

# Le lacrime di Icaro: sguardo e visione

Cesare Battelli

Nelle *Metamorfosi*, Ovidio narra del mito del labirinto, ovvero la storia di Dedalo e Icaro e la superazione attraverso il volo della struttura labirintica, simbolo della prigionia ma anche del legame indissolubile del proprio corpo e dello sguardo sul mondo.

Dedalo, reo di aver aiutato Teseo e Arianna nella sconfitta del Minotauro, per ordine del sovrano Minosse viene rinchiuso con il figlio Icaro all'interno del labirinto che lui stesso aveva architettato. Dal labirinto i due protagonisti non possono uscire se non opponendosi all'orizzontalità della struttura con la verticalità del volo, che rappresenta una sorta di esperienza iniziatica in quanto "superazione" della forza di gravità, del peso corporeo: ovvero attraverso l'immaginazione.

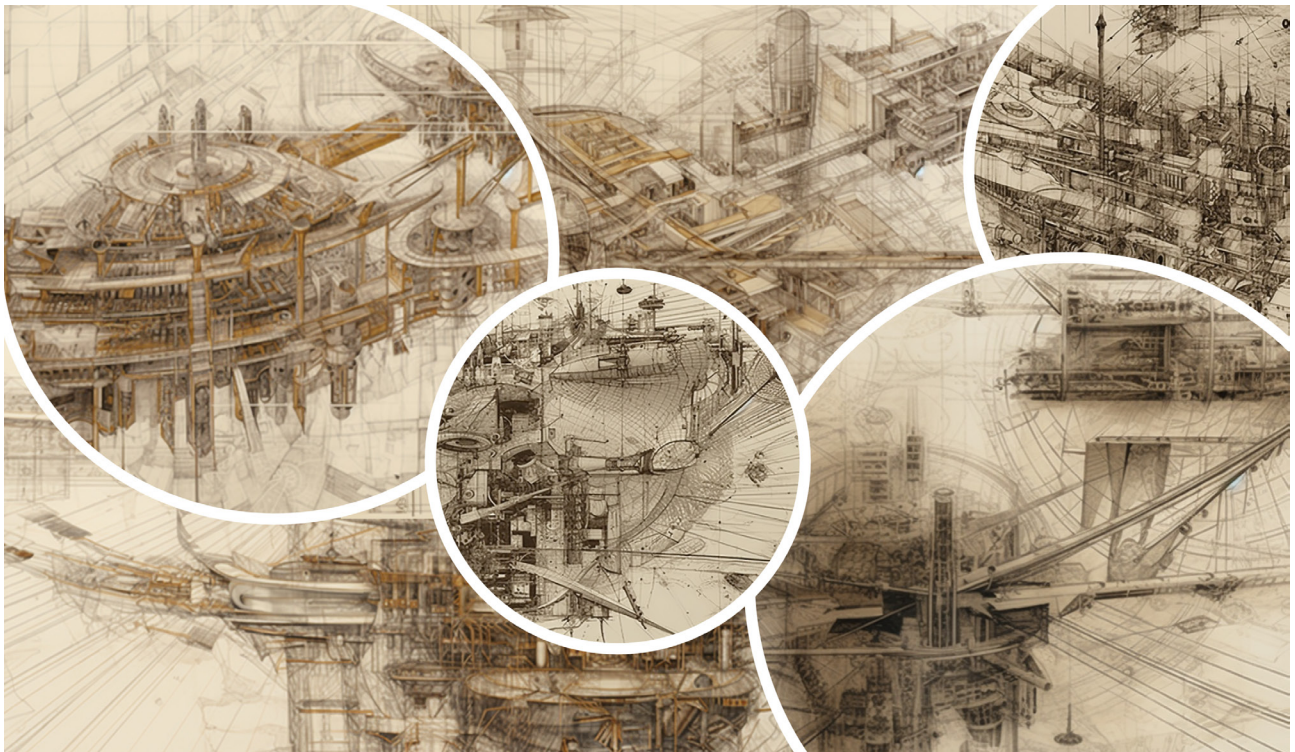
L'essere umano ha immaginato il territorio visto dall'alto ancor prima dell'invenzione del satellite o dell'aereo. La

vista a volo d'uccello, ancor prima che una trascrizione topografica, è in essenza una visione e, come tale, parte dal presupposto di una intrinseca cecità ma con un'ammonizione che è implicita nel senso più profondo dell'immaginare in quanto l'immaginazione risente dei due mondi cui appartiene: quello della prigionia del sensibile e quello della liberazione nell'altrove.

I moti dell'immaginazione e l'idea del volo sono uniti. Il racconto di Ovidio, infatti, lo testimonia: è proprio all'interno del labirinto, nella condizione di prigionia, che il leggendario architetto crea ali di cera per sé e per suo figlio. L'imprevedibilità del volo e, quindi, la caduta di Icaro, ci riportano anche ai labirinti aporetici di Jacques Derrida (1930-2004) dove attraverso l'analisi del disegno a mano libera vengono anticipati alcuni legami tra sguardo e visione, tra il vedere della prigionia (nel senso del

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

Fig. 1. Cesare Battelli, *Labirinti*.



nostro rapportarci con il reale) e il “non vedere” della trascrizione (disegno) di ciò che si intende comunemente come reale.

Con al centro il disegno a mano libera, è infatti il rapporto tra occhio e sguardo il vero protagonista negli scritti del filosofo francese. Derrida non fa mai riferimento esplicito alla visione *stricto sensu* in quanto nella sua ermeneutica esiste solo un rimbalzo interno, un impigliarsi nei propri contorni labirintici, ma non un altrove. Tuttavia, alcuni passaggi e note possono essere utili per riflettere sulla dimensione dell'occhio e su come esso, come il volo, sia più dotato di zone d'ombra di quanto non sembri a prima vista.

«Ma si sa che gli occhi non sono fatti solo per vedere, sono fatti anche per piangere. Possiamo chiederci perché si piange, perché una certa dimensione di tristezza (o di riso, o di shock traumatico) provochi le lacrime, è abbastanza enigmatico. È piuttosto enigmatico: perché questo sintomo è versare acqua sugli occhi?» [Derrida 2016, p. 78].

In una raccolta di scritti legati al tema del non vedere, Derrida fa riferimento a una poesia di Andrew Marvell, un poeta inglese del XVII secolo (1621-1678), che si conclude così: «*These weeping Eyes, those seeing Tears*» [1]. Secondo il poeta inglese, sono le lacrime a vedere e non gli occhi. Tuttavia, questa velatura apparentemente contraddittoria nasconde significati più articolati. Gli occhi vedono velati dalle lacrime, come se offuscando la nostra vista in una dimensione di abbandono (come Icaro oltre il labirinto) si possa vedere meglio, abbattendo i limiti delle cose che ci circondano. Allo stesso tempo, le lacrime sono l'irruzione di un'emozione o di un trauma, un'apertura o un volo interiore.

Un ulteriore esergo di Derrida è orientato a Nietzsche, alla sua «presenza spettrale in quei luoghi» [Derrida 2016, p. 79] e, poiché uno spettro è qualcuno o qualcosa che si vede senza essere visto, è una forma che vacilla in modo del tutto indecidibile tra il visibile e il non visibile e non la si vede arrivare: una sorta di fluttuazione della soglia, da cui il filosofo francese trarrà alcune considerazioni sull'evento e sulle sue contraddizioni interne. Lo spettro, come l'allucinazione, è qualcuno o qualcosa che attraversa lo spazio dell'ossessione, del lutto ecc. Simile per certi versi ad alcuni testi di Jorge Luis Borges (1899-1986) e, forse, anche alla figura di Omero descritto nell'*Aleph*, o alle varie forme di cecità che accompagnano Dante nella sua discesa agli Inferi, la cecità di

Figg. 2, 3. Cesare Battelli, *Labirinti*.

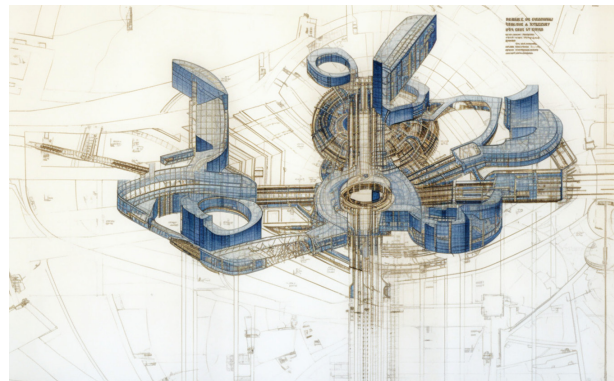
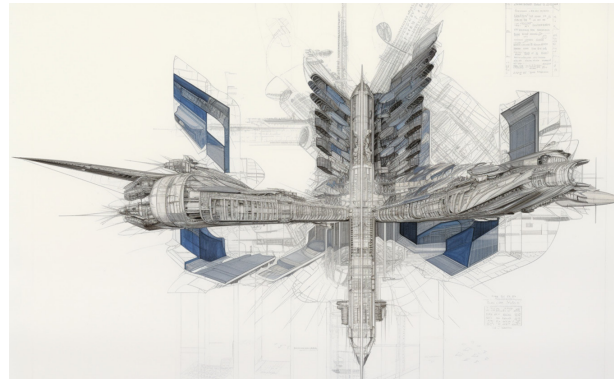
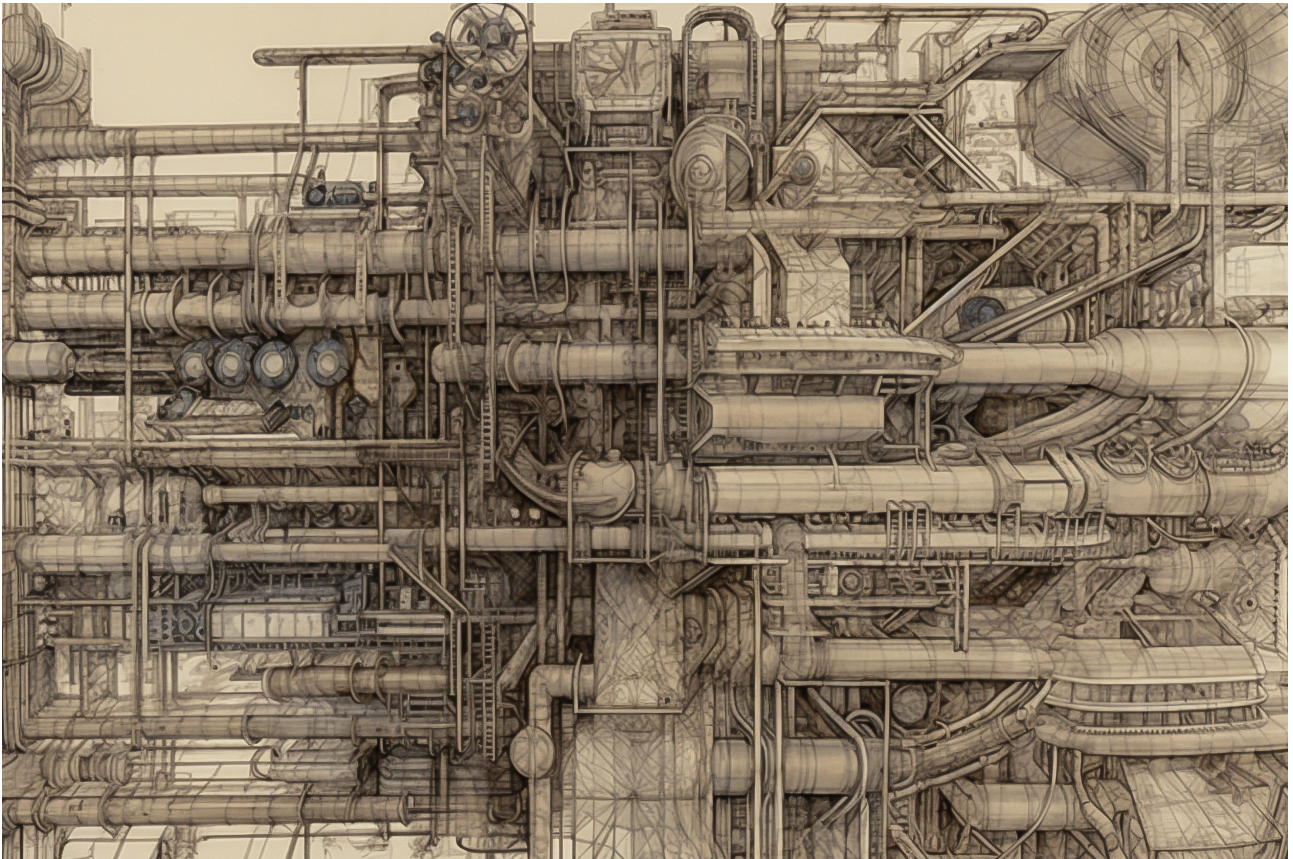


Fig. 4. Cesare Battelli, *Labirinto*.



Friedrich Nietzsche non è solo progressiva, ma anche affetta da una sfocatura a ritroso.

«Anche il male degli occhi, che a volte mi porta pericolosamente verso la cecità, è una conseguenza, non una causa. Infatti, ogni aumento della mia forza vitale migliora la mia vista. Sono un doppio, ho una seconda vista oltre alla prima. E forse ne ho anche una terza» [Nietzsche 1991, p. 271].

La prima difficoltà, la prima aporia, se si vuole, è che ciò che arriva a noi, se deve costituire un evento (sostiene Derrida) non deve essere visto arrivare. Un evento è ciò che viene (arriva); l'arrivo dell'altro come evento è un evento degno di questo nome, cioè un evento che fa irruzione, inaugurale, singolare solo in quanto non lo si vede arrivare. Un evento che si anticipa, che si vede arrivare, che si prevede, non è un evento. L'occhio derridiano è, in realtà, un occhiomano in quello spazio dove avviene la dimensione del contatto, che nasce contemporaneamente dalla distanza e da una vicinanza. In questo modo, l'occhio umano ha la capacità di prevedere, anticipare e cogliere, così che le mani si interpongono, anticipando il contatto degli occhi.

Al contrario, l'occhio senza vista, l'occhio cieco *ante litteram*, porta avanti le mani per spazializzare l'incontro con l'"altro". Portando le mani in avanti, le mani stesse strutturano l'orizzonte visivo, anticipandolo e ricreandolo. Il mondo si offre lì, nel contatto con le mani.

Allo stesso tempo, il non vedente, grazie all'uso delle mani, pre-esamina e pre-vede senza vedere ciò che è in condizione di arrivare, ciò che sta per arrivare senza ancora apparire nell'orizzonte del tatto e quindi della vista. Lo spazio che si crea tra l'occhio e la mano, anticipatore e intermedio tra "noi" e il mondo, ha una doppia condizione: anticipazione e ricordo. Lo stesso spazio, forse, che si annulla nel raccoglimento della preghiera, con le mani giunte, quasi come se non fosse ammessa alcuna distanza con la divinità, per accoglierla ed essere accolti. Una forma di intimità, quella della mano e dell'occhio, simile alla mano cieca che si produce anche tra l'occhio e la mano dell'artista.

Il disegno è infatti pensato da Derrida come una forma di trascrizione cieca o "quasi-visionarietà", e, nel senso indicato dell'evento, come irruzione dell'inatteso, di ciò che non si vede arrivare.

Le fratture prodotte nell'analitica del filosofo sembrano senza soluzione. Se si disegna, non si vede l'oggetto cui il disegno si ispira, se si osserva l'oggetto, è il disegno che scompare.

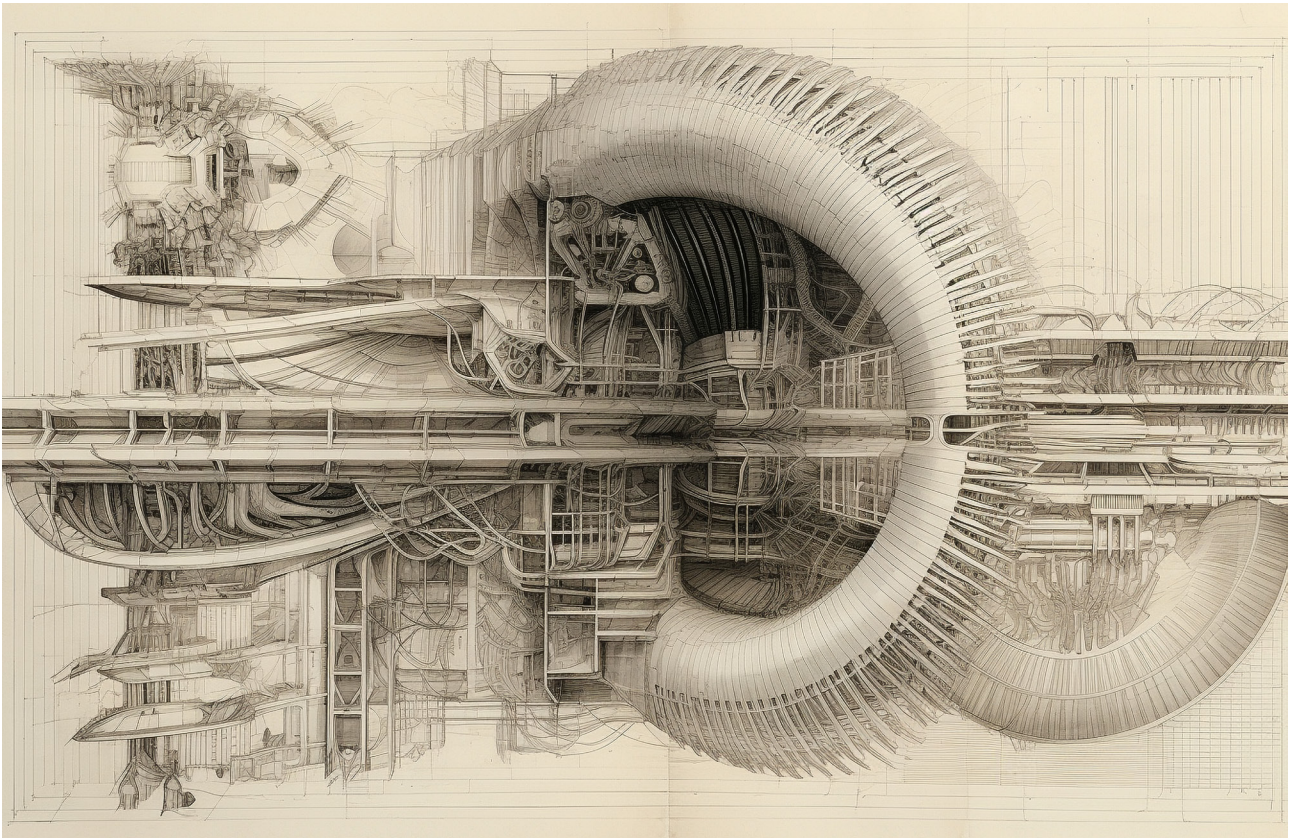
Un'intermittenza in cui l'occhio, pur piegandosi, non può sdoppiarsi. Il disegno naturale, i tratti sulla carta, dovrebbero esibire il visibile mostrando il modo in cui lo sguardo si posa sulla carta.

Ma quell'istante tra occhio e mano è ancora una volta cieco, si dà in un'istantaneità di cecità. L'apparente paradossale, ancora una volta, sta nel fatto che alludere a ciò che il disegno si presta a rappresentare, a rendere nuovamente presente, è dovuto a un momento di oscurità della vista. Tuttavia, questa non è l'unica invisibilità grazie alla quale il disegno si struttura: c'è dell'altro, e forse quell'insieme di segni e linee non è altro che il dispiegarsi di molte ombre.

Innanzitutto, il disegno è una sezione in quanto proiezione mentale. Quindi, è una porzione di una totalità che, tranne che nell'esperienza cubista e supponendo che abbia avuto successo, è come tale indicibile. È proiezione, frammento. I contorni, l'*eidós*, sono disegnati ma, come tali, sono visibili solo nella testa dell'artista. Da non confondere con la mimesi, in un ritratto tutto ciò che evoca finalmente quella persona o quel volto è sostenuto da un'assenza, da tutto ciò che non c'è.

Le origini della pittura e del disegno hanno anch'essi luogo in un'assenza. Nella narrazione di Plinio il Vecchio, l'ombra è la protagonista; il disegno si svolge nella saggoma dell'ombra proiettata del personaggio, l'amante che sta per partire, nel momento della sua precoce assenza. In un dipinto di Joseph Benoît Suvée (1743-1807) (ce n'è uno simile anche di Bartolomé Esteban Pérez Murillo (1617-1682) del 1660 intitolato *L'origine della pittura*), si vede chiaramente come una giovane donna corinzia, figlia dell'artigiano Butades, con la luce proiettata su una parete delinea l'ombra dell'amato per preservarne l'immagine e, secondo la tradizione, anche l'anima. «Indipendentemente dall'origine del disegno, tutti concordano sul fatto che doveva consistere nel circoscrivere l'ombra di un uomo. Finalmente l'arte è uscita dalla monotonia [*se ars ipsa distinctiit*], ha scoperto la luce e l'ombra, e grazie a questa differenza i colori sono stati separati l'uno dall'altro. Successivamente, è stata aggiunta la luminosità, un altro valore aggiunto della luce» [2]. L'intermittenza tra il vedere e la cecità, che ha come protagonista la mano-occhio, è un misto di luce e ombra così come lo è la palpebra nel suo costante tremolio, che indica allo stesso tempo chiusura e luminosità. Nel tessuto ontologico chiaroscurale di Derrida, nel labirinto delle sue aporie, la palpebra non è menzionata

Fig. 5. Cesare Battelli, *Il volo di Icaro*.



nella sfera del disegno. Tuttavia, l'occhio si strizza per mettere su carta quelle misure prese con la matita posta a metà strada tra occhio e campo visivo.

Con le distanze ridotte, se non eliminate, le palpebre e i loro "mormorii" nella penombra della notte acquistano una dimensione di un'interiorità visionaria. Queste immagini, forse visioni, prodotte nell'oscurità della palpebra sono descritte eloquentemente dal poeta Nanni Cagnone (1939) e sono di due tipi: le ipnagogiche e le eidetiche [Cagnone 1993, pp. 114, 115].

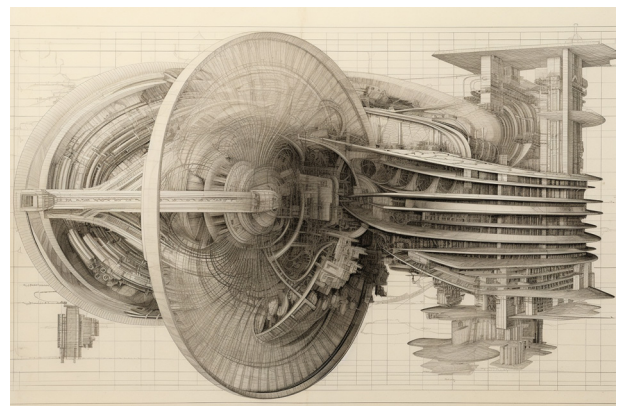
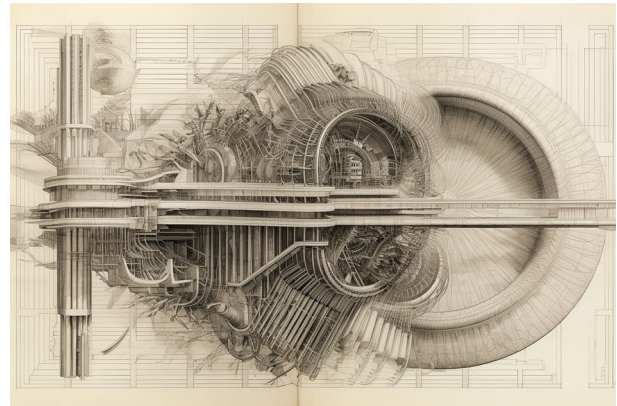
La palpebra con le sue costellazioni si offre come mondo intermedio, preludio di un viaggio interiore che serve a Cagnone per introdurre la condizione di poeta improbabile, ovvero quei disagi della logica che chiamiamo poesia. «C'è un fenomeno di adattamento nel descriverli: quello stato di coscienza che viene chiamato ipnagogico, l'esperienza crepuscolare di quelle figure che forse si intravedono nel caleidoscopio del sonno sullo schermo interno delle palpebre. Anche chi è così educato da chiamarle illusioni e non allucinazioni tende a sminuirle, quasi non fossero altro che un annuncio del sonno, il segno dei sogni. Eppure, a volte non dormiamo più dopo queste apparizioni, e non sempre si tratta di semplici figure: roteando gli occhi, vediamo cose che si evolvono, soggette al tempo, cose che indubbiamente maturano o vanno e vengono, fanno e disfano» [Cagnone 1993, p. 119].

La visione ipnagogica, tagliata fuori da ogni exteriorità e distanza dall'altro, crea il proprio universo di immagini in un luogo senza spazio. La palpebra diventa così uno schermo, trascendendo le proprie dimensioni per diventare una luminescenza interna, un caleidoscopio di immagini senza corpo, un'assenza di materia. A volte si tratta di una successione di ombre con la densità dell'inchiostro, altre volte le ombre stesse, come frammenti spettrali, scivolano su di noi, su un piano troppo vicino, come se venissero di lato, per scomparire gradualmente se non le guardiamo troppo da vicino. Qualcosa di simile accade con le immagini eidetiche.

Cagnone, di fronte allo scetticismo di chi le ritiene allucinazioni, dimentica forse di ricordare che le allucinazioni hanno la loro radice nel greco "*aluo, allusso*" che indica un fuori di sé, una vaghezza esterna, che trasporta il "noi" nell'abisso della distanza senza possibilità di incontro.

Al contrario, le visioni, come quelle oniriche, sono patrimonio dell'interiorità. Le immagini eidetiche, invece,

Figg. 6, 7. Cesare Battelli, *Il volo di Icaro*.



portano con sé ancora qualche frammento di esteriorità, forse della luce appena spenta, quei lampi impressi sulla retina che si trasformano alchemicamente, alla maniera di trans-figurazioni, in una successione mutevole di piccole costellazioni. In questo caso la distanza si contrae ma non si annulla. La danza quasi rituale di quelle piccole macchie luminose dalle colorazioni imprecise simili ai colori incerti descritti da Ludwig Wittgenstein, nel loro aspetto ibrido, acquista una certa autonomia. Le piccole macchie luminose possono persino generarsi e rigenerarsi per lunghi periodi di tempo, ma quasi mai, come in uno sguardo, si mostrano frontalmente. Non appena si presta loro troppa attenzione, le immagini eidetiche tendono a scomparire come se non volessero essere sorprese. Forse l'oscurità, la cecità stessa, invece di osservarla, deve essere attraversata, in una sorta di accoglienza simile a quella del poeta, cui Cagnone fa riferimento nel suo testo in più occasioni. Le figure della palpebra sono tanto più abbaglianti e durature quanto più sono osservate con disattenzione. La palpebra si costituisce come un universo autonomo chiuso su se stesso, a metà strada tra il sonno e la veglia, e ci invita a riflettere sul significato dell'immagine. Cagnone descrive le sue visioni oculari come immagini che non sono

altro che la persistenza di ciò che si offre, per ripetizioni, all'occhio biologico.

Persistenza, o forse preesistenza, senza debiti. Ma la persistenza non è tanto un'insistenza che solca più volte lo stesso gesto, che di per sé sarebbe già un gesto trasfigurante, ma una forma di fissazione che fugge.

«Non c'è dunque *adæquato rei et intellectus*. Non si tratta di scrivere, di riscrivere, ma di percepire sempre più la relazione con quell'apparenza che, per sé, ha parole e volontà particolari di queste parole. Si tratta di lasciarsi persuadere dalla visione, di non dominarla e di ammettere che nessuna parola ne darà prova adeguata», sostiene Cagnone. Inoltre: «L'ombra di te poggia sulla mia similitudine di corpi» [Cagnone 1993, p. 119]. È a questa che vorremmo arrivare, e per forza dovremo nutrirci della persuasione della cosa vista, essendo certi che essa diventerà nella mente una "lacuna".

#### Crediti delle immagini

I disegni qui presentati, dedicati alla costruzione di suggestive visioni sui temi di Icaro e del Labirinto, sono di Cesare Battelli e sono stati realizzati con un software di Intelligenza Artificiale fra maggio e giugno 2023.

#### Note

[1] Andrew Marvell. *Eyes and Tears*. In G. A. Aitken (ed. by). *The Poems of Andrew Marvell*. London: Lawrence & Bullen, 1892, pp. 36-38.

[2] Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, XXXV, 11.

#### Autore

Cesare Battelli, architetto, Visionary Architecture, Cesena-Madrid, [info@visionary-architecture.com](mailto:info@visionary-architecture.com)

#### Riferimenti bibliografici

Cagnone, N. (1993). *Per Somnium, Stasera*. Milano (testo originale dell'autore).

Derrida, J. (2000). *Ciò che resta del fuoco*. Milano: SE.

Derrida, J. (2016). *Pensare al non vedere*. Milano: Jaca Book.

Nietzsche, F. (1991). *Ecce Homo*. Milano: Adelphi.