, dal bollitore ai fornelli a beccuccio, al rubinetto che sgocciola), Yoko viaggia da un sistema solare all'altro, consegnando pacchi agli esseri umani superstiti: dentro ci sono oggetti semplici come un cappello, una matita, alcuni vestiti, il frammento di una pellicola. Per il suo lavoro, Yoko raggiunge tanti pianeti, città e spiagge desolate (figg. 8, 9). Non capisce perché gli uomini non scelgano il teletrasporto, come se ricevere materialmente gli oggetti implicasse un elemento emotivo irrinunciabile. *Whispering Star*, la stella dei sussurri, è uno dei pianeti raggiunti da Yoko: lì ogni rumore superiore ai 30 decibel può uccidere gli abitanti. L'androide così raggiunge in punta di piedi l'indirizzo della destinataria, per consegnarle un pacco dal contenuto misterioso. Qui Yoko percorre un lungo e sinuoso corri-

doio, tra sottili pannelli *shoji*, dietro i quali si intravede la vita quotidiana degli abitanti locali, ormai proiettata sotto forma di ombre (fig. 10): una caverna platonica di un futuro remoto, nella mia interpretazione. Le ambientazioni scelte dal regista sono quelle post-apocalittiche della prefettura di Fukushima – dopo l'incidente avvenuto nella centrale nucleare di Ōkuma, causato principalmente dal terremoto di Tōhoku dell'11 marzo 2011 –, e anche alcuni degli attori sono stati scelti tra gli abitanti di quella regione martoriata. Il film è girato in uno struggente bianco e nero, l'unico momento di colore essendo riservato all'atterraggio della navicella sul pianeta Terra. Qui mi taccio, e vi auguro di godere di questo momento in solitudine, anche se dura pochi secondi: non potrete non commuovervi. «Questo è un film sui ricordi – afferma Sion Sono nelle note di regia che lo accompagnano – Una preghiera per tutte le genti nel mondo che vivono sotto minaccia ogni giorno»: il regista sembra avvertirci, già nel 2015, che il destino verso il quale il mondo sembrerebbe correre è quello che tutto l'universo si riduca alla situazione distopica di Fukushima.

Quello che però ha avuto una forte risonanza nella mia immaginazione, è la consegna di quei pacchi quasi vuoti, pieni solo di tenui ricordi, riassunti nel frammento di un oggetto apparentemente residuale, ma essenziale per la sopravvivenza, forse solo mnesica, di chi lo riceve. Oggetti di una tecnologia ormai remota, ma pieni di residui di un passato denso di ricordi. Penso che molti di noi quei pacchi li abbiamo ricevuti nei giorni del *lockdown*, e non alludo certo a quelli recapitati da Amazon: forse qualcuno di noi proverà a decifrarne il contenuto nel futuro, ma la maggior parte li ha lasciati e li lascerà chiusi *ad libitum*, per paura.

Anche io, il giorno 7 novembre 2019, ho fatto uso di una tecnologia residuale, simile a quella descritta da Sion Sono: mi trovavo a Tel Aviv (Israele) per un *teaching staff*, quando alle sei del mattino (all'alba in Italia), ho ricevuto la notizia della morte di Anna Sgrosso, la mia maestra e amica di sempre, che molti di voi conoscevano. Dire cosa abbia rappresentato la sua presenza nella mia vita, accademica e privata, è troppo complesso da riassumere in poche righe. Soprattutto in quella privata, direi. L'ho incontrata nel 1989, e dunque ci conoscevo da 40 anni, anni in cui ho imparato ad amarla. Non è stato difficile: era una donna piena di umanità e dolcezza, nonostante qualcuno possa averla percepita come spigolosa e difficile. Ma non lo era affatto: chi l'ha conosciuta davvero, sa bene di cosa fosse capace con un sorriso, con un abbraccio o solo con il conforto del-

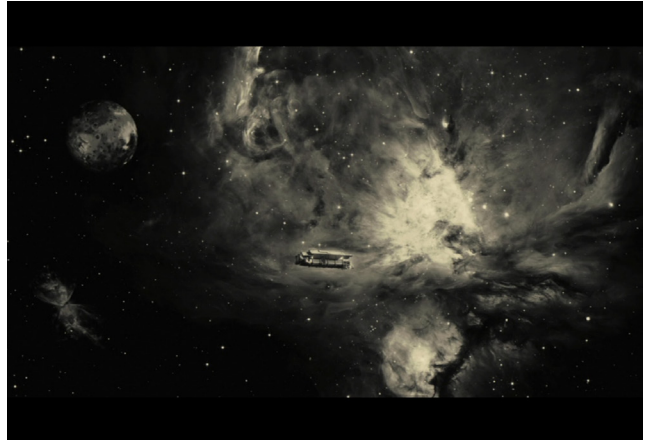


Fig. 6. *Sion Sono, The Whispering Star (Hiso hiso boshi, ひそひそ, 2015)*. Fotogramma.

Fig. 7. *Sion Sono, The Whispering Star (Hiso hiso boshi, ひそひそ, 2015)*. Fotogramma.

Fig. 8. *Sion Sono, The Whispering Star (Hiso hiso boshi, ひそひそ, 2015)*. Fotogramma.

Fig. 9. *Sion Sono, The Whispering Star (Hiso hiso boshi, ひそひそ, 2015)*. Fotogramma.



Fig. 10. Sion Sono, *The Whispering Star* (*Hiso hiso boshi*, ひそひそ, 2015). Fotogramma.

la sua saggezza, profusa a piene mani nei momenti del bisogno. L'ultimo anno di vita è stato faticoso per lei, e anche per chi le è stato accanto. Sia io che Andrea Giordano le siamo stati vicino il più possibile, insieme alla famiglia, e devo dire che anche in quella fase finale della sua esistenza, Anna è stata unica e grandiosa: dolce e simpatica, pronta alla battuta anche in momenti assai critici. Impossibile non adorarla: ecco, più che amarla, io l'ho adorata. Non se ne poteva fare a meno. Una volta le dissi quello che, nel romanzo *Passaggio in India* dello scrittore britannico Edward Morgan Forster, uno dei protagonisti, il dottore Godbole, dichiarava a Mrs. Moore, anziana signora inglese giunta in India per la celebrazione di un incontro romantico, in quella terra remota, di una sua protetta, Miss Adela Quested, che mai si compirà. Incontrandola sola, alla luce della Luna in un tempio indù, il dottore Godbole le diceva: «Lei è un'anima antica». Ecco cos'era Anna: un'anima antica che ci ha donato amore e saggezza. In quel giorno fatidico, in cui i colleghi israeliani avevano programmato di farmi visitare Gerusalemme, avrei voluto essere altrove, ma era impossibile rientrare in Italia in tempo per dare l'ultimo saluto ad Anna. Non sono credente, ma suppongo di avere inclinazioni spirituali, almeno così certe volte mi sembra. E quindi l'unica cosa che ho potuto fare quel giorno è stata lasciare un piccolo biglietto tra le fessu-

Note

[1] Circa il tracciamento di questo come di altri *kanji*, si rimanda a: Ben She-Yi Ming 1997. Si vedano anche: Knudsen 2018; Murase, Barnet, Burto 2002; Sato 2014.

[2] Cfr. Platone 2007. Circa la cronologia de *La Repubblica*, si veda: Thesleff 1982. Sul tema della caverna platonica si vedano anche: Badiou 2013; Herman 2013; Collobert, Destrée, Gonzalez 2012; Vegetti 1999. Un'interessante trattazione del tema della caverna platonica in relazione all'arte contemporanea è sviluppato nelle tesi di dottorato Giammarioli 2007-2008.

[3] Un'analisi complessiva del testo platonico, di quello heideggeriano in relazione al tema del vedere/non vedere, rimando al mio *De Rosa* 2021.

[4] In merito si veda Borody 1980, in particolare il paragrafo: *Orthotes Eclipses Aletheia*, pp. 61 e ss.

[5] Cfr. Friedländer 2014. Per l'allievo di Heidegger, il termine *alétheia* sarebbe una di quelle parole greche di origine non indoeuropea. Quindi l'alfa iniziale non sarebbe affatto privativa, quindi negante *lethe* (l'oblio o la dimenticanza), ma semmai un suffisso durativo, che la sottolinea.



Fig. 11. Il Kotel (Muro del Pianto), Gerusalemme, Israele. Novembre 2019. Foto di Andrea Muddolon.

re del Kotel, il muro millenario e luogo più sacro per l'ebraismo (fig. 11), pensando che ad Anna, forse, non sarebbe dispiaciuto e che forse il messaggio le sarebbe arrivato: conteneva un disegno, una preghiera, cioè, che non ha bisogno di parole.

Più in generale sulla questione di Heidegger e il linguaggio si rimanda a Travers 2019.

[6] La copia dell'incisione, consultata per la stesura di questo saggio, è quella conservata presso il Fondo Calcografico Antico e Moderno della Fondazione Biblioteca Morcelli Pinacoteca Repossi di Brescia, n° inv. 100502. Sulla storia dell'incisione, si rimanda a Vinken 1960, pp. 125-142.

[7] Ne abbiamo notizia da van Mander, K. (1604). *Den Grondt der Edel vry Schilderconst...* In K. van Mander; (1604). *Schilder-Boeck*. Amsterdam: Jacob Pietersz Wachter, VII, 45, fol. 32 verso, 33.

[8] Vinken 1960, p. 129, sostiene che con tutta probabilità copia dell'incisione ritraente la "Speloncke Platonis" fosse anche in suo possesso, e segnatamente presso la sua casa situata nella periferia di Amsterdam, nella frazione di Meerhuizen.

[9] La citazione per esteso reciterebbe: «*Hoc est autem iudicium: Lux venit in mundum, et dilexerunt homines magis tenebras quam lucem; erant enim eorum mala opera*». Nella Bibbia della CEI si legge la seguente traduzione: «E il giudizio è questo: la luce è venuta nel mondo, ma gli uomini hanno amato più le tenebre che la luce, perché le loro opere erano malvagie»:

Conferenza Episcopale Italiana (a cura di). (2008). *La Sacra Bibbia. UELCI. Versione ufficiale della Cei*. Bologna: Edizioni Dehoniane Bologna, p. 1465.

[10] «La maggior parte degli uomini, immersi nell'oscurità / sguazzano costantemente e periscono nella vana ricerca. / Guarda come lo sguardo si attarda sulle ombre degli oggetti, / in modo che tutti amino e ammirino le immagini degli oggetti, // e gli sciocchi vengono ingannati dalle immagini vane delle cose. / Alcuni uomini, più degli altri, sotto la luce pura / separati dalla stupida folla scoprono gli insulti e danno giudizi diretti ed equilibrati / delle ombre delle cose. // Possono riconoscere l'oscurità proiettata dell'errore, / il vero e le cose buone, e si sforzano di portare / gli altri dalla notte oscura alla luce chiara, / perché questi non amano la luce e il loro intelletto è molto carente»: cfr. Burucúa, J. E. (2017). *Transcendences in the Italian Renaissance. Regarding a Wood Panel by Jacopo del Sellaio and a Miniature by Reginaldus Metropolitanus*. In G. Melville, C. Ruta. (eds.). *Experiencing the Beyond: Intercultural Approaches*. Boston/Berlino: Walter de Gruyter GmbH, pp. 159 e ss.

[11] «Melpomene, "colei che canta", la Musa della tragedia, con una maschera tragica, la mazza di Eracle o una spada; ha normalmente il capo circondato da foglie di vite e porta i coturni, i tipici calzari degli attori tragici»: cfr. Ferrari, A. (2018). *Dizionario di mitologia greca e latina*. Torino: UTET, p. 481. Si veda anche: Betti, S. (1836). *Sulla Musa Melpomene dissertazione detta alla Pontifica Accademia Romana di Archeologia*. Roma: Tipografia della R.C.A.

[12] Secondo Pierre J. Vinken (cfr. Vinken 1960, n. 19, pp. 136-137) le ultime quattro figure sarebbero meno facilmente identificabili dal punto di vista iconologico. La prima di queste quattro figure sembrerebbe indossare un cappello da giullare, con in mano un attrezzo simile a un mazzafrusto, forse personificando la *stultiia* (stoltezza). Le figure successive rappresentano la falsità e la superbia, vizi capitali spesso evocati nell'*Hertspiegel*. L'ultima figura che regge una stella potrebbe essere identificata con l'*ambizione*. Il fatto che i vizi e le virtù illustrate nella stampa di Saenredam non corrispondano esattamente

Autore

Agostino De Rosa, Università luav di Venezia, Dipartimento di Culture del Progetto, aderosa@iuav.it

Riferimenti bibliografici

Badiou, A. (2013). *La Repubblica di Platone*. Firenze: Ponte alle Grazie.

Ben She.Yi Ming (a cura di). (1997). *Specification on the Stroke Order of Modern Chinese character*. Shanghai (China): Yu Wen Press.

Borody, W. A. (1980). *Heidegger on Plato's cave alethology*. Tesi di M.o.A. (Philosophy), McMaster University (Canada), December 1980.

Buisman, J. F. (1935). *De ethische denkbeelden van Hendrik Laurensz Spiegel*. Wageningen: H. Veenman & Zonen.

Collibert, C., Destrée, P., Gonzalez, F. J. (2012). *Plato and Myth: Studies on the Use and Status of Platonic Myths*. Leiden: Brill.

de Jong, A. C. (1930). *H. L. Spiegels Hertspiegel, uitgegeven en taalkundig toegelicht door A. C. de Jong*. Amsterdam: H. J. Paris.

a quelle citate nel II libro dello *Hertspiegel*, fa propendere la critica a ritenere che l'immagine non sia pensata per essere inserita nel testo. Le figure che coronano il muro, ancora secondo Vinken, rimandano alle tipologie di vizi e virtù descritte anche nella cosiddetta *Tabula Cebetis*, un trattato sulla vita umana redatto dal filosofo tebano Cebeto, vissuto nel I sec. a.C., e segnatamente nella sua versione iconografica (1592), incisa da Jacob Matham a partire da un originale di Hendrick Goltzius e oggi conservata presso il Rijksmuseum di Amsterdam: cfr. Vinken 1960, pp. 137 e ss. Si veda anche Weddigen 2003.

[13] La citazione di San Giovanni, in cima alla stampa, e la scelta di inserire le statue delle virtù teologali e di alcuni vizi capitali sono un chiaro indizio che il cattolico Spiegel offre, tramite Saenredam, un'interpretazione cristiana del mito platonico, ove l'ignoranza è la non conoscenza di Cristo.

[14] Marco Tullio Cicerone. *De natura deorum*, II 37, 95-97. Si tratta della prima delle tre opere teologiche di Cicerone, scritta nel 44 a.C. e composta di tre libri: cfr. Bos, A. P. (1991). *Teologia cosmica e metacosmica. Per una nuova interpretazione dei dialoghi perduti di Aristotele*. Milano: Vita e Pensiero, pp. 295 e ss. Sui rapporti fra Platone e Aristotele si rimanda a: Herman 2013.

[15] Sulla stessa posizione si attesta anche Knipping 1939-1940.

[16] Cfr. Vinken 1960, pp. 133 e ss. L'ipotesi è stata poi ampliata in Vinken 1999.

[17] Nell'antichità classica si riteneva che il sangue venisse generato dal cuore, mentre la bile gialla nel fegato, la bile nera nella milza e il flemma nel cervello. Si veda in merito: Nuland, S. B. (1988). *Storia della medicina. Dagli antichi greci ai trapianti d'organo*. Milano: Mondadori.

[18] Si veda anche: Latronico, N. (1955). *Il cuore nella storia della medicina*. Milano: A. Recordati, 1955.

[19] Cfr. Poe, E. A. (1998). *La lettera rubata*. Parma: Franco Maria Ricci.

De Rosa, A. (2021). *Cecità del vedere. Per una storia alternativa delle immagini*. In corso di stampa.

Eraclito. (1980). *Frammenti e testimonianze*. a cura di Carlo Diana, C., Serra, G. (a cura di). Milano: Arnoldo Mondadori Editore/Fondazione Lorenzo Valla.

Flint, H. L. (1921). *The Heart: Old and New Views*. London: Lewis.

Friedländer, P. (2014). Alétheia. Un confronto dell'autore con sé stesso e con Martin Heidegger. In P. Friedländer, *Platone*. Milano: Bompiani.

Giammarioli, M. (2007-2008). *Il mito della caverna platonica nell'arte del Novecento*. Tesi di Dottorato di ricerca. Sapienza Università di Roma, AA. 2007-2008, relatore prof.ssa A. Sbrilli; correlatore C. Marrone.

- Harvey, W. (1628). *Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus*. Francofurti: Sumptibus Gvilielmi Fitzeri.
- Knipping, J. B. (1939-1940). *De Iconografie van de ContraReformatie in de Nederlandent*. Hilversum: Brand.
- Heidegger, M. (1987). *Segnavia*. Milano: Adelphi.
- Heidegger, M. (1997). *L'essenza della verità*. F. Volpi, H. Mörchen. (a cura di). Milano: Adelphi.
- Herman, A. (2013). *The Cave and the Light. Plato Versus Aristotle, and the Struggle for the Soul of Western Civilization*. New York: The Random House.
- Hirschmann, O. (1915). Beitrag zu einem Kommentar von Karel van Manders, "Grondt der edel vry schilder-const". In *Oud Holland*, vol. 33, pp. 81-86.
- Knudsen, S. (2018). *Japanese Calligraphy: Shodo*. Copenhagen (Denmark): BoD.
- McGee, J. L. (1991). *Cornelis Corneliszoon Van Haarlem (1562-1638): Patrons, Friends, and Dutch Humanists*. Leiden: Brill Academic Publishers.
- Mecacci, A. (2006). *La mimesis del possibile: approssimazioni a Hölderlin*. Bologna: Edizioni Pendragon.
- Murase, M., Barnet, S., Burto, W. (2002). *The Written Image: Japanese Calligraphy and Painting from the Sylvan Barnet and William Burto Collection*. New York (USA): Metropolitan Museum of Art.
- Orenstein, N. M. (1995). *Hendrick Hondius and the Business of Prints in Seventeenth-Century Holland*. Rotterdam: Sound and Vision Interactive.
- Platone. (2003). *Opere Complete. Volume 2: Cratilo, Teeteto, Sofista, Politico*. Roma-Bari: Laterza.
- Platone. (2007). *La Repubblica. Testo greco a fronte*. M. Vegetti. (a cura di). Milano: BUR Rizzoli.
- Sato, S. (2014). *Shodo. The Quiet Art of Japanese Zen Calligraphy*. Clarendon (USA): Tuttle Publishing.
- Thesleff, H. (1982). Studies in Platonic Chronology. In *Commentationes humanarum litterarum*, 70. Helsinki: Societas Scientiarum Fennica.
- Travers, M. (2019). *The Writing of Aletheia. Martin Heidegger: In Language*. Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-New York-Wien: Peter Lang International Academic Publisher.
- Vegetti, M. (1999). *Guida alla lettura della Repubblica di Platone*. Bari: Laterza.
- Veldman, I. M. (1990). *De Wereld tussen Goed en Kwaad late preten van Coornhert*. LAja: SDU.
- Verwey, A. (1919). *Hendrick Laurensz. Spieghel*. Groningen: JB Wolters.
- Vinken, P. J. (1960). *H. L. Spiegel's Antrum Platonium: A Contribution to the Iconology of the Heart*. In *Oud Holland*, vol. 75, pp. 125-142.
- Vinken, P. J. (1999). *The shape of the heart*. New York, Oxford: Elsevier.
- Weddigen, T. (2003). *Italienreise als Tugendweg Hendrick Goltzius' Tabula Cebetis*. In *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ) / Netherlands Yearbook for History of Art*, vol. 54. Leiden: Brill, pp. 90-139.