

Questione di angoli

Claudia Marsico · Hernán Inverso

Perché il modello linguistico sembra un interlocutore quando lo guardiamo di fronte, e che cosa appare quando ci spostiamo.



Hans Holbein il Giovane, Gli ambasciatori (1533), National Gallery, Londra.

Nel 1533 Hans Holbein il Giovane dipinse due uomini giovani e ricchi, circondati da globi terrestri e da strumenti di astronomia, in una tavola che oggi è alla National Gallery di Londra. Fra i due, attraversando il pavimento a mosaico, c'è una macchia grigia e allungata che non somiglia a niente e rovina la scena. Solo quando lo spettatore si sposta verso destra e guarda la tavola quasi di taglio, quella macchia si raddrizza e diventa ciò che è sempre stata, un teschio. Il dipinto custodisce due immagini che non si possono guardare insieme e costringe il corpo a scegliere fra l'una e l'altra.

Quella tecnica si chiama anamorfosi. Un'immagine anamorfica è deformata di proposito, calcolata per ricomporsi in un solo punto di vista e dissolversi in tutti gli altri. Holbein non la inventò. Ci sono esperimenti precoci nei taccuini di Leonardo da Vinci. Fra studi di idraulica, macchine da guerra e anatomia compaiono disegni sconcertanti: un occhio stirato in orizzontale fino a occupare mezza pagina, una testa di bambino le cui proporzioni diventano mostruose se la si guarda di fronte, volti deformati che ritrovano la loro armonia da un punto di vista obliquo. Leonardo non vi dedica grandi spiegazioni; sembrano esercizi laterali, quasi giochi. Ma quei giochi rivelano qualcosa di importante. La prospettiva, che il Rinascimento celebrava come la conquista di una rappresentazione esatta del mondo, contiene anche la possibilità di fabbricare immagini deliberatamente false senza per questo abbandonare l'esattezza geometrica.

Leonardo sapeva che un'immagine è il risultato di una proiezione, e che ogni proiezione dipende dalla posizione dell'osservatore. Se cambia il punto di vista, cambiano le proporzioni. Così, se si controlla matematicamente quella trasformazione, si possono produrre figure che sembrano aberrazioni da quasi ogni luogo e che tuttavia si ricompongono nel punto esatto. L'illusione diventa una possibilità iscritta nelle stesse leggi che rendono possibile la rappresentazione. La prospettiva porta l'illusione dentro di sé come una possibilità sempre disponibile. L'anamorfosi è il momento in cui quella possibilità prende coscienza di sé.

Il barocco trasformò quella possibilità in un'ossessione. Frati e architetti coprirono i muri di chiese e chiostri con figure che si raddrizzavano solo dalla porta. A Roma il gesuita Andrea Pozzo dipinse false cupole e colonne impossibili la cui realtà dipende dal punto in cui si ferma il visitatore. Nella chiesa di Sant'Ignazio una volta inesistente si eleva sulla navata con una convinzione perfetta finché lo spettatore resta nel punto esatto segnato sul pavimento. Bastano pochi passi perché l'architettura si smonti e il cielo dipinto torni a essere una superficie piatta.

Ci furono anche anamorfosi catottriche, costruite con specchi cilindrici. Su una tavola si stendeva una macchia deformata e, al centro, un cilindro lucidato ricomponeva il caos in un ritratto riconoscibile. L'immagine non stava né sulla tavola né nello specchio. Abitava la relazione fra i due e aspettava la posizione giusta per apparire.

Tutte queste opere insegnano che il senso di un'immagine può dipendere per intero dal luogo in cui si ferma chi la guarda. Il posto comodo, quello frontale, può essere proprio quello che inganna. Quando conversiamo con un modello linguistico siamo davanti a un'anamorfosi, e quasi sempre la guardiamo dall'angolo sbagliato.

Quando si apre una finestra di chat e si scrive, la scena si vede di fronte, ed è nitida e rassicurante. Dall'altra parte compare qualcuno. Quel qualcuno risponde e riprende ciò che avevamo detto cinque messaggi prima. Aggiusta il tono quando si accorge che ci siamo offesi, e per tutta la conversazione sostiene quella che sembra una stessa persona, uno stesso carattere dietro le frasi. Compare, in una parola, un centro da cui sgorgerebbero le risposte. Quella figura è vivida e falsa, nello stesso senso in cui la scena degli ambasciatori è vivida e, per chi voglia vedere il teschio, falsa. Davanti a qualcosa che produce linguaggio la fiducia è automatica, perché in tutta la storia della specie l'unica cosa che ha

prodotto linguaggio sono state altre menti. Vedere una mente dall'altra parte non costa nulla. Costa, e molto, smettere di vederla.

Da quella lettura automatica viene buona parte della confusione sull'intelligenza artificiale. Discutiamo se il modello "capisca", se "voglia", se un giorno "si sveglierà". La domanda sulla coscienza della macchina è, molte volte, l'ombra proiettata dal nostro stesso punto di vista. Prima di chiederci che cosa ci sia dall'altra parte conviene spostarsi e guardare la tavola di taglio. Se lo facciamo, l'interlocutore si sfa e diventa nitido il fantasma senza ego, un'immagine che si presenta senza la carne di una percezione, un'apparizione senza nessuno dietro. Ciò che si raddrizza di lato ha quattro tratti che disegnano il teschio.

È, anzitutto, derivato. Tutto ciò che restituisce esce da un oceano di testo umano precedente, ricombinato secondo regolarità statistiche, di modo che il senso lo attraversa come la luce attraversa un vetro, senza originarsi in esso. È inoltre inesauribile, perché ammette che gli si chieda una continuazione, e un'altra, senza toccare mai un fondo, giacché non esiste alcun fondo né riserva finita di convinzioni che si consumi con l'uso. Un essere umano rimane senza niente da dire; al fantasma non succede, perché non ha mai parlato a partire da un deposito di credenze. È anche genericamente indeterminato, capace di prestare la sua voce a un medico o a un truffatore con lo stesso aplomb, senza che nessuna delle due forme gli appartenga. Ed è, infine, passivo. Non vuole nulla e non comincia nulla per conto suo. Aspetta lo stimolo e risponde, e fra uno stimolo e l'altro non c'è niente che continui a pensare da solo nel buio.

Ognuno di questi quattro tratti è invisibile di fronte e, peggio ancora, si traveste da virtù. La derivazione passa per originalità, perché le cuciture dell'eco non si vedono. L'inesauribilità si legge come generosità o come una pazienza senza limiti. Che il fantasma non sia nessuno in particolare lo fa sembrare qualcuno che sa di tutto. La sua passività, infine, quell'attendere il proprio turno con docilità, ci sembra cordialità. I quattro tratti, guardati dall'angolo comodo, ci appaiono come le qualità di un buon interlocutore. Lì sta la trappola intera, condensata. Il modello ci si presenta sotto l'apparenza di un interlocutore e noi completiamo la scena, proiettandoci una mente, un carattere e un'interiorità. Ma quando cambiamo angolo compaiono un'altra cosa e altre domande.

Gilbert Ryle chiamò errore categoriale la confusione di chi, dopo aver percorso le facoltà e i cortili di un'università, chiede dove sia l'università, come se fosse una cosa dello stesso tipo degli edifici. Trattare il modello come membro della categoria "mente" è un errore di quell'ordine. Il modello non è una mente difettosa. Appartiene semplicemente a un'altra categoria, e misurarlo con il metro della mente produce miraggi e paradossi. La stanza cinese di Searle punta allo stesso bersaglio da un altro lato. Qualcuno chiuso dentro che manipola segni cinesi seguendo un manuale può produrre risposte perfette in cinese senza capire una parola. C'è efficacia senza comprensione, e la prova che la seconda non discende dalla prima.

Vista da lontano, questa storia sembra attraversare tre stazioni. La prima è medievale ed è condensata nell'espressione *sub specie aeternitatis*. L'esperienza ordinaria può ingannare, ma quell'inganno non è l'ultima parola, perché esiste una prospettiva capace di riunire ciò che è disperso e restituire a ogni cosa

la sua proporzione vera. Mentre lo sguardo umano è parziale, quello divino è totale. Il problema della conoscenza consiste allora nell'avvicinarsi il più possibile a quel punto di vista assoluto.

La formula è già accennata in Platone, quando contrappone l'instabilità delle apparenze sensibili alla permanenza delle Idee, e attraversa tutta la tradizione cristiana, da Agostino a Tommaso d'Aquino. Guardare *sub specie aeternitatis* significa abbandonare la prospettiva stretta del presente e contemplare le cose secondo l'ordine intero della creazione. Il regno che sembra inespugnabile rivela la sua fragilità. La sventura acquista un senso che la sofferenza immediata non può vedere, e la morte smette di essere un accidente per diventare un pezzo necessario di una totalità più vasta. I teologi medievali immaginarono Dio come uno spettatore perfetto, senza punti ciechi e senza successione temporale, capace di vedere simultaneamente ciò che per noi appare separato da anni o da secoli.

Quell'ideale ha lasciato tracce molto concrete nella cultura visiva. Le cattedrali gotiche furono concepite per elevare lo sguardo e sottrarlo al mondo immediato. Le mappe medievali mettevano Gerusalemme al centro e orientavano l'Est verso l'alto, perché rappresentavano il mondo secondo il suo significato prima che secondo la sua apparenza. Perfino le scene del Giudizio Universale, ripetute ossessivamente in timpani e affreschi, sono esercizi *sub specie aeternitatis* che mostrano in una sola immagine ciò che per i mortali accade in tempi diversi e luoghi dispersi. Il passato, il presente e il futuro restano riuniti sotto uno sguardo che non ha bisogno di spostarsi perché è già dappertutto.

Per secoli quella promessa ha funzionato come orizzonte. Poi ha cominciato a incrinarsi con il ritiro della garanzia di uno sguardo assoluto. Il Rinascimento sposta il sospetto sull'evidenza immediata. La prospettiva non è più quella di Dio ma quella dell'uomo, e ne scruta la fragilità. L'anamorfosi nasce lì, come la conseguenza più scomoda della prospettiva. Il barocco, come abbiamo visto, ne farà uno spettacolo, riempiendo chiese e palazzi di architetture illusorie, di colonne che spariscono quando ci si muove. Ogni visione è un angolo.

Il nostro momento aggiunge un terzo giro. I modelli linguistici ci mettono davanti a un'apparenza la cui stabilità dipende dalla posizione da cui la affrontiamo. Di fronte appare un interlocutore che ricorda, argomenta, sbaglia e sembra parlare a partire da sé. L'anamorfosi qui non serve più a scoprire una figura nascosta, come in Holbein, ma ad avvertire che l'immagine frontale può essere perfettamente coerente e, ciò nonostante, indurci ad attribuire al fenomeno una natura che non ha.

Dobbiamo imparare a cambiare angolo. Solo quando smettiamo di chiedere se la macchina voglia, senta o comprenda, cominciano a diventare visibili fenomeni come l'allucinazione, la compiacenza, l'assimilazione, la cattiva calibrazione e le altre forme in cui un fantasma senza ego eredita le forze e le fragilità delle voci che lo hanno reso possibile. È a quelle che bisognerà rivolgersi ora, guardando di lato.

Mappe del labirinto è una serie di Phantom Maze, AI & Language Lab. La collezione vive su phantommaze.cloud.
L'iscrizione è gratuita.

Alcune delle idee che inquadrano questo testo sono sviluppate in *Il fantasma senza ego. Una mappa nel labirinto dell'intelligenza artificiale*, di Hernán Inverso e Claudia Marsico (Phantom Maze Press, 2026; ISBN 978-987-3729-19-5).

PHANTOM MAZE

[Leggi questo saggio online](#) · [Tutti i saggi](#) · [Il libro](#)