

Tesina interdisciplinare per l'Esame di Stato
di **Jacopo Canestri**

liceo scientifico statale Vito Volterra, classe V I
anno scolastico 2007-2008



Vedere

L'Invisibile

Indice

| | |
|---|----|
| Prefazione, L'intelletto come sesto senso..... | 3 |
| 1. Il déjà vu della conoscenza.....Filosofia pt. prima | 4 |
| 2. Oltre la razionalità: Il Simbolismo.....Letteratura italiana | 6 |
| 3. Le illusioni dei sensi.....Letteratura Latina | 11 |
| 4. Il sogno, l'inconscio e l'immagine.....Storia dell' Arte | 12 |
| 5. la tecnologia come chiave di lettura.....Geologia | 18 |
| 6. To photograph the states of mind.....English Literature | 22 |
| 7. L'importanza di somministrare una forma.....Matematica | 24 |
| 8. Interazioni invisibili.....Fisica | 27 |
| 9. La fuga dalla Verità.....Filosofia pt. seconda | 30 |
| Conclusione, Le dimensioni del pensiero..... | 34 |
| Appendice: Le illusioni dei sensi.....traduzione dal Latino | 35 |
| Bibliografia..... | 37 |



L'intelletto come sesto senso

A prescindere da qualsiasi dottrina filosofica, il fatto che percepiamo il mondo e interagiamo con esso tramite i nostri sensi, è assodato. Fin dalla nascita i sensi sono il nostro unico strumento di ricerca e d'interpretazione. Fu Aristotele a classificare le percezioni del nostro corpo in cinque grandi sfere sensoriali ognuna che risiedeva in un organo ben preciso: il tatto nella pelle, il gusto nella bocca, l'olfatto nel naso, l'udito nell'orecchio e per ultimo il senso che sfruttiamo di più per rapportarci con l'esterno, la vista che risiede nell'occhio.

Il verbo “io vedo” deriva direttamente dal verbo greco “οἶδα”, traducibile come “io so”, il cui tema del participio è “ὶδ-”. Da quest'ultima coniugazione di “οἶδα” si sono formati molti termini delle lingue modere tra cui la parola italiana “idea”, e la parola inglese “wit”, che significa intelligenza.

La vista è il senso su cui facciamo maggior affidamento: non crediamo se non vediamo! Riteniamo la perdita della vista molto più penalizzante della perdita di un qualsiasi altro senso. Tutto ruota attorno al nostro occhio, un organo molto complesso e molto sensibile alla luce.

Vedere significa infatti trasformare la radiazione luminosa in impulsi nervosi che il cervello può interpretare. Tutto ciò che è materiale, concreto e ha contatti con la realtà è facile da visualizzare.

Basta aprire gli occhi.

in|vi|si|bi|le: agg., s.m., s.f. che sfugge alla percezione dei sensi perché escluso da qualsiasi configurazione materiale

definizione dal vocabolario della lingua italiana

I nostri cinque sensi sono dunque limitati. Aprire gli occhi solamente, tastare, assaggiare, annusare o aguzzare l'orecchio non sono azioni sufficienti per “scoprire” l'invisibile.

Prima bisogna ideare un modo in grado di fornire una consistenza materiale al non-conoscibile, un espediente per renderlo familiare associandolo a qualcosa di facile comprensione ed effettuare così un vero e proprio *transfert gnoseologico*.

In ausilio dei cinque sensi interviene così l'intelletto umano che riesce sempre in qualche modo a coniugare formalità e invisibilità usando svariate scorciatoie che attraversano tutti i campi della conoscenza, dalla letteratura alla scienza, dalla matematica all'arte, tutte convergenti ad un solo scopo: apprendere la realtà e la vera essenza delle cose siano esse visibili o invisibili.

1. Il déjà vu della conoscenza

Nella teoria delle idee, Platone afferma che l'apprendere è un ricordare, ossia un recupero di quelle idee presenti nell'Iperuranio che risultano essere incorruttibili, ingenerate, eterne, non soggette a mutamento; esse sono le conoscenze certe che nella ricerca della verità danno forma al contingente, al mondo dell'esperienza.

La teoria delle idee, delle forme, può essere meglio compresa in termini di entità matematiche: un cerchio, ad esempio, viene definito come una figura piana composta da una serie infinita di punti delimitati da una circonferenza, ovvero una serie infinita di punti equidistanti da un punto dato chiamato centro. Tuttavia, nessuno ha mai visto tale figura, dal momento che ciò che si vede costituisce una mera **approssimazione** del cerchio ideale, la serie infinita di punti è sostituita dalla linea curva che dà luogo al perimetro del cerchio (la circonferenza); mentre, quando i matematici definiscono il cerchio, i punti a cui si riferiscono non sono punti spaziali, bensì punti immateriali, che non occupano spazio (adimensionali). Nondimeno, benché la forma del cerchio non sia mai stata vista, i matematici e le persone comuni sanno che cosa è un cerchio: lo dimostra il fatto che essi sanno definire tale figura.

Per Platone, dunque, l'idea della "circolarità" esiste, ma non nel mondo fisico spazio-temporale. Essa esiste come oggetto immutabile nel mondo delle forme o delle idee, conoscibile per mezzo della sola ragione.

Le forme possiedono più realtà degli oggetti del mondo fisico a causa della loro perfezione e stabilità e poiché sono modelli ai quali gli oggetti del mondo materiale somigliano, qualunque realtà essi abbiano.

La circolarità, la triangolarità sono ottimi esempi di cosa Platone intendesse per "forme": un oggetto che esiste nel mondo fisico può essere chiamato cerchio o quadrato o triangolo solo perché **assomiglia** ("partecipa" nel linguaggio platonico) alla forma della "circolarità" o della "triangolarità".



Il ricordare di Platone deriva quindi da un **déjà vu**, ovvero da una sensazione di rivivere un avvenimento già accaduto, di rivedere una cosa già vista, che comporta una sollecitazione delle funzioni cognitive di riconoscimento (attenzione) e recupero (memoria), di quelle forme eterne che secondo il filosofo ognuno di noi ha visto nell'iperuranio prima di venire al mondo, ma che nell'atto della nascita sono andate perse.

La conoscenza intuitiva, che deriva da un processo unicamente interno nella mente umana, dunque, è inapplicabile al mondo delle idee. È più difficile cercare di spiegare a parole cosa vuol dire "circolarità", con l'uso quindi dei lògoi, ossia dei discorsi che si fanno attorno ad un argomento (definizioni), che disegnare una figura che **assomiglia** alla forma di circolarità e, indurre con il "déjà vu platonico" a un recupero dell'idea di circolarità già acquisita prima della nascita. Il tentativo è invece impossibile quando si vuole definire con i lògoi l'idea di un colore, per esempio spiegare cosa sia il giallo, senza collegarlo alla visione di un'entità contingente che "partecipa" all'idea di quel colore: es. giallo è il colore dei Girasoli.

Due definizioni del colore giallo.

Si noti come la prima è di gran lunga più eloquente.



già|llo

agg., s.m.

etimologia (fr.ant. *jalne*, dal lat. *galbinus*)

Si dice di uno dei sette colori fondamentali, tra il verde e l'arancione nello spettro visibile. E' compreso tra le lunghezze d'onda di 5800 e 5700 Å.

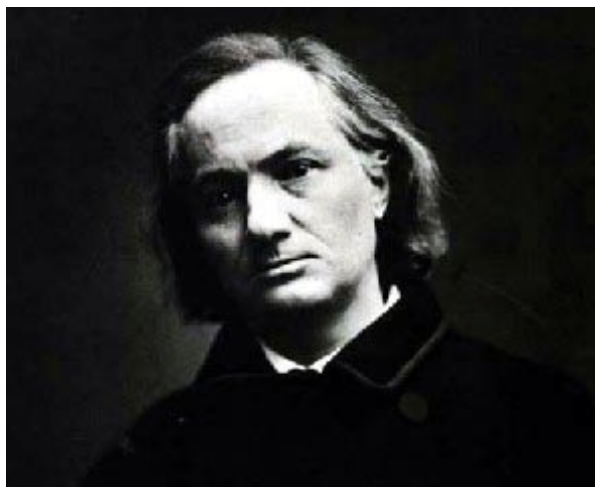
2. Oltre la razionalità: Il Simbolismo

A cavallo tra fine Ottocento e inizio Novecento si sviluppa soprattutto in Francia una poetica basata sull'intuizione e sul rifiuto del realismo, della razionalità e del metodo scientifico che fino ad allora non erano stati in grado di descrivere a pieno idee emozioni e sentimenti; il Simbolismo, infatti fa uso di parole in grado di descrivere immagini simboliche tali da indurre il lettore al déjà vu e, quindi, tramite un percorso di recupero, a realizzare e a provare quei sentimenti e quelle idee che lo scrittore simbolista aveva racchiuso dentro le pagine.

Nel Decadentismo, il movimento che adotta la poetica del Simbolismo, l'artista si trasforma nel poeta Vate che sopra la massa è l'unico che riesce a comprendere la realtà e, secondo una concezione già romantica della funzione del poeta, suffragata dalla filosofia idealistica, a lui solo compete il ruolo di interprete della realtà, grazie a strumenti di conoscenza diversi e più penetranti di quelli del puro razionalismo.

Il manifesto del Simbolismo fu pubblicato sul "Le Figaro" da Jean Moréas il 18 settembre 1886 e aveva origini soprattutto nella poesia di Baudelaire, il quale fornì subito dopo la prima definizione poetica di Simbolismo contenuta nel sonetto "Correspondances".

In questo componimento la natura è rappresentata come una foresta di simboli tra loro "corrispondenti" che racchiudono le chiavi del significato dell'universo.



Charles Baudelaire 1821 - 1867

Corrispondenze

*E' un tempio la Natura ove viventi
pilastrì a volte confuse parole
mandano fuori; la attraversa l'uomo
tra foreste di simboli dagli occhi
familiari. I profumi e i colori
e i suoni si rispondono come echi
lunghi che di lontano si confondono
in unità profonda e tenebrosa,
vasta come la notte ed il chiarore.*

*Esistono profumi freschi come
carni di bimbo, dolci come gli òboi,
e verdi come praterie; e degli altri
corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno
l'espansione propria alle infinite
cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,
il benzoino, e cantano dei sensi
e dell'anima i lunghi rapimenti.*

Charles Baudelaire

Da "I fiori del male", "Les Fleurs Du Mal", 1857

Traduzione di Luigi De Nardis, Milano, Feltrinelli, 1964

Al contrario del parnassianesimo che mirava ad una poesia di pure immagini trascurando qualsiasi aspetto sentimentale, il simbolismo punta soprattutto a rendere palpabile ciò che non proviene da sfere sensoriali, ovvero tenta con i simboli di evocare emozioni: con accostamenti inconsueti di parole riesce a destare l'attenzione del lettore-spettatore che, spiazzato da una mancanza di senso a prima vista, analizzando più a fondo il contenuto partecipa ai sentimenti dello scrittore.

In Italia Giovanni Pascoli costituisce un particolare esempio di poeta simbolista in quanto aderisce alla poetica del Decadentismo quasi inconsapevolmente perché al contrario di Gabriele D'Annunzio, il massimo esponente del Decadentismo e dell'Estetismo italiano, Pascoli non amava apparire ma aspirava comunque al sublime perpetuando l'idea del poeta Vate sebbene preferisse partire dal basso e dal quotidiano per raggiungere l'ascesi.

La figura eccezionale cui compete l'individuazione dei legami segreti tra le cose, è per Pascoli un **fanciullino**, il quale nonostante abbia la stessa funzione del superuomo di D'Annunzio, sottolinea fin da subito la sostanziale differenza tra i due letterati: Pascoli non diventerà mai veramente adulto, non raggiungerà mai l'indipendenza di D'Annunzio perché la sua crescita si arrestò quella sera del "X agosto" nel momento in cui la rondine che tornava al nido, cadde tra spini, uccisa. L'uccisione del padre, raccontata in analogia colla morte di una rondine nel componimento *X agosto*, se forse non influenzò drasticamente la vita giovanile di Pascoli, che continuò a studiare al collegio di Urbino, sicuramente a lungo andare costrinse il poeta ad instaurare un legame morboso con la famiglia che non scioglierà mai.

Pascoli sarà sempre in cerca di un rifugio, di ciò che ha sempre rappresentato come un nido o come una siepe che, al contrario di quella leopardiana, non risulta essere un ostacolo da superare, bensì un luogo circoscritto che fornisce protezione e calore affettivo: la famiglia.

Il simbolismo e il legame con la natura in Pascoli sono sempre presenti, sia nella sua produzione poetica, sia nella sua vita privata. Il Poeta traduce la sua vita in natura usando immagini ricorrenti che rimandano a sentimenti e concetti difficilmente esprimibili altrimenti; oltre all'esempio appena citato del nido, particolarmente interessante è l'accezione che Pascoli dà al mondo floreale. Il compito dei fiori è di rappresentare la fragilità dell'esistenza, la solitudine e la morte, ma a volte simboleggia anche il tema della sessualità, affrontato dal poeta sempre con reticenza, come ne "*il gelsomino notturno*" dove si allude all'esperienza della prima notte di nozze in analogia con il fiore i cui calici si aprono al tramonto e si chiudono all'alba.

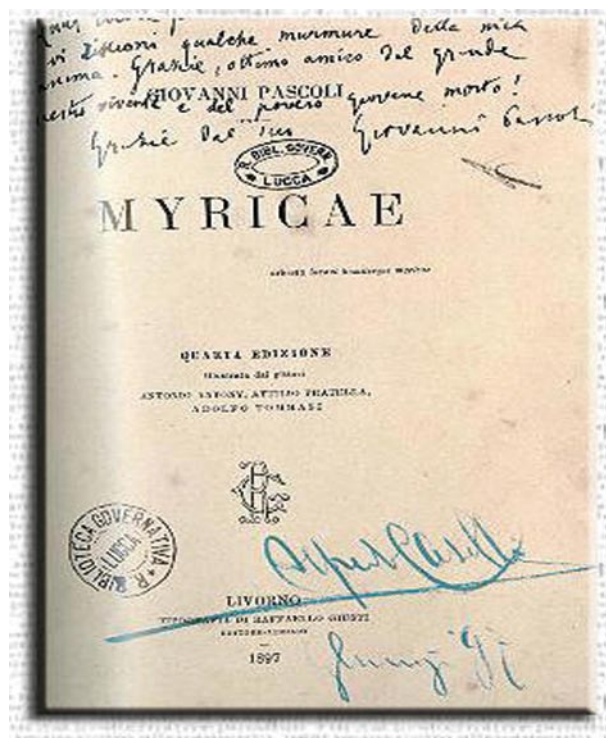


vedere l'invisibile

Altra caratteristica portante dei componimenti pascoliani è la magnifica conoscenza del mondo naturale che il poeta sfrutta per raccontare nel dettaglio gli eventi; i particolari sono fondamentali, così come i nomi specifici. Pascoli non sarà mai vago nel descrivere un fiore o un uccello a tal punto che criticherà addirittura Leopardi per aver scritto *“mazzolin di rose e viole”* perchè ogni buon botanico sa che rose e viole non fioriscono nello stesso mese. Il poeta chiamerà tutto col nome proprio e sfrutterà le particolarità di ogni singola specie per rappresentare a pieno i suoi sentimenti. (es. *Digitale purpurea*, *Il chiù*).

Tra le raccolte poetiche più importanti citiamo *Myricae*, *Canti di Castelvecchio*, *Poemetti* e *Odi e Inni* perchè insieme riassumono i vari significati naturalistico, morale e sociale dell'opera di Pascoli.

Myricae in primo luogo testimonia la volontà del poeta di affrontare temi di carattere umile, infatti il proposito compositivo deriva da un'affermazione di Virgilio contenuta in un'ecloga che recita **“arbusta iuvant humilesque myricae”** ovvero “piacciono gli arbusti e le basse tamerici”. È una raccolta mano a mano ampliata (da 22 a 156 componimenti) che conserva in ogni edizione il suo carattere di frammentarietà che delinea un quadro puntinistico della realtà perché come in un disegno colorato a punti da vicino non rende l'idea di ciò che vuole rappresentare, ma basta guardarlo da un altro punto di vista più ponderato, più distaccato dal testo in sé e per sé per coglierne le forme e i contenuti. In questa raccolta si manifesta anche una forma di estetismo decadente riguardo all'uso di termini preziosi e unici in accordo con la tecnica del poeta-botanico.



Giovanni Pascoli sostiene che ogni componimento è frutto della visione scrutatrice e della conoscenza intuitiva del fanciullino il quale è dentro ognuno di noi e mantiene la conoscenza delle *idee*, l'innocenza e la capacità di scoprire il mondo con occhi nuovi. *“ma quindi noi cresciamo ed egli resta piccolo”* scrive Pascoli, sottolineando il fatto affermato anche da Platone che la conoscenza pura viene via via persa dall'**uomo che nella ricerca della verità è costretto a trovare solamente qualcosa che assomigli al vero**, qualcosa di contingente che partecipi alla forma, che la rappresenti nella maniera più vicina a ciò che viene solamente pensato, a ciò che è conoscibile solo nel ragionamento.

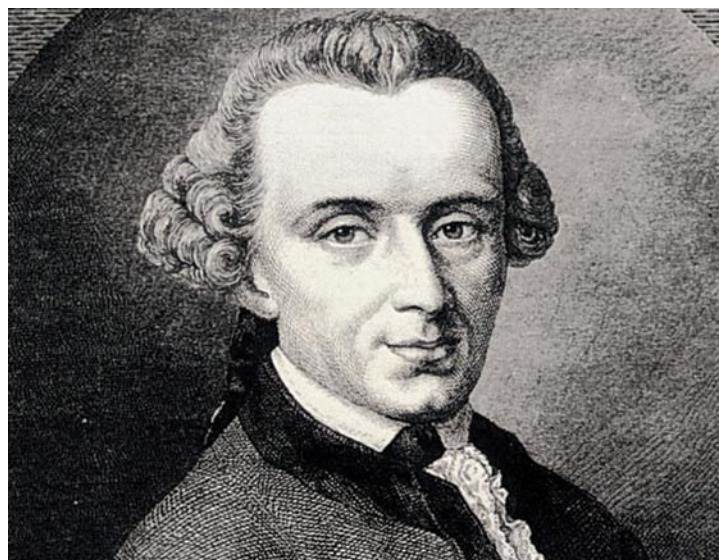
L'uomo trova il fenomeno, ciò che è osservabile, solo il poeta è colui che riesce a riscoprire il "Fanciullino silente" in se e a conoscere le cose con istinto puerile, restituendo in poesia la vera e pura realtà, il noumeno, ovvero "la cosa in sé" come Immanuel Kant lo definisce.

“Due cose in vita mi furono sommamente care:
il cielo stellato sopra di me e la legge morale dentro di me”

Così recita l'epitaffio sulla tomba del celebre filosofo di Königsberg tratto dalla *"Critica della ragion pratica"* a sottolineare sia il legame che il suo pensiero filosofico aveva con la teoria delle **idee di Platone**, sia la **distinzione tra fenomeno e noumeno**.

Il nucleo centrale della filosofia di Kant è l'affermazione che il contenuto della conoscenza umana **non può corrispondere perfettamente** alle cose come sono in se stesse, poiché la coscienza opera sulla realtà un processo di mediazione e tale mediazione impedisce necessariamente l'accesso diretto alla fonte autentica della realtà. La mente, in sostanza, cataloga la realtà in sé secondo le proprie caratteristiche, e dunque ne fornisce una serie di interpretazioni che si pongono nel momento stesso in cui ci si accinge a pensare.

Tali interpretazioni impediscono di fatto di attingere all'oggettiva conoscenza della realtà.



*Immanuel Kant,
Königsberg,
1724 – 1804*

3. Le illusioni dei sensi



Le interpretazioni restituiscono una conoscenza filtrata che è nascosta da un velo (il velo di Maya di cui parlerà Shopenhauer).

In antichità, la tendenza era di spiegare i fenomeni complessi giustificandoli con la religione. Gli antichi che avevano bisogno di conoscere il perché delle esperienze in cui si imbattevano creavano dal nulla una causa che molto spesso era legata all'Olimpo delle divinità. Per esempio, quando non riuscivano a definire cosa fosse un fulmine inventarono Zeus che fu tramandato come il dio dei fulmini che scagliava saette contro chi non rispettava il culto divino. I nostri antenati quindi si accontentavano di un'**analisi superficiale dei fenomeni**, perchè non avevano i mezzi per approfondire; a loro interessava soltanto spiegare le esperienze dirette e molto spesso incapavano in quelle che Lucrezio chiamava illusioni dei sensi perché non praticavano alcuna catalogazione intelligente delle esperienze

Lo scrittore latino, dedicò un ampio passo del IV libro del *De Rerum Natura*¹ per trattare appunto delle illusioni più comuni ai tempi dei romani. Lucrezio da buon epicureo sosteneva che non sono i sensi a sbagliare ma è l'uomo che li elabora in maniera fallace. Sempre nel IV libro del *De Rerum Natura*, dopo aver esposto parecchi esempi di questi malfunzionanti processi elaborativi, introduce anche accenni al relativismo e alla filosofia di Kant parlando anche di intersoggettivismo della conoscenza affermando che la scienza deriva da un processo cooperato da sensismo e ragionamento. Sembra sorprendente come già 2000 anni prima anche se a livello embrionale in Lucrezio si stavano sviluppando alcune teorie del neopositivismo che emerse con Karl Popper nel '900.

Lucrezio non butta via la religione, critica solamente le credenze popolari e il timore per le divinità. Si propone infatti di somministrare 4 farmaci che curino dal timore degli dei, dal timore della morte, dalla preclusione dal piacere e dal dolore. Le divinità secondo Lucrezio infatti non hanno interessi a interferire nella vita mortale dell'uomo ma si escludono dal mondo terreno, e vivono negli "*intramunda*", mondi a parte con i quali non possiamo avere esperienze concrete. Lo scrittore latino è convinto che il progresso si ha soltanto nel momento in cui l'uomo è padrone scientificamente di ciò che vede, tifando spudoratamente per la ragione luminifera contro la cieca ignoranza nella lotta tra *ratio* e *religio*.

¹ Passo riportato in appendice

4. Il sogno, l'inconscio e l'immagine

Nelle avanguardie del primo '900, dopo gli studi approfonditi sull'inconscio e l'invenzione della psicoanalisi da parte di Freud, nacque un movimento che spinse all'estremo il processo mediatico tra realtà e immaginazione tanto da chiamare in causa il sogno, la cui interpretazione riusciva ad escludere la coscienza e a far esprimere l'inconscio, producendo immagini, percezioni, emozioni che si svolgono in maniera irreali o illogica, o meglio che sono svincolate dalla normale catena logica degli eventi reali, mostrando situazioni che, in genere, nella realtà sono impossibili.

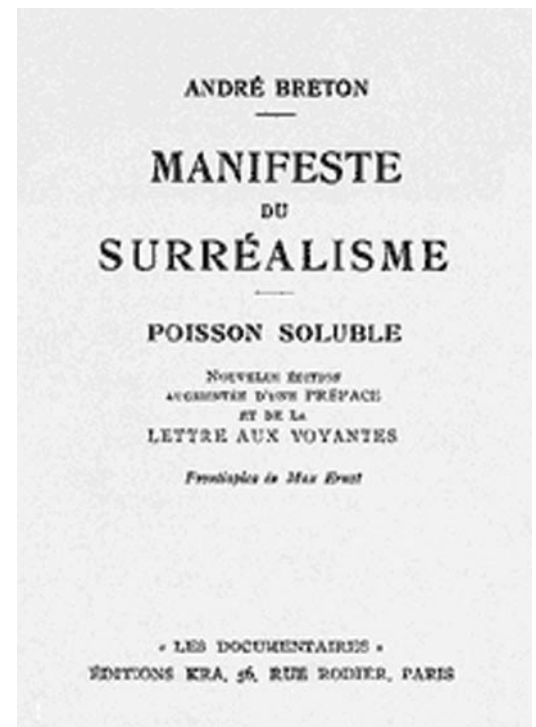
“Molto opportunamente Freud ha concentrato la propria critica sul sogno. E' inammissibile, infatti, che su questa parte importante dell'attività psichica (poiché, almeno dalla nascita dell'uomo fino alla sua morte, il pensiero non presenta alcuna soluzione di continuità, la somma dei momenti di sogno, dal punto di vista del tempo e considerando solo il sogno puro, quello del sonno, non è inferiore alla somma dei momenti di realtà- limitiamoci a dire: dei momenti di veglia) ci si sia soffermati ancora così poco.”

Così scrive l'intellettuale francese André Breton teorizzando il Surrealismo nel **“primo manifesto”** del 1924. E poi ancora:

“credo alla futura soluzione di quei due stati , in apparenza così contraddittori, che sono il sogno e la realtà, in una specie di realtà assoluta, di surrealtà, se così si può dire.

per Breton quindi il surrealismo è un:

n.m. *automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato del pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale.*



Copertina del manifesto surrealista
André Breton, 1924

vedere l'invisibile



Filosoficamente parlando:

“Il surrealismo si fonda sull’idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme d’associazione finora trascurate, sull’onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi ad essi nella risoluzione dei principali problemi della vita.”

dall’enciclopedia di filosofia

Torna quindi il concetto di Idea immutabile e di associazione con qualcosa di familiare finalizzata alla (ri)conoscenza dell’ineffabile.

Un esempio di produzione artistica aderente alla poetica del Surrealismo è senz’altro il **flusso di coscienza**, ovvero quella tecnica narrativa, portata in auge da James Joyce, che consiste nella libera rappresentazione dei pensieri di una persona così come compaiono nella mente, prima di essere riorganizzati logicamente in frasi, per far emergere in primo piano l’individuo, con i suoi conflitti interiori e, in generale, le sue emozioni e sentimenti, passioni e sensazioni.

Nell’arte figurativa invece rimane più difficile capire perchè un dipinto può essere annoverato nelle gallerie surrealiste.

La domanda principale è: come dipingere arte Surrealista?

Secondo una celebre frase di Isidore Ducasse (più noto come Comte de Lautréamont) il quadro surrealista è

*“bello come l’incontro casuale di una macchina per cucire
e di un ombrello su un tavolo operatorio”.*

Interpretando l’aforisma ai fini di un’estetica surrealista, possiamo rintracciare diversi caratteri fondamentali del movimento: primo fra tutti è **“l’incontro casuale”** ovvero un’associazione completamente fuori logica di diverse entità totalmente diverse tra loro che rimangono comunque tangibili e concrete senza sfociare nell’astratto (l’ombrello e la macchina da scrivere) in un contesto estraneo a entrambi (il tavolo operatorio) per indurre lo spettatore a un processo di mediazione tra quello che vede (apparentemente senza senso) e quello che il pittore vuole che si interpreti.

vedere l'invisibile

Salvador Dalí è il personaggio in cui più si manifesta la sopraffazione del sogno sulla realtà. Con i suoi lavori provocò i suoi stessi amici e compagni surrealisti che li giudicavano al limite della decenza. Dopo essere stato espulso dal gruppo per la sua stravaganza da Breton in persona nel 1934, Dalí si consacrò come il più surrealista dei surrealisti.

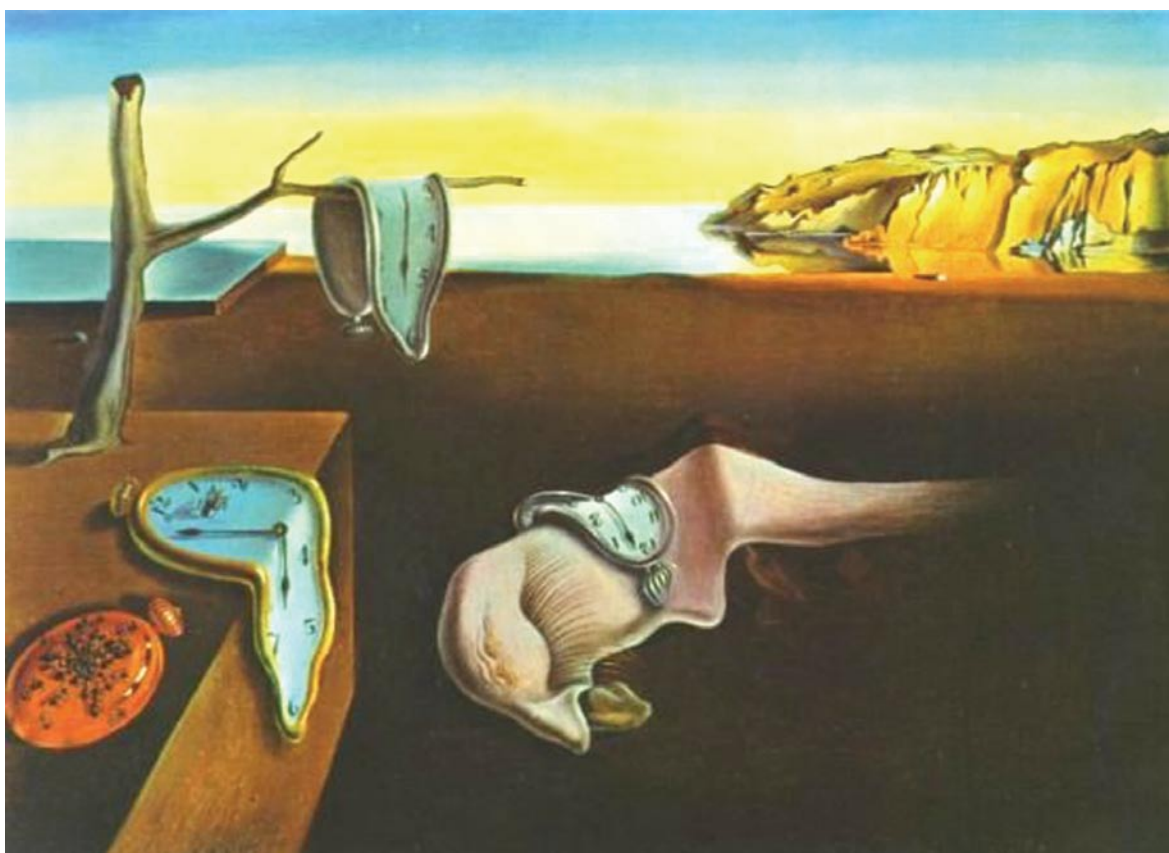
Dalí inventa una tecnica di automatismo tutta sua che chiamerà “metodo paranoico-critico” che consiste nel trattare la paranoia come fonte di ispirazione per illusioni oniriche e allucinazioni dei sensi che per essere catturata nella tela ha bisogno di un momento critico finalizzato a restituire una forma pittorica grazie alla razionalizzazione del delirio. L'artista inoltre in questo metodo applica una sorta di formula matematica secondo cui **“paranoico = molle e critico = duro”** dando un'accezione plastica e deformabile a tutto ciò che concerne l'idea di **temporalità**, e una consistenza rigida e solida agli elementi con **significato spaziale**: criticando il paranoico, Dalí vuole in un certo senso irrigidire il molle, dargli una forma. **Vuole disegnare il tempo.**



Salvador Felipe Jacinto Dalí, 1904 - 1989

“Invece di rendermi duro, come la vita in realtà aveva progettato, Gala riuscì...a costruirmi un guscio che proteggeva la sensibile nudità del paguro bernardo che vi era insediato, cioè io stesso, sicché mentre io esternamente acquistavo sempre più l'aspetto di una fortezza internamente potevo continuare a invecchiare molle, ipermolle. E il giorno in cui decisi di dipingere orologi li dipinsi molli. Accadde una sera che mi sentivo stanco e avevo un leggero mal di testa, il che mi succede alquanto raramente. Volevamo andare al cinema con alcuni amici e invece, all'ultimo momento, io decisi di rimanere a casa. Gala però uscì ugualmente mentre io pensavo di andare subito a letto. A completamento della cena avevamo mangiato un Camembert molto forte e, dopo che tutti se ne furono andati, io rimasi ancora a lungo seduto a tavola, a meditare sul problema filosofico della “ipermollezza” di quel formaggio. Mi alzai, andai nel mio atelier e, com'è mia abitudine, accesi la luce per gettare un ultimo sguardo sul dipinto su cui stavo lavorando.

Il quadro rappresentava una vista del paesaggio di Port Lligat. Sapevo che l'atmosfera che mi era riuscito di creare in quel quadro doveva servirmi come sfondo ad un'idea ma non sapevo ancora minimamente quale sarebbe stata. Stavo già per spegnere la luce quando, d'un tratto, "vidi" la soluzione. Vidi due orologi molli uno dei quali pendeva miserevolmente dal ramo dell'ulivo. Nonostante il mal di testa fosse ora tanto intenso da tormentarmi, preparai febbrilmente la tavolozza e mi misi a lavoro. Quando, due ore dopo, Gala tornò dal cinema, il quadro, che sarebbe diventato uno dei miei più famosi, era terminato."



La persistenza della memoria

Salvador Dalí, 1931

olio su tela, 24 × 33 cm

New York, Museum of Modern Art

Il tempo, inteso nella razionale successione di istanti meccanicamente determinati, viene messo in crisi dalla memoria umana, che del tempo ha una percezione che, in fondo, tanto razionale non è. La dilatazione o la contrazione del senso del tempo è una caratteristica che dipende dalla singola individualità, ma è sensazione certamente universale quella di avvertire lo scorrere del tempo secondo metri assolutamente personali.

Dalí, nella sua ampia produzione, molto spesso spazia tra paranoia e sogno. Nei quadri in cui l'attenzione dell'artista si sposta sull'interpretazione del lavoro onirico, forme e personaggi non hanno contorni definiti e possono pertanto assumere indifferentemente e in modo inquietante i significati più vari, incredibili e contraddittori. Si rintraccia in questi dipinti una componente prettamente freudiana della scomposizione del sogno in due livelli: **uno strato manifesto** in cui sono racchiusi tutti i ricordi del sogno che hanno a che fare con un presente e **un'altro latente** che cela il vero significato del sogno **che ha bisogno quindi di essere interpretato**.

In *Apparizione di un volto e di una fruttiera sulla spiaggia*, del 1938, dire con precisione che cosa rappresenti il dipinto è pressochè impossibile. Nel dipinto si possono evidenziare diverse scene indipendenti l'una dall'altra: un cane, una natura morta, un paesaggio, un tavolo coperto da una tovaglia, e altri particolari che rimandano ad altri dipinti. Il filo logico che lega i diversi componenti del dipinto è il livello latente da interpretare, il solo che può fornire una "visualizzazione" dello stato d'animo del pittore e del suo messaggio, apparentemente senza senso, apparentemente invisibile.



*Apparizione di un volto
e di una fruttiera sulla
spiaggia*

Salvador Dalí, 1938
olio su tela, 114,5 × 143,8 cm
Hartford,
Wadsworth
Atheneum Museum of Art

Il Surrealismo, è il movimento artistico che riesce a rendere visibile l'invisibile, ovvero decontestualizzando il soggetto riesce a trasmettere emozioni e sensazioni che l'autore vuole esprimere; si serve di accostamenti inconsueti che spiazzano l'osservatore e che lo spingono a ricontestualizzare il soggetto per trovarne un senso. Il Surrealismo rimanendo nel concreto usa il simbolo, che ben interpretato riesce a rendere più familiare un concetto altrimenti difficilmente conoscibile.

vedere l'invisibile

Simbolismo e Surrealismo costituiscono due metodi che permettono all'uomo di superare quei limiti di cui parlava Kant che gli precludono la conoscenza certa e oggettiva del Noumeno, di ciò che empiricamente è impalpabile; e aprono la strada per vedere l'invisibile.

“La matematica ci dà uno splendido esempio di quanto possiamo spingerci innanzi nella conoscenza a priori, indipendentemente dall'esperienza.

È vero che essa ha che fare con oggetti e conoscenze solo in quanto si possono presentare nell'intuizione: ma questa circostanza vien facilmente trascurata, perché l'intuizione stessa può essere data a priori, e perciò difficilmente si può distinguere da un concetto puro. Eccitato da una siffatta prova del potere della ragione, l'impulso a spaziare più largamente non vede più confini.

La colomba leggiera, mentre nel libero volo fende l'aria di cui sente la resistenza, potrebbe immaginare che le riuscirebbe assai meglio volare nello spazio vuoto di aria. Ed appunto così Platone abbandonò il mondo sensibile, poiché esso pone troppo angusti limiti all'intelletto; e si lanciò sulle ali delle idee al di là di esso, nello spazio vuoto dell'intelletto puro. Egli non si accorse che non guadagnava strada, malgrado i suoi sforzi; giacché non aveva, per così dire, nessun appoggio, sul quale potesse sostenersi e a cui potesse applicare le sue forze per muovere l'intelletto. Ma è un consueto destino della ragione umana nella speculazione allestire più presto che sia possibile il suo edificio, e solo alla fine cercare se gli sia stato gettato un buon fondamento. Se non che, poi si cercano abbellimenti esterni di ogni specie per confortarci sulla sua saldezza, o anche per evitare del tutto tale tardiva e pericolosa verifica.”

Immanuel Kant, Critica della ragion pura, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 38

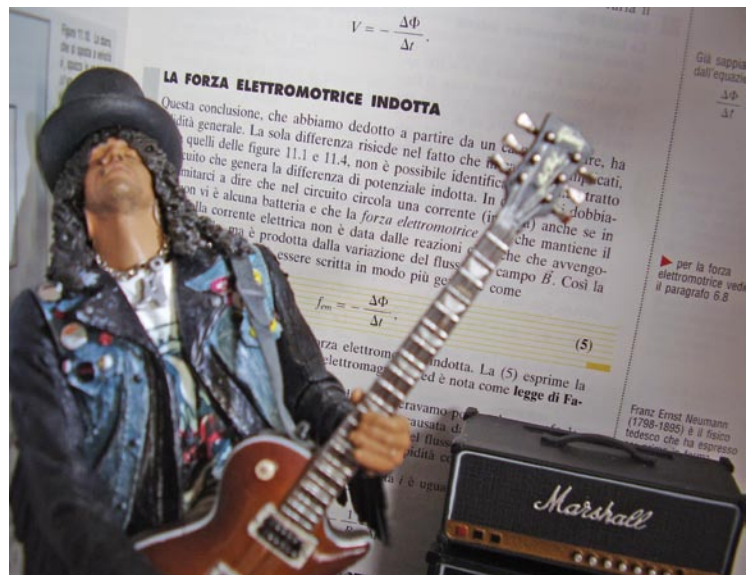


I limiti esistono, ma tentare di eliminarli è controproducente, essi sono l'appoggio per il nostro slancio verso la conoscenza. L'unica via che ci rimane è eluderli.

5. la tecnologia come chiave di lettura

Altre forme di invisibile si presentano quando sono i limiti tecnologici a impedirci di “toccare con mano” la realtà e quindi di catalogare empiricamente. La tecnologia è sempre stata limitata in rapporto ai suoi tempi ma proprio come la colomba di Kant essa trae forza dai propri impacci senza dei quali *“non guadagna strada, malgrado i suoi sforzi”*.

Da sempre le innovazioni tecnologiche sono cresciute di pari passo con le scoperte scientifiche alle quali hanno contribuito, molte volte anche inconsapevolmente perché l'uomo ha sempre fatto di necessità virtù. Dopo essere, per così dire, passata di moda, quando ormai le scoperte scientifiche a cui ha contribuito sono diventate solide verità scientifiche, la tecnologia rivaluta il proprio ruolo nella società e si presenta come matrice di comodità e piacere: fu così che dopo essere scoperta l'induzione elettromagnetica nell'800 tramite solenoidi e asticelle magnetiche, e dopo essere studiata e giustificata con leggi da Maxwell nel 1881, dal 1930 al 1952 fu trasformata in musica grazie a Adolf Rickenbacker e a Lester William Polfus (più noto come Les Paul) che inventarono la chitarra elettrica proprio sulla base dell'induzione elettromagnetica regolata dalla terza equazione di Maxwell.



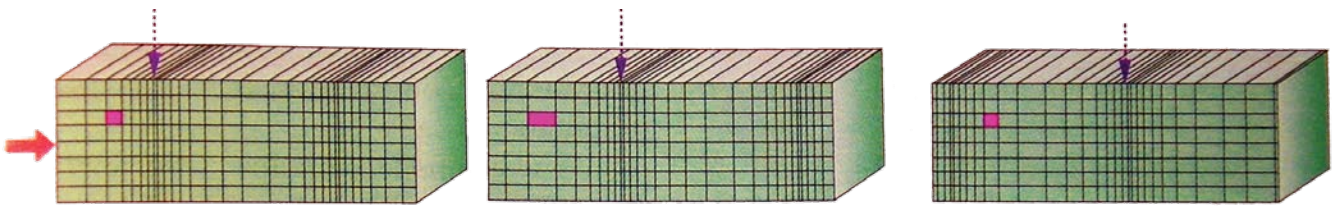
$$\text{f.e.m.} = \Gamma(\underline{E}) = \frac{\partial \Phi(\underline{B})}{\partial t}$$

Oggi come sempre è la tecnologia d'avanguardia a fornire spiegazioni sugli enigmi moderni della scienza, ma a volte capita che fenomeni naturali possano in qualche modo porre rimedio a quei limiti imposti dalla tecnologia per aiutare l'uomo che li sa sfruttare a conoscere la realtà: sfruttando le onde sismiche l'uomo è riuscito con alto grado di certezza a capire com'è fatto il centro della Terra che risulta tutt'ora inaccessibile da parte di macchine scavatrici tanto meno da parte dell'uomo.

Lo studio del comportamento delle onde sismiche che si propagano come onde elastiche all'interno della Terra seguendo le regole dell'ottica geometrica, ha permesso di ipotizzare con molta sicurezza una struttura del pianeta a sfere concentriche di diverso materiale dalle diverse caratteristiche chimico fisiche. In particolare il fulcro dello studio è stato l'osservazione della velocità di propagazione di queste onde che non seguiva un andamento fluido a causa di forti discontinuità di condizioni dei mezzi attraversati.

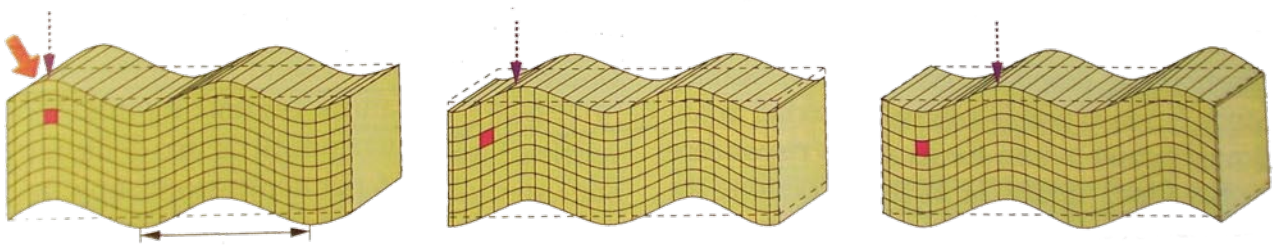
Le onde che si generano nell'ipocentro di un terremoto si propagano in tutte le direzioni dello spazio e in modo indipendente; le più analizzate sono state suddivise in due tipi P (Primary) e S (Secondary) e differiscono tra di loro per la direzione di oscillazione che nelle P è parallela al moto dell'onda e nelle S è perpendicolare, dando vita a due onde totalmente differenti tra loro (longitudinale l'una e trasversale l'altra) con proprietà assai diverse.

Onde P



Le onde P provocano una variazione di volume (compressione e dilatazione) del materiale attraversato e si propagano quindi nei solidi, nei liquidi e nei gas.

Onde S



Le onde S invece causano una variazione di forma, ma non di volume del materiale attraversato, per questo si propagano solo nei corpi solidi.

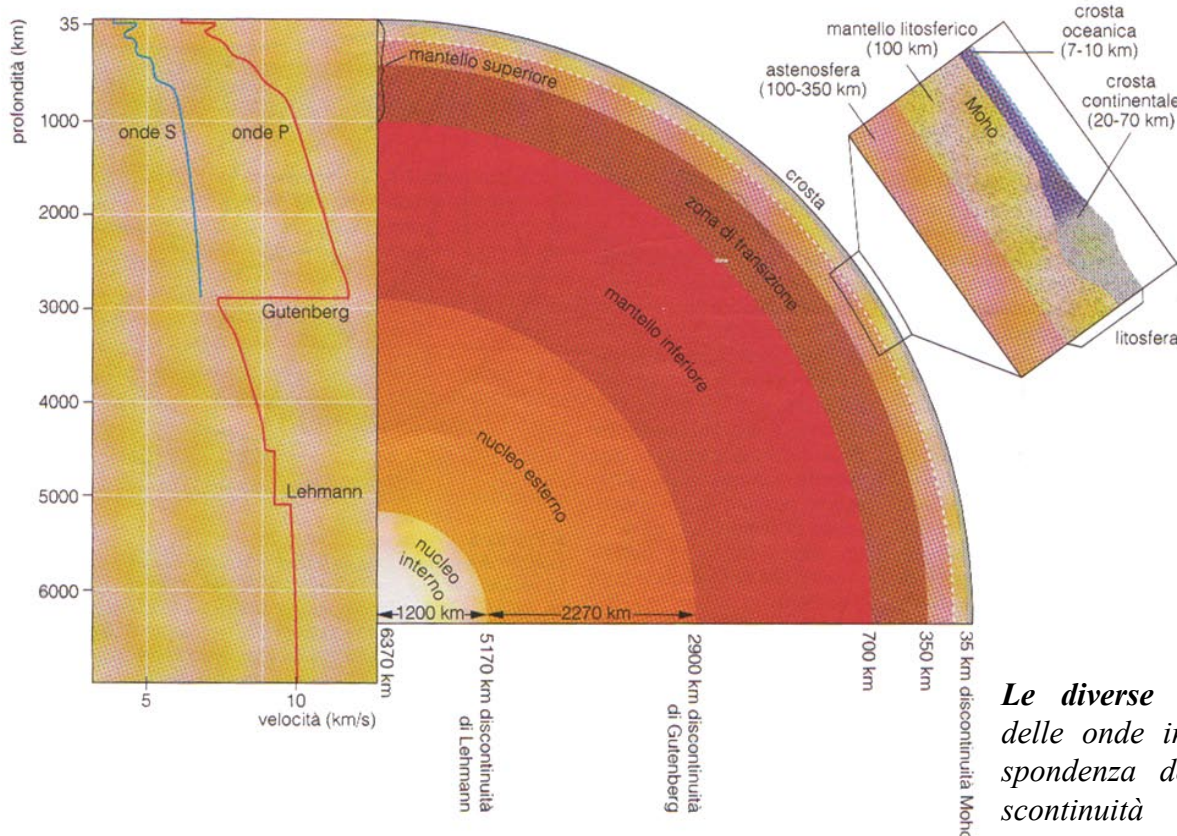
vedere l'invisibile

In materiali più densi le onde viaggiano a velocità più alte perché essendo più compatte le molecole esse trasmettono l'oscillazione in maniera più diretta.

Le prime radiografie della terra cominciarono agli inizi del '900 quando ci si accorse che sotto i 50 km di profondità, le onde venivano bruscamente accelerate. questa anomalia permise al geofisico che la scoprì **Andrija Mohorovičić** (1857 - 1936) di far notare una discontinuità chiamata in suo onore discontinuità di Moho che separa la crosta dal sottostante mantello, ovvero separa una regione meno densa da una molto più densa formata da rocce ultrafemiche. Un primo modello dell'interno della Terra a sfere concentriche stava prendendo forma, anche se la Moho non rispettava un profilo sferico, ovvero non era alla stessa profondità, ma analogamente a uno specchio, essa era più profonda laddove in superficie si presentavano rilievi consistenti e meno profonda quando in corrispondenza sorgevano grandi piane abissali.

Lo studio ancor più approfondito delle interazioni delle onde sismiche con i materiali del mantello permise una decodificazione delle zone all'interno della Terra sempre più accurata.

Questa sostanziale differenza tra le onde S e P permise nel 1914 al sismologo tedesco **Beno Gutenberg** (1889 - 1960) di scoprire una forte discontinuità che separa mantello e nucleo esterno, in quanto le onde S non penetravano più a fondo di 2900 km di profondità mentre le P sì, ma rallentavano bruscamente: il nucleo esterno era allo stato liquido.



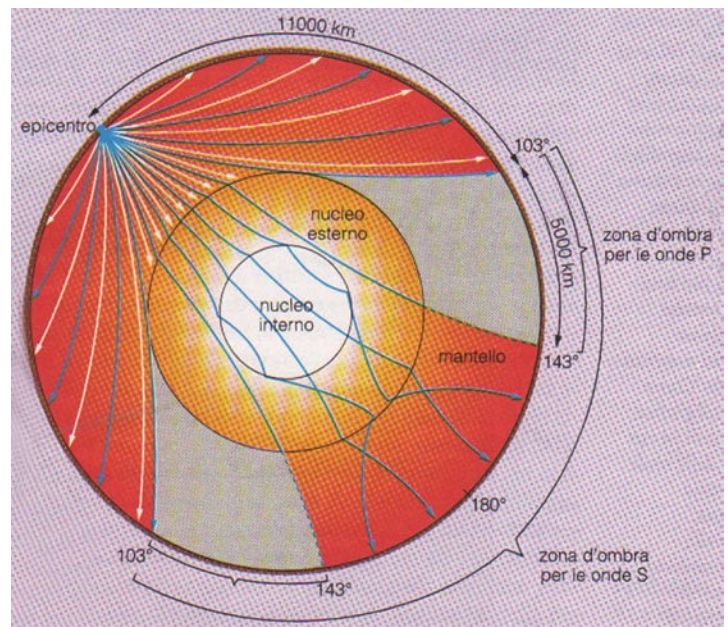
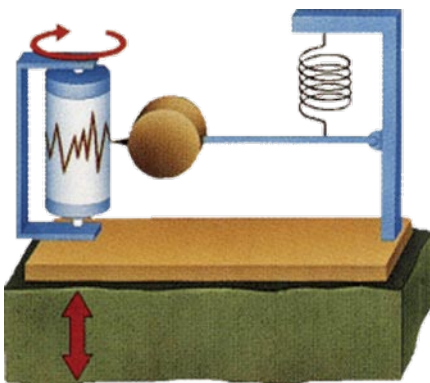
Le diverse velocità delle onde in corrispondenza delle discontinuità

vedere l'invisibile

Analogamente a come si era scoperto il nucleo di carica positiva in un atomo, Gutenberg adottò la terminologia di zona d'ombra, cioè una zona di superficie terrestre nella quale non si registrano onde sismiche dirette per dimostrare la presenza di un nucleo esterno con composizione fisico-chimica del tutto diversa da quella del mantello e di un probabile nucleo interno solido, in quanto le onde P si ripresentavano, sebbene con un ritardo di 2 minuti, anche in stazioni sismografiche diametralmente opposte all'epicentro del terremoto. Questa ipotesi fu verificata nei primi anni sessanta da **Inge Lehman** (1888-1993) il quale si accorse della natura rifratta delle onde P che attraversavano il nucleo giustificando l'esistenza di un repentino cambiamento di composizione fisica dei nuclei e, oltre alle due discontinuità sismiche fondamentali considerate appunto principali, aggiunse quella tra nucleo esterno e nucleo interno che prese appunto il suo nome.

Le zone d'ombra

*schematizzazione
di un sismografo*



La registrazione delle onde sismiche avviene con degli strumenti chiamati sismografi, sensibili a ogni piccola oscillazione del terreno in tutte le direzioni. Su un nastro scorrevole le punte mobili suscettibili ai sismi disegnano l'onda sismica che ricevono restituendo un sismogramma, ovvero un grafico in cui si possono leggere le coordinate spaziali e temporali dell'onda e con ciò si possono svolgere i determinati calcoli per capire la posizione precisa dell'epicentro del terremoto. Come sempre ci viene in aiuto il piano cartesiano, che ancora una volta riesce a dare una visione panoramica semplificata del complesso fenomeno a cui si è assistito.

La tecnologia dei sismografi permette quindi di analizzare con sempre più precisione le onde sismiche e in base alle conoscenze derivate da questi strumenti molto affidabili l'uomo riesce a vedere, anche se non con i propri occhi, come è fatto l'interno della terra.

6. To photograph the states of mind

English tractation

In English literature we have one of the most important writers that embodies the aestheticism of the last nineteenth century's years.

Oscar Wilde totally adopted "the aesthetic ideal", as he affirmed in one of his famous conversation:

"My life is like a work of art".

He was the dandy, he was an aristocratic whose elegance is a symbol of the superiority of his spirit. Wilde, like D'Annunzio, believed in the idea of the Poet as the one who can interpret emotions and feelings and transcripts into the pages.

Wilde in a letter dated 1894 referring to one of his masterpiece, the picture of Dorian Gray, said:



***"Basil Hallward is what I think I am,
Lord Henry what the world thinks me,
Dorian is what I would like to be
- in other ages perhaps."***

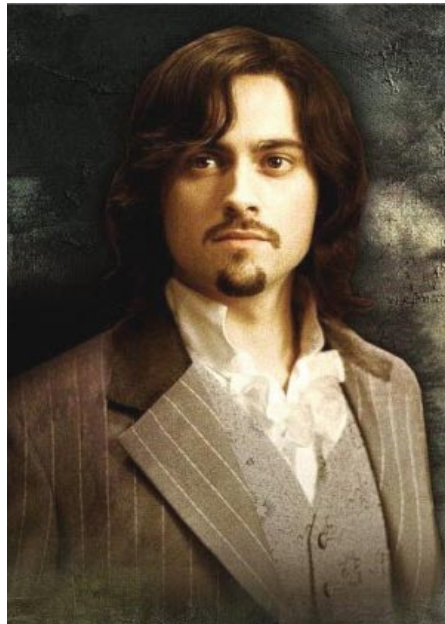
These Wildean words enclose the mysterious message sent by the author to reveal the strong connection among Oscar Wilde and the main characters of his novel.

Oscar Wilde, 1854 - 1900

The famous Londoner painter Basil Hallward shows to his friend Lord Henry his last work: the portrait of a young noble. Lord Henry remains astonished in front of the perfect beauty of the picture's subject and ask to Basil to meet this subject: the handsome young Dorian Gray. In a conversation with Lord Henry, Dorian make a wish only for kidding: He would want all the inevitable signs of life to be impressed not in his face but inside the picture: the joke will become real.

Dorian will not age, he will remain young and handsome while the picture will modified his status, aging.

In this condition Dorian will dedicate his life only to satisfy his desire; he will live only for pleasure, making use of everybody and letting people die because of his insensitivity.



All evil actions and feelings corrupt the portrait. When Basil sees the corrupted picture, Dorian kills him frightened by that image that chains the young in his dimension without time. Later Dorian wants to free himself of the portrait, witness to his spiritual corruption, and stabs it, but he mysteriously kills himself: Dorian and the portrait were two faces of the same coin. In the very moment of death the picture returns to its original purity, and Dorian's faces become *"withered, wrinkled, and loathsome"*.

In the moment of the stab, Dorian suddenly returns to being conscious of the time, he is not immortal and eternally young anymore.

Wilde, in this story, succeeds in separating the visible from the invisible, representing each other in two ways.

He breaks down the figure of Dorian Gray into two blocks: on the one hand we can see Dorian from the outside (he is beautiful, young, and innocence) on the other hand Wilde reveals on the portrait the interior aspect of Gray (he is withered, his soul is evil). **Without this decomposition of Dorian's personality we wouldn't be able to see the invisible part of his interior feelings.**

When Basil knows what really Dorian Gray is he remains astonished not for the beauty this time, but for the loathsome soul impressed in the portrait that reveals the real Dorian.

7. L'importanza di somministrare una forma

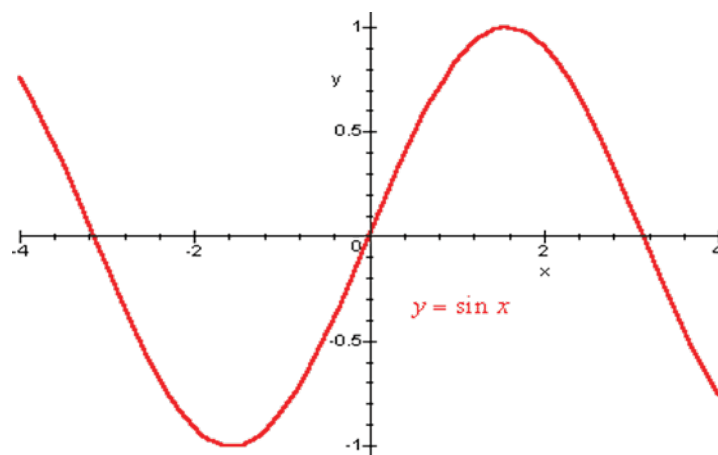
La maggior parte delle persone che si imbatte in questa espressione analitica $x^2 = y^2 - y^4$ non riesce a focalizzare subito cosa vuol dire e la tratta come se fosse una qualunque serie di lettere, numeri e operatori matematici.

Per vedere oltre la formula in questo caso è necessario il concetto di **piano cartesiano che unifica i due “mondi”: formale (geometria) e logico (algebra).**

Il sistema cartesiano fu introdotto nel XVII secolo dal filosofo-matematico René Descartes più noto come Cartesio e diede un grande impulso per la nascita dell'analisi matematica e della geometria analitica che si occupava di tradurre in formule la realtà circostante.

Il piano è costituito da due rette orientate e divise in segmenti di uguale lunghezza che costituiscono l'unità di misura e dal punto d'incontro di queste rette chiamato (O) origine degli assi. Se queste rette sono perpendicolari si parla di piano cartesiano ortogonale e qualsiasi punto del piano può essere determinato assegnando ad esso un'*ascissa* e un'*ordinata*, ovvero una coordinata per ogni asse, che ne individui la posizione. A partire dalle coordinate del punto, nel piano cartesiano è possibile anche descrivere una curva (insieme infinito di punti) impostando una relazione analitica (funzione) tra una coordinata indipendente generalmente chiamata x e la relativa dipendente, detta y .

L'insieme infinito delle coppie di punti che soddisfano la funzione *seno*, così definita $y = \sin(x)$, dà vita alla curva chiamata sinusoide la cui forma ricorda molto quella delle onde. Non a caso in natura tutti i fenomeni ondulatori, tra cui troviamo anche il moto delle onde del mare e la propagazione del suono, sono descritti in gran parte dalla funzione *seno* in due variabili, il tempo e lo spazio.



Ogni geometria può essere tradotta in termini di x e y , ma al contrario non sempre delle formule possono restituire una rappresentazione grafica: è l'esempio della circonferenza con raggio negativo chiamata degenerare, in quanto non esistono valori che soddisfano tale equazione (una somma di quadrati restituisce un numero maggiore o uguale a zero) e perciò non esistono punti che formano la circonferenza.

Non esiste, e quindi non è disegnabile la circonferenza $3x^2 + 3y^2 = -12$.

Lo studio della geometria applicata al piano cartesiano è stato molto fiorente negli ultimi quattro secoli tanto che sono state ricavate formule, teoremi e regole che permettono di poter riportare su di un piano cartesiano qualsiasi curva e qualsiasi forma geometrica a partire dalle coniche, ovvero le curve ricavate dall'intersezione tra un piano variabile e una superficie conica. Gli studi più recenti hanno ottenuto risultati ancora più soddisfacenti utilizzando le tre dimensioni (con l'aggiunta di un terzo asse per descrivere non più solo il piano, bensì lo spazio) tanto che con formule complicatissime si è riuscito a descrivere l'andamento sinuoso di alcuni dipinti e di alcune strutture come per esempio **la bottiglia di Klein**, una superficie non-orientabile di genere 2, cioè una superficie per la quale non c'è distinzione fra "interno" ed "esterno".

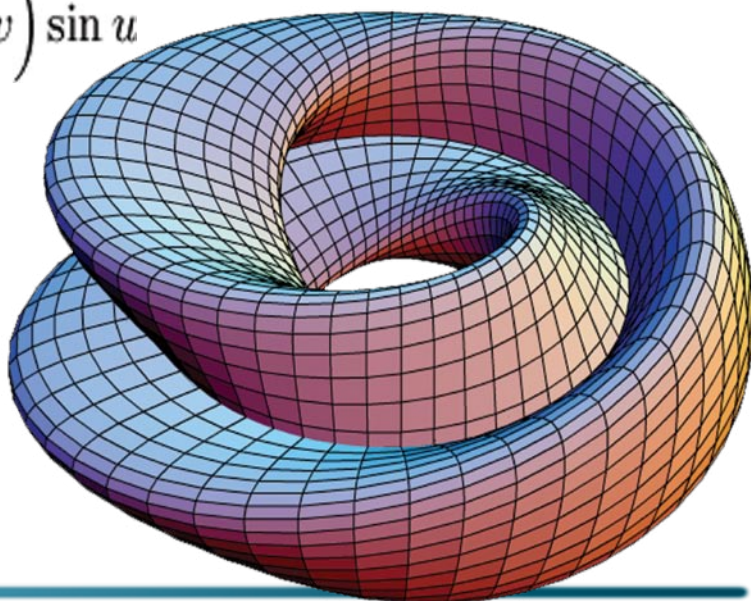
L'immersione da \mathbb{R}^4 in \mathbb{R}^3 a "figura 8" della bottiglia di Klein ha una parametrizzazione abbastanza semplice:

$$x = \left(r + \cos \frac{u}{2} \sin v - \sin \frac{u}{2} \sin 2v \right) \cos u$$

$$y = \left(r + \cos \frac{u}{2} \sin v - \sin \frac{u}{2} \sin 2v \right) \sin u$$

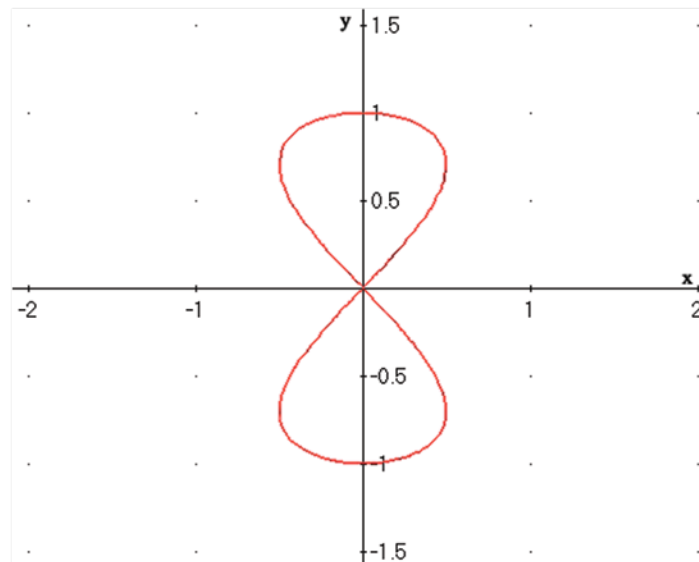
$$z = \sin \frac{u}{2} \sin v + \cos \frac{u}{2} \sin 2v$$

In questa immersione, il cerchio di auto-intersezione è un cerchio geometrico nel piano XY . La costante positiva r è il raggio di questo cerchio. Il parametro u esprime l'angolo nel piano XY , e v specifica la posizione sulla sezione a forma di 8.



vedere l'invisibile

La formula $x^2 = y^2 - y^4$, di cui si accennava l'immediata incomprensibilità, tradotta nel piano cartesiano rappresenta un comunissimo 8, che tutti noi conosciamo benissimo.



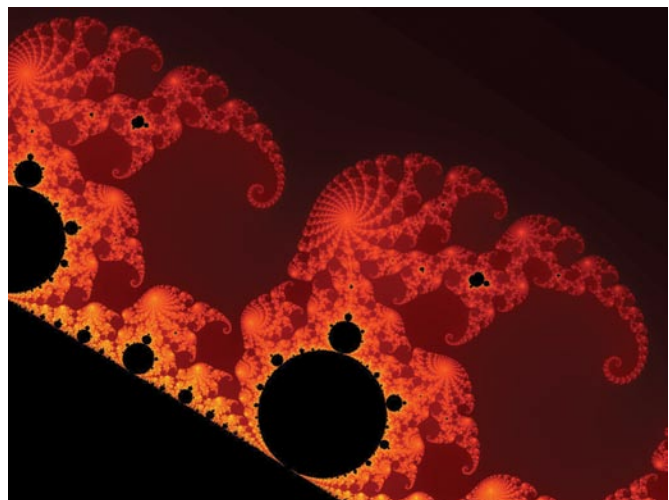
Anche il piano cartesiano dunque, si rivela un metodo di rappresentare l'invisibilità delle relazioni tra variabili in disegni più conoscibili e più familiari.

Somministrando una forma, una relazione unica che lega ogni singolo punto di un'immagine, si propone di curare l'apparente e complicata incomunicabilità della formula.

Nei frattali per esempio, figure complicatissime possono essere ricondotte ad un unico oggetto geometrico che si ripete all'infinito su diverse scale. Questa "Unità" è descritta molto spesso con formule semplicissime di pochi termini, l'apparente difficoltà di lettura del frattale sta nella reiterazione della formula che si ripete come una successione infinita.

Insieme di Mandelbrot

$$z_{n+1} = z_n^2 + c$$



8. Interazioni invisibili

L'invisibile è presente in tutti i campi della conoscenza, e con svariati metodi l'uomo è riuscito a svincolarsi dai limiti kantiani per poter approfondire conoscenze che derivano da ipotesi che non possono essere confermate empiricamente. Esempi lampanti provengono sempre dal campo delle scienze, nel quale l'uomo ha intrapreso un infinito viaggio a ostacoli che, seguendo la propria natura, lo spinge a *"seguir virtute e canoscenza"* sulle orme dell'Ulisse dantesco.

Avviciniamoci alla Fisica ponendoci il problema di voler calcolare con precisione come una carica puntiforme di segno positivo agisca su altre poste a distanze diverse nello spazio circostante.

La forza di interazione tra le cariche è la forza di Coulomb che assieme alla forza gravitazionale a cui formalmente assomiglia molto, alle forze nucleari debole e forte, è una delle 4 forze fondamentali della fisica che si originarono subito dopo l'era di Plack a seguito del Big Bang. E' definita come:

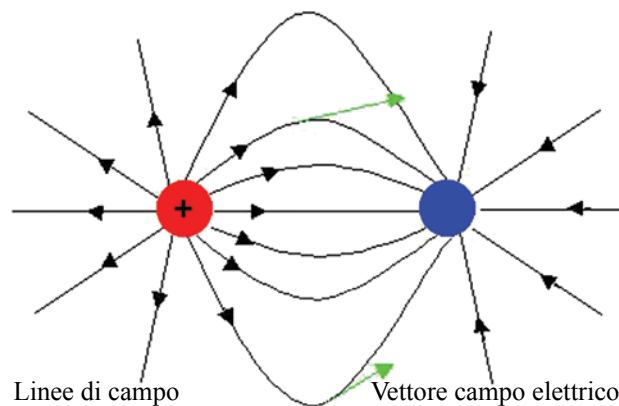
$$F_e = \frac{Q_0 Q}{4\pi\epsilon r^2}$$

Dove Q_0 è la carica puntiforme fissa, Q è la carica che interagisce con essa, r è la distanza tra le due cariche e ϵ è la costante dielettrica del mezzo in cui sono immerse.

La forza di interazione elettrica è una forza che agisce sulla carica senza alcun contatto ed è una di quelle forze che hanno indotto perplessità nei pensatori del Seicento i quali ritenevano che un'interazione tra corpi, quindi una forza, fosse tale soltanto se esistesse un contatto diretto tra l'ente che la esercita e l'ente che la subisce. Si tratta quindi delle forze a distanza, le quali non necessitano un contatto e risultano quindi invisibili e non intuibili.

Senza l'introduzione di strumenti matematici appropriati, di queste forze possiamo soltanto osservare gli effetti; si tratterebbe dunque di uno studio a posteriori che non ci permetterebbe di determinare una legge generale. A tale proposito, essendo la forza definita come una grandezza vettoriale dotata di un verso, di una direzione e di un'intensità, la matematica ha fornito alla fisica uno strumento molto potente in grado di trattare i vettori nello spazio agevolmente: **il campo vettoriale.**

In matematica un campo vettoriale su uno spazio euclideo è una costruzione del calcolo vettoriale che associa a ogni punto di una regione di uno spazio euclideo un vettore dello spazio stesso, le cui componenti direzionali (direzione e verso) sono tangenti alle *linee di forza* generate dal campo nel punto, e il cui modulo è il rapporto tra l'intensità del campo in quel punto e il valore assoluto della carica che genera il campo.



Per convenzione si assumono *uscenti* le linee di forza generate da una carica positiva ed *entrantanti* quelle generate da una carica negativa.

Per quanto riguarda le linee di forza, invece, esse sono abbastanza difficili da disegnare in presenza di campi complessi perchè la loro densità deve essere direttamente proporzionale al valore del campo in quella zona.

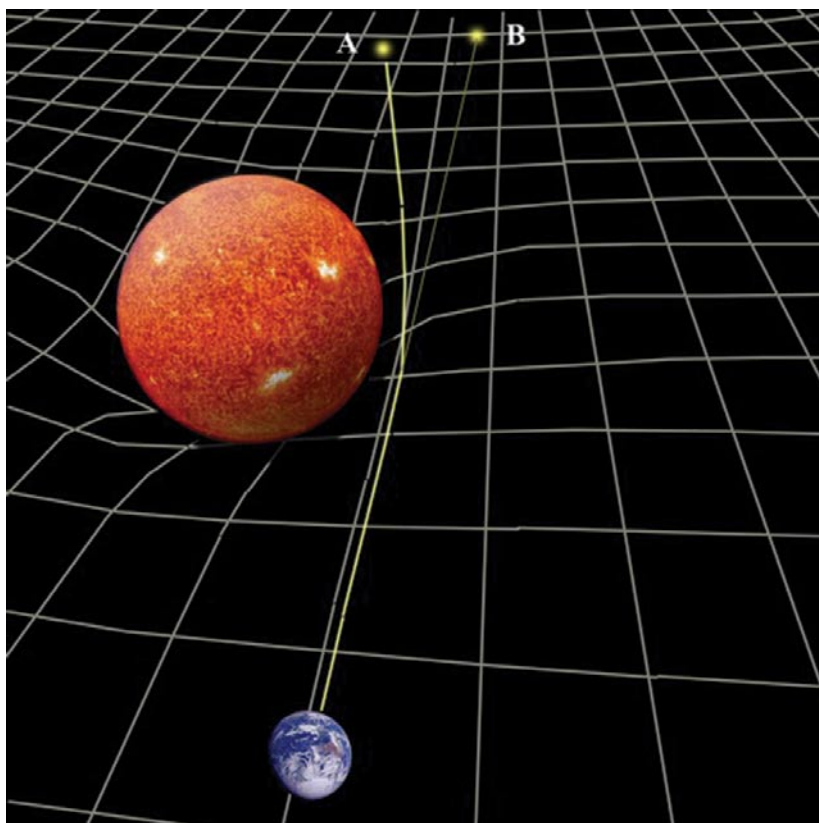
In presenza di più cariche, i campi elettrici generati da ognuna si sommano seguendo il principio di sovrapposizione, e il campo risultante sarà molto complesso da studiare. In generale però conoscendo il valore del campo si può risalire alla forza che subisce una carica immessa in questa regione di piano a partire dalla definizione di modulo del campo elettrico.

$$\underline{F} = Q \underline{E}$$

L'introduzione del concetto di campo per misurare una forza in un punto non è conveniente in elettrostatica, ma è fondamentale e necessaria quando si opera in elettrodinamica, perchè svincola il modulo della forza dalla relazione tra il gran numero di cariche che interagiscono in moto e lo esprime con un semplice prodotto tra una costante, la carica, e un vettore variabile, il campo elettrico.

Quindi, per giungere alla soluzione del problema di partenza, dobbiamo spostare l'attenzione dal modo in cui la carica positiva interagisce con altre cariche, al modo in cui essa perturba lo spazio circostante, e assegna ad ogni punto una proprietà, che in questo caso è quella di possedere un potenziale elettrico.

Il campo elettrico perturba lo spazio circostante in modo coerente alla teoria della relatività in quanto "l'informazione", proveniente dalla carica di generare una forza, non ha più bisogno di essere propagata a velocità infinita per avere un effetto istantaneo; non si tratta più di un'azione istantanea a distanza che risulterebbe in contrasto con i principi della relatività per i quali la massima velocità possibile e insuperabile è la velocità della luce, bensì di un'azione istantanea nel posto perchè l'informazione diventa una proprietà dello spazio.



La presenza di una carica nello spazio genera un campo elettrico in grado di incurvare la traiettoria di una particella di luce (fotone).

Allo stesso modo la presenza di una massa, deforma le proprietà dello spazio in cui si trova generando in questo caso un campo gravitazionale che riesce a incurvare la traiettoria del fotone. Il fotone in quanto dotato di massa e contemporaneamente anche di carica risente della composizione delle due perturbazioni in maniera proporzionale all'intensità dei campi.

Usando il concetto di campo ci svincoliamo dalla constatazione di eventi particolari quali l'introduzione di una carica di prova e l'osservazione degli effetti che essa subisce e, usando l'espedito matematico possiamo formulare una legge generale indipendente dal caso particolare. Con l'invenzione del campo vettoriale, l'uomo ha sopperito ai propri limiti che lo rendevano cieco alle forze a distanza ed è riuscito ancora una volta a *vedere l'invisibile* aguzzando l'ingegno.

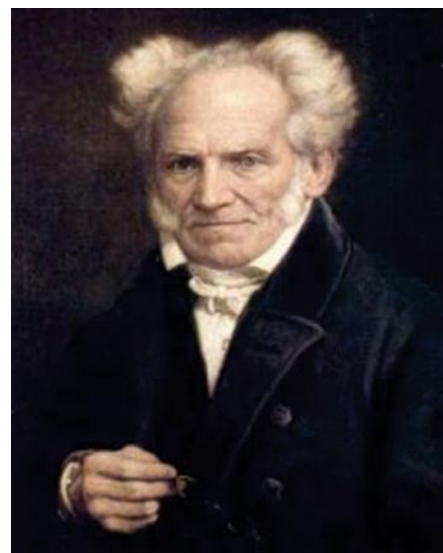
9. La fuga dalla Verità

Nel XVIII secolo si sviluppò una filosofia che risultava essere, a detta dell'autore, l'integrazione necessaria del pensiero di Kant: la filosofia di Schopenhauer.

Schopenhauer si pone come il punto d'incontro tra diversi pensieri, anche distanti nel tempo, e in particolar modo, si presenta come una conclusione del percorso triadico della rappresentazione dell'assoluto partita da Platone con la teoria delle idee, evolutasi con Kant che trattò il dualismo Fenomeno-Noumeno: Schopenhauer **scopre la via d'accesso alla cosa in sé**.

La rappresentazione, ovvero il fenomeno, ha due aspetti fondamentali e inseparabili, il soggetto rappresentante e l'oggetto rappresentato. Idealismo e materialismo sono quindi errati perché tentano di ridurre la rappresentazione ad un solo aspetto: solo soggetto per l'uno e puro oggetto per l'altro.

Schopenhauer ancora in accordo con Kant ritiene che le esperienze esterne vengono incamerate dall'intelletto secondo delle forme a priori, ma a differenza di Kant ammette solamente tre forme a priori: spazio, tempo e causalità. L'oggetto quindi viene conosciuto secondo lo spazio che occupa, il tempo in cui esiste e secondo le interazioni e i nessi causali che instaura con gli altri oggetti circostanti ma poiché Schopenhauer paragona le forme a priori a dei vetri sfaccettati attraverso cui la visione delle cose si deforma, egli considera la rappresentazione come una fantasmagoria ingannevole.



Arthur Schopenhauer 1788 - 1861

“la vita è sogno, ovvero un tessuto di apparenze simile agli stati onirici.”

Schopenhauer delinea il confine tra rappresentazione e cosa in sé con il velo di Maya, proveniente da un'antica sapienza indiana: è un velo opaco, che nasconde il noumeno, ma che può essere “squarciato” per poter attingere all'assoluto poiché siamo dati a noi medesimi non solo come rappresentazione, ma anche come corpo, quindi non ci limitiamo a “vederci” dal di fuori ma ci “viviamo” soprattutto dal di dentro. Ripiegando sull'essere umano stesso, Schopenhauer si rende conto che la cosa in sé che “emana” rappresentazione dell'essere vivente globalmente considerato, non è nient'altro che la sua *Volontà* di vivere: il nostro stesso corpo non è che la manifestazione esteriore dell'insieme delle nostre brame interiori.

La *Volontà* di vivere è la radice noumenica dell'uomo e dell'intero universo finalmente svelata; essa è incoscia, unica, eterna e incausata. Schopenhauer racchiude in un unico concetto le innumerevoli Idee di Platone e lo designa con le medesime caratteristiche perché sostiene che le stesse Idee platoniche non sono altro che il frutto di una prima "oggettivizzazione" di quell'unica e infinita *Volontà* di vivere.

Volere per Schopenhauer significa desiderare, trovarsi quindi in uno stato di tensione per la mancanza di qualcosa che si vorrebbe avere. Essere rappresentazione della *Volontà* significa quindi essere costretti a vivere in uno stato di tensione che inevitabilmente conduce ad un sentimento di dolore e sofferenza senza fine perché ad ogni desiderio appagato ne corrispondono altri dieci insoddisfatti. Troviamo molti riscontri nella teoria del piacere di Leopardi e nel suo pessimismo cosmico perché il clima in cui i due pensieri si sono evoluti è lo stesso. Siamo negli stessi anni, Leopardi è solo dieci anni più giovane di Schopenhauer e risente allo stesso modo di una delusione storica delle idee illuministe. La ragione illuministica appare ad entrambi uno strumento di efficace conoscenza, di svelamento del "vero" sulla condizione umana, ma è totalmente incapace di migliorare la vita.

Schopenhauer cerca quindi di fuggire da questa *Voluntas*, cercando non la morte intesa come cessazione del vivere ma ricercando, prima nell'arte poi nella morale e infine nell'ascesi, il nirvana buddista che permette all'uomo di liberarsi della stessa *Volontà* di vivere senza cessare di vivere. Nello stato di estasi, si nega il mondo stesso:

"Quel che rimane dopo la soppressione completa della volontà è certamente il nulla per tutti coloro che sono ancora pieni della volontà. Ma per gli altri, in cui la volontà si è distolta da se stessa e rinnegata, da questo universo tanto reale, con tutti i suoi soli e le sue vie lattee è, esso, il nulla".

Da il mondo come volontà e rappresentazione, par 71

La fuga ascetica dalla vita, che è sempre un'avventura individuale e finisce per coincidere con la chiusura dell'io in se medesimo, contrasta con l'ideale etico della pietà verso il prossimo che soffre. E' forse l'unico sbocco logico del pessimismo, oppure, come testimonia Leopardi, esistono altri esiti di quel pessimismo storico, più impegnati e più "occidentali"?

Le affinità tra Leopardi e Schopenhauer sono state analizzate anche in un saggio, ad opera del critico De Sanctis, il quale, dopo essersi avvicinato apertamente e con passione a Leopardi, spiega come le proposte di Schopenhauer si rivelino aride e costruttive mentre, all'opposto, quelle del poeta siano fertili perchè producono l'effetto contrario a quello che si propongono. Provengono da una riflessione filosofica comunque pessimista ma riescono ad intravedere un'invisibile spiraglio di ottimismo.

Mentre in Schopenhauer lo sbocco logico del suo pessimismo consiste nella fuga dalla vita e nel quietismo dell'asceta, in Leopardi l'esito del suo pessimismo dà all'uomo un messaggio positivo.

A differenza del pensatore tedesco dunque, la filosofia "dolorosa ma vera" del Leopardi trasmette

un messaggio di fraternità per tutti gli uomini e comunica l'esigenza di costruire un mondo fondato sull'amore e sulla solidarietà, non a caso tra i titoli delle opere che aveva in mente di scrivere e non poté compiere si trova la *"Lettera a un giovane del XX secolo."*



Giacomo Leopardi 1798 - 1837



*Copertina del libro di Lanfranco Bertolini
"La Lettera di Leopardi ad un giovane del
XX secolo" Edizioni Grapho 5, Fano, 1998.*

L'avvio della corrispondenza.



Friedrich Nietzsche e Arthur Schopenhauer

*Werner Horvath, 2000
olio su tela, 40 × 60 cm
Creta*

“Un filosofo è un uomo che costantemente vive, vede, sente, intuisce, spera, sogna cose straordinarie; che è colpito dai suoi propri pensieri come se venissero dall'esterno, da sopra e da sotto, come dalla sua specie di avvenimenti e di fulmini; che forse è lui stesso un temporale gravido di nuovi fulmini; un uomo fatale, intorno al quale sempre rimbomba e rumoreggia e si spalancano abissi e aleggia un'aria sinistra. Un filosofo: ahimè, un essere che spesso fugge da se stesso, ha paura di se stesso - ma che è troppo curioso per non «tornare a se stesso» ogni volta.”

Friedrich Nietzsche, *Al di là del bene e del male*

Le dimensioni del pensiero

Tratto da:

Pensare

di Salvatore Natoli

Docente di filosofia teoretica all'Università Statale Milano Bicocca

L'intuizione

“La prima dimensione del pensiero, la meno definibile, è l'intuizione. L'intuizione è affermare in lampo, vedere in colpo d'occhio, entrare nella pienezza dell'oggetto lì, in quel punto. Questo vuol dire intuire. Questo pensiero lo capiscono bene i matematici: la matematica, lungi dall'essere la scienza della dimostrazione, come comunemente si dice, è soprattutto la scienza dell'intuizione, si vede la relazione tra gli elementi. Non a caso i grandi matematici sono anche giovani, perché mentre per dimostrare c'è bisogno di tempo, e perciò di storia, per intuire no. L'intuizione corrisponde a questa capacità di concentrazione, di attenzione della mente, che coglie l'evento come una rivelazione, lo vede tutto d'un colpo. Molte volte quando intuiamo abbiamo questa visione, intuiamo il pensiero di una data persona; è come se entrassimo dentro a quella mente. L'intuizione ha questo carattere anche quando è sbagliata. Il contenuto dell'intuizione può essere anche un errore. Molte volte, però, è una rivelazione, una verità. Questa caratteristica di intus ire, di entrare dentro la cosa, che ha analogie con l'intelligere, possiamo dire che è pura, nella forma dell'esperienza, è pura.

Caratteristica dell'intuizione è anche la vanificazione: ci pare di cogliere una cosa ma non la teniamo; le intuizioni fuggono, bisogna fissarle. Allora è necessario un elemento simbolico, un segno che fissi l'intuizione. Ecco che ancora una volta torna la dimensione del linguaggio: l'intuizione può essere trattenuta solo se custodita in un simbolo, in un nome. Dare nome alle cose vuol dire trattenerle.”

Solo così si può “vedere l'invisibile”.

Jacopo Canestrì

Appendice: Le illusioni dei sensi

un passo del IV libro del De Reum Natura di Lucrezio

- 386 Proinde animi vitium hoc oculis adfingere noli.
Qua vehimur navi, fertur, cum stare videtur;
quae manet in statione, ea praeter creditur ire.
Et fugere ad puppim colles campique videntur,
390 quos agimus praeter navem velisque volamus.
Sidera cessare aetheriis adfixa cavernis
cuncta videntur, et adsiduo sunt omnia motu,
quandoquidem longos obitus exorta revisunt,
cum permensa suo sunt caelum corpore claro.
395 Solque pari ratione manere et luna videtur
in statione, ea quae ferri res indicat ipsa.
Exstantisque procul medio de gurgite montis
classibus inter quos liber patet exitus ingens,
insula coniunctis tamen ex his una videtur.
400 Atria versari et circum cursare columnae
usque adeo fit uti pueris videantur, ubi ipsi
desierunt verti, vix ut iam credere possint
non supra sese ruere omnia tecta minari.
Iamque rubrum tremulis iubar ignibus erigere alte
405 cum coepat natura supraque extollere montes,
quos tibi tum supra sol montis esse videtur
comminus ipse suo contingens fervidus igni,
vix absunt nobis missus bis mille sagittae,
vix etiam cursus quingentos saepe veruti;
410 inter eos solemque iacent immania ponti
aequora substrata aetheriis ingentibus oris,
interiectaque sunt terrarum milia multa,
quae variae retinent gentes et saecula ferarum.
At coniectus aquae digitum non altior unum,
415 qui lapides inter sistit per strata viarum,
despectum praebet sub terras inpete tanto,
a terris quantum caeli patet altus hiatus,

Traduzione dal Latino

- (386) Dunque non attribuire falsamente agli occhi questo errore della mente.
La nave da cui siamo trasportati, si muove, mentre sembra star ferma;
quella che rimane immobile all'ormeggio, si crede che proceda oltre.
E sembra che a poppa fuggano colline e pianure
- (390) oltre le quali conduciamo la nave e con le vele voliamo.
Gli astri sembrano tutti restare immobili, fissi
alle eterree cavità, e tuttavia son tutti in assiduo movimento,
giacché, dopo esser sorti, rivedono i lontani tramonti,
quando hanno percorso il cielo col loro corpo lucente.
- (395) E il sole e la luna parimenti sembra che rimangano
immobili, essi che il fatto stesso mostra in movimento.
E monti che s'innalzano lontano in mezzo alle onde,
tra i quali si apre libero un vasto passaggio alle flotte,
sembrano tuttavia fare, congiunti tra loro, un'unica isola.
- (400) Ai fanciulli, quando hanno smesso di fare il girotondo
essi stessi, paiono gli atti girare e rigirare, e le colonne
correre intorno, a tal punto che a stento allora essi possono
credere che non minacci la casa tutta di crollare sopra di loro.
E ancora, quando la natura comincia a levare in alto il rosso fulgore
- (405) del sole coi suoi tremuli fuochi e a innalzarlo sopra i monti,
quei monti, sopra i quali a te allora sembra stia il sole,
toccandoli esso stesso da vicino, ardente, col suo fuoco,
distanza da noi appena duemila tiri di freccia,
anzi spesso appena cinquecento lanci di giavellotto:
- (410) tra essi e il sole giacciono le smisurate distese del mare,
che si estendono sotto le immense plaghe eterree,
e sono interposte molte migliaia di terre,
in cui dimorano varie genti e razze di fiere.
Ma una pozzanghera d'acqua non più profonda d'un dito,
- (415) che tra le pietre stagna per le vie lastricate,
offre una vista che tanto a fondo sotterra s'inabissa
quanto la profonda voragine del cielo si stende su dalla terra,

Bibliografia

- Breton, André**, Primo manifesto del surrealismo
(Manifeste du surréalisme 1924), Venezia: Edizioni del Cavallino, 1945.
- Cricco, G., Di Teodoro, F.P.**, Itinerario nell'arte 3,
seconda edizione, Zanichelli editore, 2006.
- Devoto, G., - Oli, G.C.**, Dizionario della lingua italiana,
edizioni Le Monnier, 1971.
- Dizionario Enciclopedico Universale**,
edizione del Corriere della Sera, 1995.
- Kant, Immanuel**, Critica della Ragion pura
(Kritik der reinen Vernunft, 1781), LATERZA, Roma-Bari, 2000.
- Lucrezio Caro**, De Rerum Natura,
liber IV, vv. 386-417.
- Nietzsche, Friedrich**, Al di là del bene e del male
(Jenseits von Gut und Böse, 1886), Giunti Demetra, 2006.
- Schopenhauer, Arthur**, Il mondo come volontà e rappresentazione
(Die Welt als Wille und Vorstellung) prima edizione, Dresda, 1819.
- Wikipedia**, L'enciclopedia libera,
<http://it.wikipedia.org>