

Paolo Tortonese, *L'occhio dell'anima. Storia di una metafora da Platone al Romanticismo*, Roma, Mauvais Livres, 2024, 371 pp., € 25,00.

Al crocevia tra storia delle idee, estetica e comparatistica letteraria, lo studio di Paolo Tortonese – uscito in francese nel 2006 come *L'Oeil de Platon et le regard romantique* e recentemente tradotto in italiano da Laura Tortonese – è un'indagine sul legame paradossale e misterioso tra arte e conoscenza, tra realtà sensibile e spirituale, corpo e anima, poesia e filosofia. Il nucleo dal quale si sviluppa l'intrico di autori e testi trattati – da Platone e Plotino ai Padri della Chiesa, dal romanticismo di Schelling, Coleridge e Joubert alla poesia di Lamartine, Hugo, Wordsworth e al romanzo di Balzac – è la metafora platonica dell'occhio dell'anima, la cui evoluzione – osservata nel suo progresso fatto di continuità e rotture, immobilismo e dinamismo – permette a Tortonese di ricostruire il percorso, la sopravvivenza e la metamorfosi di una tradizione fondamentale per la formazione del pensiero europeo.

Oltre al Curtius di *Letteratura europea e Medio Evo latino* – in cui agli 'occhi dell'anima' è dedicato un breve accenno che Tortonese sviluppa e amplia – il punto di partenza sono le definizioni di metafora di Pierre Hadot nell'ambito della sua 'topica storica' e di Hans Blumenberg per il quale, in *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, "la metafora si presenta come un residuo, che giunge provvisoriamente a colmare le lacune del linguaggio logico e referenziale" (12). Per Blumenberg le metafore sono dei "nuclei irriducibili, gli elementi primordiali di una lingua filosofica [...] che esprimono un nucleo nevralgico del pensiero" (13). Esse permettono di cogliere e intuire quelle tracce sotterranee che, pur non interamente razionalizzate, costituiscono il tessuto di una cultura collettiva.

Il volume è diviso in quattro parti. La prima, è una ricerca delle origini della metafora nel *Sofista* e nella *Repubblica* di Platone, e il successivo scivolare di questa immagine in ambito estetico con Plotino e Cicerone, cui va di pari passo l'analisi della persistenza di queste espressioni metaforiche nel pensiero romantico (sulla scia della storia delle idee di Cassirer e Panofsky). La seconda segue la riconfigurazione in chiave cristiana delle metafore antiche nelle opere dei Padri

della Chiesa e in particolare di Sant'Agostino, fino a coinvolgere nell'analisi il neoplatonismo fiorentino di Marsilio Ficino. La terza parte segue il diffondersi di tale linguaggio metaforico in Germania (Schelling), Francia (Joubert) e Inghilterra (Coleridge) mentre l'ultima traccia il progressivo materializzarsi e umanizzarsi delle metafore oculari (Hugo, Balzac) che porterà la metafora a psicologizzarsi, lasciando in secondo piano le sue ambizioni metafisiche.

La metafora dell'occhio interiore permette ai romantici di esprimere l'indicibile complessità teorica della loro gnoseologia. L'immagine offre, sul piano espressivo, la risoluzione del nodo teorico tra sensibile e ideale, soggettivo e oggettivo, immanenza e trascendenza: "L'occhio dell'anima è una metafora paradossale: nata nel cuore di una teoria che toglie alla sensibilità ogni valore di conoscenza, fa considerare la vera conoscenza, anti-sensoriale, una vera sensibilità" (20).

Data la frattura tra essere e materia, come possono le immagini sensibili e le creazioni poetiche costituire ad un tempo l'ostacolo e la porta d'accesso alle Idee e alla verità iperuranica?

Il paradosso della "radicale incompatibilità tra conoscenza e visione oculare" (45) nasce, com'è noto, nella *Repubblica*, dove Platone stigmatizza il peccato di imitazione che necessariamente commette l'artista, condannato a prendere a modello non le idee ma gli oggetti. L'arte e la 'mimesis' risultano, così, irrimediabilmente screditate; il solco che le separa da bellezza e verità si amplia con il mito della caverna e con la sua precisa geometria di sguardi incompatibili: o verso l'ombra o verso la luce.

Il riscatto dell'arte e dell'artista si ha con Cicerone e con Plotino. Secondo Cicerone è nella mente dell'artista che risiede la possibilità di puntare lo sguardo verso la realtà superiore. La ragione e l'intelletto contengono l'Idea, realtà immanente e non trascendente all'anima dell'individuo. Plotino, nel *Del Bello* e *Del Bello Intellegibile*, "riabilita l'arte e colloca l'esperienza estetica nel quadro di un'elevazione verso l'Essere" (61). L'autore delle *Enneadi* rende, così, possibile "un'estetica metafisica basando l'immagine sull'Idea" (Ibid.). Visione fisica e visione metafisica sono i gradini successivi di un processo dinamico di purificazione e di avvicinamento all'Essere. Il bello si manifesta nell'anima e diviene spettacolo percepibile ripiegando dentro di sé lo sguardo, attraverso un percorso di reminiscenza: "fissa lo sguardo e guarda: questo soltanto è l'occhio che vede la grande bellezza" (69).

La cronistoria della metafora prosegue in alcuni testi cristiani delle origini, in cui la visione interiore lega ora l'anima non al Bello ma alla luce divina. Così,

espressioni quali *oculi mentis*, *oculi animae*, *oculis cordis* entrano nel vocabolario a disposizione della nascente teologia e “il desiderio filosofico di conoscenza si trasforma nel fervore del credente” (79).

Alla base di questo intreccio di tradizioni, cristiana e platonica, vi è l'interiorizzazione di entrambe le ricerche, quella filosofica e quella metafisica. Agostino, nelle *Confessioni*, scopre nella propria interiorità lo spazio più adatto alla rivelazione divina: “Vi entrai e scorsi con l'occhio dell'anima, per quanto torbido fosse, sopra l'occhio medesimo della mia anima, sopra la mia intelligenza, una luce immutabile” (85). Per rivolgere lo sguardo verso l'alto bisogna guardare “al centro del soggetto” (86), abbandonarsi a una “concentrazione riflessiva” (Ibid.) che permette di riconoscere l'alterità assoluta di Dio nella propria identità:

Nel 1802 Schelling, in *Bruno ovvero sul principio divino e naturale delle cose*, da un lato sembra confermare la separazione tra temporale ed eterno dall'altro apre ad una comunicazione tra i livelli del sensibile e del metafisico. Parla, infatti, di “due tipi d'opere d'arte: l'opera d'arte che, non avendo rapporti con il divino, non è nemmeno bella, e quella che è perfettamente bella e perfettamente vera” (140-141). Il paradosso platonico continua a vivere nella tradizione romantica e la vocazione metafisica dell'arte dipende ora dalla diversa qualità dell'artista che o sceglie di guardare le cose o di farsi “scopritore delle idee” (144) e partecipare dell'infinito. Trovare un'immagine che possa manifestare in pieno l'identità tra rappresentazione mentale e Idea è il cruccio dell'artista romantico, “sempre incapace di ritrovare nella propria opera materiale la forma perfetta che gli era apparsa” (148).

Coleridge, “il più platonico dei romantici inglesi” (156), continua a cercare un compromesso tra materialismo e idealismo, spianando ulteriormente la strada alla soggettivizzazione della metafisica. Mondo sensibile e anima umana sono simboli, specchi in cui si riflettono le Idee: “Davvero la Ragione è molto più vicina ai *SENSI* che all'Intelletto: perché la Ragione [...] è un Aspetto diretto della Verità, una Vista interiore, che ha con l'Intellegibile e lo Spirituale un rapporto paragonabile a quello che hanno i *SENSI* con il Materiale o Fenomenico” (161). La ragione agisce come un *inward eye* che condivide con la sensazione il carattere istantaneo.

Il problema della distanza incolmabile tra sostanza e forma, nonché della comunicazione di questo divario tramite il mezzo ‘quasi’ sensibile della retorica, è al centro dell'opera di Joubert, per il quale il dualismo tra visione dei sensi e visione intellettuale si risolve con una vittoria di quest'ultima: “Sapere

significa vedere in sé" (185). Dio è visibile al centro dell'Io, immanente all'anima divenuta simultaneamente oggetto e soggetto dello sguardo. Ancora una volta ciò che l'organizzazione teorica pone in due spazi separati viene riaccostato dal linguaggio, da una scrittura capace, per analogia, di intrecciare sensi e intelletto, rappresentazione e realtà. Le parole, realtà corporea e fisica, devono indicare ciò che sembra negarle, la verità spirituale ed eterna. "Sentire Dio" (196) è espressione che sovrappone intuizione e sensazione. La visione dell'infinito è un "tatto interiore" e un "senso intimo" (197) che oltrepassa il ragionamento consapevole, la logica, per cogliere nelle pieghe dell'Io, nel mistero di emozioni nebulose e sentimenti oscuri, una rivelazione che si ignorava di possedere.

L'accostamento tra vista e immaginazione, e il ritorno del compromesso neoplatonico tra piano materiale e ideale, portano a una progressiva valorizzazione del sensibile. In Lamartine, per esempio, la contemplazione del mondo e la visione di Dio sono simultanee, la seconda non può esistere senza la prima. In Hugo l'occhio dell'anima è, ormai, organo interiore e "laicizzato" (228). Dietro lo spettacolo del mondo il poeta veggente intuisce l'aprirsi di un pozzo, di una cavità, di un abisso dove si apre il passaggio verso la dimensione superiore, tanto che in *À un poète aveugle* "La nature ignorée et sainte a de ces gouffres / Où le visionnaire est voisin du réel" (229). Le cose rivelano, come spettri e segni dell'infinito, la loro doppia natura di chiusura e apertura, opacità e trasparenza.

Nel corso dell'Ottocento le tradizioni del misticismo, dell'innatismo, della contaminazione tra idealismo moderno e antico, portano alla scissione dell'Io tra la sua parte razionale e cosciente e quell'abisso, intravisto da Hugo, che si identificherà sempre di più con la parte irrazionale dell'umano, dove vengono vissute le esperienze "del sogno, dell'istinto, dell'ispirazione, della memoria inconscia, della duplice personalità, della follia" (238).

L'occhio interiore conserva e custodisce, mantiene latente e nascosta fino al momento opportuno, l'impronta che le immagini esteriori lasciano sui sensi. Se in Wordsworth lo spettacolo dei narcisi in riva a un lago può essere goduto successivamente in uno stato di meditazione solitaria, in Baudelaire l'alterazione fisiologica favorita dall'effetto di allucinogeni rende l'occhio interiore un organo "in grado di sublimare le sensazioni in esperienze estetiche" (242). Sono entrambi testimoni della sopravvivenza del tema platonico della reminiscenza che nell'Ottocento si lega alla scoperta dell'infanzia, spazio e tempo privilegiato per ricongiungersi al proprio essere più vero. I ricordi dell'infanzia, come in un 'sogno' sublime, dimostrano all'anima la propria natura immortale.

La metafora romantica secolarizza lo schema platonico, trasformandolo in un'opposizione tra due sistemi di visione caratterizzati entrambi da una certa corporalità. *Louis Lambert* di Balzac ruota intorno al problema della seconda vista e le metafore ottiche che assegnano sensibilità all'anima intellettuale sono particolarmente frequenti. Da un lato la scienza con la sua "visione lenta" (258) che procede per deduzione, dall'altro la "visione rapida" (Ibid.), 'speciale' e sintetica della poesia. La fisicità dell'anima si traduce presto in elettricità, in una forza-fluido materiale eppure sottile e invisibile. Con Balzac, "l'occhio dell'anima passa dalla retorica alla scienza, e l'alterità metafisica si addentra nella materia ponderabile" (271). Il legame paradossale tra occhio dell'anima e sensazione acquista un'ambiguità tutta psicologica.

Il mirabile affresco di Paolo Tortonese si era aperto con citazione romanzesca, con la scena dell'accecamento del Maître d'école per mano di Rodolphe nei *Mystères de Paris*. La punizione fisica si traduce ben presto in un "vantaggio morale" (18) che il 'villain' può trarre dalla cecità. *L'occhio dell'anima* presenta, in questo senso, molti punti di contatto con un'altra opera di Tortonese, *La faute au roman. Littérature et morale* (Paris, Vrin, 2023), dedicata interamente al nesso problematico tra estetica e morale nella storia del romanzo. Anche qui l'introspezione, lo sguardo rivolto alla vita interiore del personaggio, gioca un ruolo fondamentale nel tentativo di risalire da un'esperienza particolare e privata del mondo a una conoscenza universale. La letteratura, riprendendo un pensiero di Thomas Pavel, attiva nel lettore un *double look* che si muove sui due piani sfalsati dell'affettività morale e dell'attività cognitiva: uno sguardo punta al particolare mentre l'altro al generale, il primo evidenzia la natura referenziale del testo letterario mentre il secondo la natura inferenziale. Si tratta ancora della possibilità di risalire dalle azioni umane agli ideali.

Spesso il romanzo impone al lettore due emozioni alternative: la simpatia, la partecipazione e l'identificazione affettiva con il mondo interiore del personaggio, oppure la comprensione lucida delle circostanze e del contesto che ne condizionano la condotta. Il romanzo realista moderno oscilla tra i due poli della compassione e della disillusione, cercando o negando un compromesso tra le due prospettive sul mondo: una per la quale la realtà mondana è necessariamente macchiata dal male, l'altra meno pessimista che trova accanto all'analisi uno spazio sempre possibile per l'empatia.

L'occhio dell'anima arriva a penetrare il cuore dell'eroe romanzesco ed è da lì che prosegue la sua ricerca del Bello, del Bene e della Verità. D'altronde, come

ha scritto Waldemar Deonna, l'uomo sembra da sempre nutrire un'autentica ossessione per l'occhio e per i suoi significati reali o simbolici: "è perspicuo il ruolo che esso gioca, non solo nella vita fisica, ma anche nella vita spirituale dell'uomo, nel complesso delle sue credenze, così come il fatto che il suo significato simbolico sia insieme istintivo e universale" (*Il simbolismo dell'occhio*, 4).

RICCARDO ANTONANGELI  
"Sapienza" Università di Roma