

Francesco Giardinazzo

AURORE VIAGGI DIMORE

INTRODUZIONE ALL'ERMENEUTICA DEL TESTO

Almayer

EDIZIONE ELETTRONICA
www.almayer.it

© 2005-2007, 2012 Almayer Edizioni
Tutti i diritti riservati
Seconda edizione: novembre 2012

ISBN 978-88-89901-25-0

1. Aurore occidentali	3
1.0. “Per la stessa ragione del viaggio, viaggiare”	3
1.1. “In alto a sinistra”. Partire dall’aurora, partire all’autora	4
1.2. Le astuzie del viaggiatore e della scrittura	9
1.3. Il <i>mythos</i> , la memoria e la frontiera	14
1.4. Platone. Politica dei generi e della scrittura	16
1.5. Vedere il testo. La “dimora-partitura” del <i>fedro</i> di Platone	20
1.6. Fedro nel labirinto	25
2. Il luogo, la dimora e il viaggio	37
2.1. Le cose, il tempo, le parole	37
2.2. Visibile, invisibile. Il senso del luogo	39
2.3. Il “potere” e la “perdita” del centro	45
2.4. L’ansa del vaso, o della “donazione di senso”	48
2.5. Metamorfosi e Odissea. Per una poetica della lettura	56
2.6. Conclusioni (magari provvisorie, ma non importa)	64

1.0. “Per la stessa ragione del viaggio, viaggiare”

Emigranti per necessità, per avventura e per profitto, i Greci furono i primi, e Odisseo il primo fra tutti, a insegnarci cosa sia viaggiare. Proprio Odisseo, “bello di fama e di sventura”, viaggiatore accorto e affascinante, proprio lui ci ha insegnato che la meta del viaggio è riconoscere qualcosa di se stessi in chi abbiamo conosciuto, che il viaggio finisce quando, tornato a Itaca, non ci sarà più nessuna Itaca da cercare, e la stessa terra natale sarà da riconquistare, sarà l’ultima delle avventure. Forse. Odisseo conobbe il cuore e la mente degli uomini, visitò le loro città, accolto o respinto, perseguitato dalla violenza di un dio offeso senza riparo. Guerriero, re, artigiano di parole e trappole, egli chiude nella sua personalità poliedrica ed esule un significato che possiamo ancora oggi tentare di sentire come un destino collettivo, un “destino plurale”, qualora la fortuna letteraria di questa avventura non ce lo avesse chiarito fin troppo nella sua perenne attualità. Per quanto fantastica, remota, immaginaria possa essere la sua vicenda, questa geografia si estende con altrettanta forza nella nostra interiorità, avventura della mente che cerca di esplorare quali siano i confini dell’anima e del pensiero, mai sazia di mali così come altrettanto è mai sazia di sapere, ricordare, raccontare. Come avremo modo di vedere tra poco, Odisseo è il primo a pronunciare “Io” nella letteratura dell’occidente, il primo ad ascoltare, sconosciuto a tutti, le sue stesse avventure; il primo ad avere il singolare privilegio di proseguirle e completarle in prima persona, compiendo qualcosa di straordinario, forse la più straordinaria delle sue avventure in questo poter “dire di sé”.

Sebbene sia improprio parlare di autocoscienza, si può però sostenere che la nascita dell’io agente dentro la propria vicenda sia stata una scoperta eccezionale non solo per Omero, ma dell’intera letteratura occidentale. Nella stessa misura, e basandosi su questo esempio, le riflessioni che seguono vogliono interrogarsi e interrogare su questa scoperta, sul fatto, cioè, di come la conoscenza sia il prodotto di un comprendere che non è mai fine a se stesso, né mai autosufficiente. Tutt’altro. Il comprendere è il frutto di una reciprocità, di una possibilità di riflettere se stessi nell’altro e leggerne, mentre l’Altro ci legge.

qualcosa che ci appartiene e che ci cambia per sempre. La conoscenza è infatti l'arte del cambiamento, è la forza dinamica la cui legge fondamentale passa attraverso il mutamento, odissea e metamorfosi, essere e divenire per una volta non opposti ma solidali.

1.1. “In alto a sinistra”. Partire dall’aurora, partire all’aurora

E quando alla nave furono giunti ed al mare, subito i marinai gloriosi sulla concava nave accolsero e collocarono tutto, anche cibo e bevande. Poi, per Odisseo, stesero a poppa coperte e un telo di lino, perché dormisse un sonno profondo, sul ponte. Sali sulla nave Odisseo e si distese, in silenzio. Essi sedettero ai banchi, tutti, con ordine, e la gomena sciolsero dalla pietra forata: e poi, piegati in avanti, sollevavano l'acqua del mare coi remi.

Ma un dolce sonno cadde a Odisseo sulle palpebre, dolce e profondo, che somigliava molto alla morte. Come quando in pianura quattro cavalli aggiogati ad un carro, ai colpi di frusta balzano tutti insieme, impennandosi, e divorano rapidamente il cammino, così si alzava la poppa mentre dietro infuriava schiumante l'onda del mare sonoro. Correva la nave, sicura, più veloce di uno sparviero, di un falco, che degli uccelli è il più veloce, rapida correva e solcava le onde del mare portando un uomo che aveva la mente pari a quella dei numi, un uomo che aveva molto sofferto nell'animo, sul mare tremendo e nelle guerre degli uomini. Ma ora dormiva tranquillo, scordando tutte le pene.

Quando si levò la stella più fulgida, che salendo annuncia la luce dell'alba, all'isola si avvicinava la nave che corre sul mare (*Od. XIII, 70-95*).¹

Quella di Odisseo è la storia di un ritorno, ma è anche la storia di un viaggio che conosce molte partenze ed altrettanti punti di approdo in cerca di quello più desiderato e cercato, Itaca. Questa storia, in qualche modo, rappresenta un destino non solo del suo protagonista, ma della storia di ciascuno di noi, ancora forte e presente nella nostra coscienza. È questa storia che sceglie i propri lettori e li costringe a dare un nuovo significato, ogni volta un altro ancora. Noi lettori, noi epigoni, siamo chiamati ad attribuire senso alle storie che leggiamo, alle parole che impariamo. Nel caso della poesia, in particolare, le parole assumono un'imperiosità che va a colpire direttamente e profondamente la nostra sostanza più intima. In questo consiste la loro decisione e la loro persuasione. Ed è anche vero che nell'esercizio della scrittura poetica molte delle cose che tentiamo di discutere si svelano in tutta la loro chiarezza che non parrebbe bisognosa di

¹ Omero, *Odissea*, introduzione e traduzione a cura di M. G. Ciani, commento di E. Avezzi, con testo a fronte, Venezia: Marsilio, 1994, *ad loc.*

interpretazione. La sconcertante chiarezza che esse portano con sé poggia su un fondo apparentemente enigmatico che non è oscurità fine a se stessa, ma riguarda piuttosto l'energia latente, la carica di eversione e di tempo che le parole possiedono.

Queste pagine valgono perciò come un prologo, un preannuncio di quanto poi verrà estesamente cercato. Ed esse non potevano che darsi come la ricerca dell'aurora. Ciò che indico col nome di aurora è un punto di partenza. Per questo, mi sembra che il viaggio di Odisseo rappresenti l'inesauribile motivo, e l'enigma, che si polarizza in queste pagine attorno ai concetti di "viaggio" e "dimora". Motivo inesauribile nella sua capacità di produrre nuovi significati e nuove avventure nell'interminabile percorso della ricerca del Senso. L'aurora ha perciò un valore inaugurale, è l'annuncio del giorno.

Ma la scommessa, quando si comincia qualcosa, sta proprio nel voler portare a termine il proprio compito dimostrando, una volta di più, quanto siano necessari e irrinunciabili per noi non solo le opere ma anche il progetto interpretativo che la loro esistenza consente e che altrimenti non potrebbe, semplicemente e letteralmente, *aver luogo*.

Coniugando nuovamente lo stupore che la natura suscita al tentativo di comprenderne le segrete pulsazioni e i motivi, la linea dell'aurora sta a indicare che il "farsi giorno" che essa annuncia è testimonianza del suo offrire e negare l'infinito allo sguardo, lo trasforma nell'annuncio senza che sia mai possibile il suo inveramento. L'aurora è quel "cantico mattutino" di cui parla Leopardi nel *Cantico del gallo silvestre* delle sue *Operette morali*:

Su, mortali, destatevi. Il dì rinasce: torna la verità in sulla terra, e partosene le immagini vane. Sorgete; ripigliatevi la soma della vita: riducetevi dal mondo falso nel vero. Ciascuno in questo tempo raccoglie e ricorre coll'animo tutti i pensieri della sua vita presente; richiama alla memoria i disegni, gli studi e i negozi; si propone i dilette e gli affanni che gli sieno per intervenire nello spazio del giorno nuovo. E ciascuno in questo tempo è più desideroso che mai, di ritrovar pure nella sua mente aspettative gioconde, e pensieri dolci. Ma pochi sono soddisfatti di questo desiderio: a tutti il risvegliarsi è danno. Il misero non è prima desto, che egli ritorna nelle mani dell'infelicità sua. Dolcissima cosa è quel sonno, a conciliare il quale concorse o letizia o speranza. L'una e l'altra insino alla vigilia del dì seguente, conservasi intera e salva; ma in questa, o manca o declina.²

² G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di L. Felici e E. Trevi, edizione integrale, Roma: Newton & Compton editori, 1997, p. 575.

Il ritorno della luce sulla terra porta perciò lontano le illusioni notturne, lascia impallidire i fantasmi dell'oscurità dando concretezza alle cose, alla realtà delle superfici e dei colori, annullando l'effetto ambiguo della verità dei sogni.

Nonostante quest'ultimo paradosso, l'aurora non annuncia solamente un evento astronomico e rituale, ma ci porta direttamente nello spazio della nostra esperienza ordinaria, quotidiana, e tutto questo in modo consueto, quasi inconsapevolmente. Tutto ritorna identificabile, apparentemente conoscibile. Eppure, il significato dell'aurora espresso da Leopardi denuncia il vuoto, la parola perduta, la parola che manca affinché si compia il destino dell'uomo. È celebre la chiusura: "Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta. E nel modo che di grandissimi regni ed imperi umani, e loro meravigliosi moti, che furono famosissimi in altre età, non resta oggi segno né fama alcuna; parimente del mondo intero, e delle infinite vicende e calamità delle cose create, non rimarrà pure un vestigio; ma un silenzio nudo, e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato né inteso, si dileguerà e perderassi."³

Questo decide della responsabilità che noi affidiamo alla scrittura e a ciò che essa rappresenta. Interpretare i testi, accostarsi alla scrittura, significa mettere in atto, contemporaneamente, la ricerca del senso e la possibilità di rendere intelligibile la questione del sapere di questa ricerca: per tale ragione, *l'ermeneutica si pone nei confronti del testo come l'orizzonte che viene illuminato dall'aurora del movimento del comprendere*. Tenere testa alla molteplicità dei significati è il compito più immediatamente urgente e incisivo dell'intero progetto del sapere quale ci viene consegnato da ciò che chiamiamo, nel senso più ampio, "letteratura".

Ma tutto ciò interessa la scrittura a partire dalla sua pratica, dalla sua codificazione, frutto di un processo di cui conosciamo abbastanza bene tutte le fasi. E anche la stessa produzione del testo risulta carica di significati, come leggiamo in una pagina di María Zambrano:⁴

Secondo il sistema occidentale, la scrittura traccia una linea da sinistra a destra, inversamente nel sistema arabo. E già questa inversione spalanca una domanda – per il fatto che siamo in Occidente. Quale sarà stata l'inversione, qual è il senso dell'inversione della scrittura araba, che come ogni aspetto specifico di quella

³ G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, ed. cit, pp. 576-577.

⁴ M. Zambrano, *Dell'aurora*, traduzione di E. Laurenzi, Genova: Marietti, 2000, p. 96.

cultura appare solo tardi in Occidente, e, come ripete Louis Massignon porta con sé e riscatta qualcosa di arcaico? Scrivendo da sinistra a destra, invece, si traccia il solco dell'aratro patriarcale, poi del senatore, del padre della patria, del rettore. La destra è la mano che dirige e fa, e dirigersi verso di essa da sinistra è come andare a una fonte, o al centro, il centro del potere. È unirsi o riunirsi, non disperdersi; è creare l'orizzonte, se ci riesce; non è andare alla periferia. Verso destra si va verso l'origine, verso il punto nascosto, talvolta, oltre ogni direzione.

Questa ricostruzione del movimento della scrittura, la ricostruzione della linea-solco (che è del resto all'origine del concetto stesso di “*verso*”, da “*versus*”, cioè il movimento di andata e ritorno dell'aratro che ara la terra) nella sua qualità di orizzonte, anche fisico, della possibilità del Senso, ci autorizza a credere che quanto di più importante si possa presumere su di essa consista già nel suo atto fondativo. È proprio grazie a questo insieme implicito di significati che la scrittura *crea* il verso, reca in sé la misura.⁵ Tornando a Odisseo, solo per colui che lo contempla, infatti, il cammino può apparire infinito; ma lo è soltanto prima di intraprenderlo; giacché, una volta intrapreso, il cammino diventerà la ricerca della meta e della fine del viaggio, almeno per quanto è dato nelle possibilità del viaggiatore, tutto affidato alle sue risorse, alle sue conoscenze, al suo desiderio di conoscere, sperimentare.

La parola assume perciò questo particolare privilegio, il privilegio aurorale dello schiarimento del cammino da intraprendere, la parabola stessa descritta in ogni pagina – a stampa o manoscritta che sia – ripete ritualmente quel sorgere della luce “in alto a sinistra” dove la pagina comincia, come si legge in un magnifico racconto di Erri De Luca, in un dialogo tra padre e figlio dove ciò che è la scrittura, il libro, il Senso, s'intreccia con la questione del vivere e del morire:

I libri sono il sempre. Chi li scrive può credere di lasciarli ai contemporanei, ai posteri, ma mentre scrive tutto il passato è dietro le sue spalle a leggere. Se non c'è questo angelo del tempo trascorso, se non c'è il suo artigiano sul collo del poeta, le

⁵ “La divina matematica è propriamente il suo odio. Non appartiene alla terra né al cielo. Offre agli dèi una collocazione e una sede, un tempio adeguato alla loro peritura immortalità. Soltanto la parola poetica, memoria, rimembranza, canto piano, supplirà alla loro immortalità istantanea, istantanea anche se dura nel tempo. Sono gli dèi della temporalità. Solo la luce portata da Apollo Iperboreo, il visitatore e annidata nella parola e nel pensiero poetico, permane sempre: luce abbandonata a se stessa, senza incarnazione e senza resurrezione, semplicemente duratura. Ma non sarebbe affatto Aurora. Così Aurora, *Aurora consurgens* (nascente in Omero), non sarebbe tale se riferita a Afrodite, e il suo tratto nel cielo dell'ambiguità non marcherebbe un cammino; un cammino senza fine, a volte, per colui che lo contempla, ma pur sempre un cammino. È la linea indelebile che si apre tra la più incerta delle luci celesti.” M. Zambrano, *Dell'aurora*, op. cit., p. 99.

sue parole sono subito cenere. Se non si scrive per essere letti dagli antenati, non resta impresso niente sulla carta.” “Babbo, ci vogliono troppi miracoli insieme per far succedere quello che speri. Sei esigente per essere un uomo senza fede.” “Mi è bastata la fede degli altri. In alcune vite di quelle persone ho visto l'impronta digitale di Dio, così come resta nei libri sacri del loro credo. Sono un testimone secondario, non ho visto l'orso ma ho trovato le orme, un alveare saccheggiato, indizi insomma di un passaggio.” [...] Di giorno parlava di libri. “Conoscevano le mie pene, i bisogni, gli scontenti. In ognuno di loro c'era una frase, una lettera che era stata scritta solo per me. Sono stati la vita seconda, che insegna a correggere il passato, a dargli un'altra possibilità. I libri insegnano ai ricordi, li fanno camminare. Li ho letti per intero, non ne ho lasciato nessuno a mezzo, per quanto fosse deludente e presuntuoso l'ho seguito fino all'ultima linea. Perché è stato bello per me girare la pagina letta e portare lo sguardo in alto a sinistra, dove la storia continuava. Ho girato il foglio sempre alla svelta per proseguire da quel primo rigo, in alto a sinistra.”⁶

La linea dell'aurora, la luce che spunta in alto a sinistra ci permette di ricostruire il gesto della creazione, assumere le variazioni e i mutamenti di ciò che esiste come il luogo necessario dove si può cominciare nuovamente a vedere, fissare lo sguardo sulle cose e non scrivere “tra i mondi”, non dimenticando il passato, scrivendo anzi per essere letti dai nostri antenati. La parola perciò nasce dall'assimilazione del principio e della fine della luce, essa stessa è lo spazio della luce – la “stella piena di luce” come Dante definisce la scrittura nel suo *Convivio*,⁷ pervasa da questa appartenenza profonda a ciò che è lo spazio dell'umano, il luogo dell'umano. Luogo compreso entro questo sapere dove la finitudine si confronta con l'infinito, dove il senso apparentemente esplicito di ciò che è pretende dal pensiero in modo esigente un esser disposti all'apprendere, alla maturità che si ottiene dal viaggio, alla maturità che nel dialogo socratico risulta essere questa possibilità di una “vita esaminata”, e infine, in un senso a noi più prossimo e stringente, al senso dell'attesa e della speranza che resta comunque necessaria nello spazio della scrittura. Anzi, sarebbe meglio dire che è proprio la scrittura il luogo della speranza:

⁶ E. De Luca, *In alto a sinistra*, Milano: Feltrinelli, 2002, pp. 123-125.

⁷ “Per le ragionate similitudini si può vedere chi sono questi movitori a cu' io parlo, che sono di quello movitori, sì come Boezio e Tullio [*scil.* Cicerone], li quali con la dolcezza di loro sermone inviarono me, come è detto di sopra, ne lo amore, cioè ne lo studio, di questa donna gentilissima Filosofia, con li raggi de la stella loro, la quale è scrittura di quella: onde in ciascuna scienza la scrittura è stella piena di luce, la quale quella scienza dimostra” (II, xv, 1-2) (Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di G. Inglese, Milano: Rizzoli, 2004, p. 136).

“[...] Perciò ti dico di amare un poco di più il tuo tempo, perché potrebbe essere quello del Messia. Allora uscendo di casa al mattino per andare al cantiere metterai le spalle a nord e vedrai spuntare quel giorno dietro le case, il profilo dei campi, dietro il recinto, a est, in alto a sinistra.”⁸

1.2. Le astuzie del viaggiatore e della scrittura

Come Odisseo, la scrittura è piena di risorse, ha ricchezza di astuzie (*polytropia*).⁹ La stessa forma grafica delle lettere è la prima di queste. Il segno tracciato sulla pagina bianca è in sintesi atto pittorico, atto intellettuale e capace di costruire una modulazione musicale di suono che diviene parola, corpo e anima, anch'essa immagine di ciò che è dentro e fuori dell'uomo. La parola è dunque sintesi di ciò che è il mondo, la totalità del mondo nella sua presenza e nella sua essenza. Nel momento in cui agisce la mano, questo gesto equivale ad una *traduzione* dal silenzio, ad una fondazione del Senso come presenza, come svelamento. Il silenzio circonda le parole come l'universo circonda il mondo: l'infinito silenzio accoglie questa voce (l'eco leopardiana è inevitabile e stringente), la fa esistere dove altrimenti essa non sarebbe. Traduce il silenzio del pensiero, la voce silenziosa del pensiero in un'entità corporea, modulando quel silenzio in frasi, in racconti, poesie, ed altro. Ed essa è altro. Giunta sulla pagina, la parola si è staccata da noi, come una foglia dal ramo. Se vibra il vento, la foglia dà al vento

⁸ E. De Luca, *In alto a sinistra*, op. cit., p. 127.

⁹ Relativamente all'eroe omerico, l'epiteto *polytropos* sta per “multiforme, dai molti espedienti, ingegnoso” o “che ha viaggiato molto, a lungo errante”, come sinonimo di *polymetis*, *polyphron*, *polymechanos*, *poikilometes*, etc. Ma indica anche, con una certa probabilità, “dal linguaggio ricco di molteplici sfumature”. I referenti bibliografici essenziali cui si è fatto riferimento sono i seguenti: E. A. Havelock, *Dike. La nascita della coscienza*, Roma-Bari: Laterza, 1983; Id., *La musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, traduzione di M. Carpitella, Roma-Bari: Laterza, 1995; Id., *Alle origini della filosofia greca. Una revisione storica*, a cura di B. Gentili e T. Cole, trad. di L. Lomiento, Roma-Bari: Laterza, 1996; Id., *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Introduzione di B. Gentili, traduzione di M. Carpitella, Roma-Bari: Laterza, 2001; L. Godart, *L'invenzione della scrittura. Dal Nilo alla Grecia*, Torino: Einaudi, 1992; Id., *Il disco di Festo. L'enigma della scrittura*, Torino: Einaudi, 1994; P. Pucci, *Odysseus Polutropos. Intertextual Readings in the Odyssey and the Iliad*, Ithaca-London: Cornell University Press, 1987; Id., *Enigma segreto oracolo*, Pisa: Istituti e Poligrafici Internazionali, 1996; Id., *The Song of the Sirens. Essays on Homer*, Lanham: Rowman & Littlefield, 1998; P. Boitani, *L'ombra di Ulisse. Figure di un mito*, Bologna: Il Mulino, 1992; Id., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna: Il Mulino, 2007; P. Boitani – R. Ambrosini (eds.), *Ulisse. Archeologia dell'uomo moderno*, Roma: Bulzoni, 1998; B. Andreae, *L'immagine di Ulisse. Mito e archeologia*, Torino: Einaudi, 1983.

una voce. La voce che legge è il vento che fa vibrare le parole. Vocali e consonanti producono un suono, il cui senso è *anima vocis*.

Il mito del viaggio odisseaico così come quello della scrittura propongono l'enigma della frontiera che si colloca fra il Sé e l'Estraneo, fra la memoria individuale, intesa nella logica platonista (primo critico e filosofo della scrittura) come rammemorazione dello scritto (*ipomnesi*; autonoma), e la memoria come risalita all'indistinto trascendente l'umanità, reminiscenza dell'essenza, il divino (*anamnesi*; eteronoma). L'enigma della coscienza individuale come scoperta di sé è l'aurora del soggetto, cosa che determina una forma centrale del destino della cultura occidentale tesa ad approfondire quella dimensione antropologica tipica dapprima della cultura greca che oppone la propria coscienza linguistica a ciò che invece rimane al di fuori di questa codificazione culminante nell'età tarda nel concetto di "*koiné*".

Nonostante questa definizione, del resto dibattuta e problematica nelle sue varie sfaccettature, quella che emerge è una realtà fluida. Apparentemente, il concetto di *koiné* si costituisce oppositivamente a partire da una storia esemplare della quale due momenti salienti possono essere da una parte l'*Odissea* di Omero e dall'altra il *Fedro* di Platone. Entrambe sono narrazioni che con l'Altro, col mondo esterno, hanno molto a che fare. Si direbbe, anzi, che la loro più intima natura sia necessitata da questa presenza dell'Altro, in forme più o meno ostili o favolose. E al tempo stesso, entrambe le narrazioni rappresentano il tentativo di una codificazione, l'instaurarsi di una pratica secondo la propria natura e necessità, una sorta di punto di partenza che si lascia alle spalle, forse, le più confuse immagini del mito, della narrazione puramente favolosa in cerca di una ragione, tuttavia errabonda.

Secondo Platone, l'invenzione della scrittura verrebbe da "fuori", sarebbe originaria dell'Egitto, terra di antica ed arcana sapienza, luogo per eccellenza del "primo scopritore" (*protos eures*), origine di molte scoperte. Dunque non si tratta di un mito autoctono greco.¹⁰ Affermazione che tanto più colpisce quanto più questa divaricazione fra mondo greco e mondo barbaro diviene una costante dell'ideologia dell'uomo greco.¹¹ E ancora, una differenza sostanziale: quella

¹⁰ Su questo tema, si vedano fra gli altri: F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, trad. di A. Perazzoli Tadini, Torino: Einaudi, 2002, pp. 62-99; Id., *Lo specchio di Erodoto*, trad. di A. Zangara, Milano: Il Saggiatore, 1992; M. Breal, *Atena Nera. Le radici afroasiatiche della civiltà classica*, a cura di L. Fontana, Parma: Nuove Pratiche editrice, 1997.

¹¹ Si veda a questo proposito, F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, op. cit., pp. 107-144; M. M. Sassi, *I Barbari*, in M. Vegetti (ed.), *Il sapere degli antichi*, Torino: Bollati Boringhieri, 1985, pp. 262-278.

egizia è una scrittura ideografica, quella greca invece è alfabetica. La scrittura che si afferma in area greca è perciò una scrittura che ha “dimenticato” (in parte) il proprio originario valore visivo, pittorico, elaborando una propria complessità legata appunto al valore fonico-ritmico, o almeno ad una certa idea quantitativa del ritmo. L’immagine si “traduce” in suono per riproporsi di nuovo come immagine mentale, come rappresentazione interiore. In quanto tecnicamente elaborata, la grafia come sistema ha già compiuto una “traduzione” dei propri valori di significato interiorizzandoli. E questo è il primo statuto fondativo per la nascita della coscienza individuale, il primo passo del transito da una “cultura orale” ad una “civiltà della scrittura”.¹²

Per questo l’aurora coincide con la nascita, sebbene ancora embrionale, della coscienza individuale; e per questo, inoltre, Odisseo ne è l’archetipo, l’eroe perennemente in lotta per mantenere intatto, nello spazio e nel tempo, il proprio nome, e quindi la consapevolezza di sé. Non a caso il suo racconto ad Alcino

¹² Efficaci le osservazioni di Carlo Sini: “Cominciamo con l’osservare che i segni di scrittura che tuttora usiamo non sono una riproduzione empirica della parola parlata; essi non ne sono la semplice registrazione (come sembra credere De Saussure, donde le giuste critiche di Derrida). Non c’è qui alcuna trascrizione di ciò che accade quando parliamo. Sono piuttosto i cosiddetti sillabari, cioè i sistemi di scrittura sviluppatasi in medio oriente prima dei greci, a correre dietro all’empiricità del suono vocale (la sillaba *in primis*) per tentare di raffigurarla, andando incontro a difficoltà, complessità e ambiguità al limite ineliminabili. I greci ereditano il frutto di questi tentativi, si appropriano del loro stile di grafia (i segni semitico-fenici, ma sia detto una volta per tutte che i fenici non furono i creatori dell’alfabeto, come si credeva un tempo), ma non ne riproducono il principio (la raffigurazione empirica il più possibile adeguata). Essi faranno tutt’altro. Non guardano l’empiricità della parola parlata, la ‘sensualità’ del nastro fonico (come dice Saussure). Inventano invece un sistema ideale di classificazione (questo è il nostro alfabeto): essi ‘definiscono’ le lettere. I greci per primi scrissero suoni che nessuno pronuncia, che sono ‘letteralmente’ impronunciabili e immaginari, ed è così, appunto scrivendo, che compiono l’audace salto dell’idealizzazione (essi videro per primi l’*idea* del suono). In quanto videro dei suoni ideali, che di per sé non suonano, ma sono appunto ‘con-sonanti’, videro anche le vocali, come suoni di appoggio e di risoluzione dei primi. (...) Questi concetti (vocale, consonante) non esistevano prima di loro. Anche perché in generale non esistevano affatto ‘concetti’, i quali sono formazioni di senso che emergono entro e per la pratica di scrittura alfabetica.. I greci fecero un’altra straordinaria cosa: inventarono le ‘lettere’. Quella ventina circa di segni che costituiscono l’alfabeto sono la riproduzione grafico-convenzionale del concetto e dell’idea di lettera, cioè di qualcosa che di principio nessuno potrebbe pronunciare (...) La lettera è un segno scritto assolutamente astratto, cioè privo di ogni senso iconico. Non solo questo segno ha perso e dimenticato ogni riferimento pittografico, il che era già in cammino da tempo nella ‘stilizzazione’ dei sillabari (...) ma ha anche lasciato cadere ogni rapporto con la sensualità del suono vocale. L’alfabeto è un *sistema* atomico (e non è un mero caso che gli atomisti greci impiegassero le lettere per indicare gli atomi), è un *insieme strutturale* di elementi (*stokhèia*) *àphona* e *synphona*, come dice espressamente Platone.” C. Sini, *Filosofia e scrittura*, Roma-Bari: Laterza, 1994, pp. 36-39.

comincia per prima cosa dalla convenzione narrativa per eccellenza, ossia col dire “chi” egli sia.¹³

Come un cammino labirintico, per un momento ritorniamo sui nostri passi, a qualche momento prima della scena del ritorno che apre queste pagine. La scena è magnifica. Nella sala della reggia feacia, Demodoco sta raccontando le storie della guerra di Troia, e Odisseo, ancora nascosto nella sua vera identità, ascolta e infine piange per quelle parole. Soltanto il re se ne accorge, perché l’eroe gli è seduto accanto in qualità di ospite onorato, e infine gli chiede:

E quindi non mi nascondere ora, nella tua mente accorta, quello che ti domando. È meglio, se parli. Dimmi il nome con cui ti chiamano tuo padre e tua madre e quelli della tua città e coloro che vivono intorno. Nessuno degli uomini è senza nome, né il nobile né il miserabile, una volta ch’è nato; a tutti lo impongono i genitori, quando li mettono al mondo. Dimmi dunque qual è la tua terra, e il popolo, e la città, perché col pensiero ti portino là le mie navi. (...) Ma parla ora, e dimmi sinceramente dove sei andato errando e in quali paesi sei giunto, e narrami gli uomini e le belle città e se erano malvagi ingiusti e crudeli oppure ospitali e timorati di dio. Dimmi perché piangi e soffri nell’animo ascoltando la sorte degli Argivi e di Ilio. Gli dèi l’hanno voluta, per quegli uomini decisero essi la morte, affinché fossero cantati in futuro. (*Od.* VIII, 548-556 e 572-580)

Così gli risponde Odisseo, il *polymetis*, l’uomo dai molti ed accorti pensieri:

Ma delle mie dolorose sventure, tu mi domandi, perché ancora di più io pianga e mi lamenti. Quale per prima dirò, quale per ultima? Molte sono le pene che mi inflissero gli dèi, figli del cielo. Ma il nome dirò ora, per primo, perché lo sappiate, perché anche in futuro, sfuggito al giorno fatale, io sia per voi un ospite anche se vivo lontano. Sono Odisseo, figlio di Laerte, per la mia astuzia noto fra gli uomini, la mia fama va fino al cielo. Abito a Itaca piena di sole. (*Od.* IX, 12-21)

Raccogliamo una bella osservazione di François Hartog:

Tuttavia Ulisse non è un aedo. Perché non è la Musa che lo ispira: egli ha patito sulla propria pelle e ha visto con i propri occhi tutto quello che racconta. Odisseo parla in prima persona, proponendosi come il solo garante delle sue testimonianze (da qui sorge il problema delle menzogne), mentre l’aedo ricorre sempre alla terza persona, ponendosi sotto l’autorità delle Muse, che erano presenti. Ma le Muse,

¹³ Si rimanda al volume di A. Cavarero, *Tu che mi guardi tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli: Milano, 1997.

figlie di Zeus e della Memoria, sono ‘assenti’ dallo spazio dei ‘racconti’, o piuttosto le sole Muse che vi troviamo sono le Sirene, Muse di morte e oblio: delle contro-Muse.¹⁴

Non vi sono le scene narrate da Demodoco, immagini di un’altra voce, ma piuttosto le proprie avventure, il proprio vissuto, per quanto straordinario, avventuroso e fantastico possa apparire agli altri, ai suoi ascoltatori. Questo raccontare *a partire da sé* si sviluppa nel movimento della conservazione di sé – oggetto delle peripezie – e nel ritorno ineluttabile a sé, alla propria individualità consolidata e memore delle proprie vicende, confermata dalla fine del racconto.

Su un piano di riflessione teoretica, possiamo sostenere che Odisseo rappresenta l’archetipo di un movimento della cultura occidentale che andrà sempre più affermandosi e raffinandosi fino a divenire il principio stilistico condensato da Pound nella formula dell’*ego scriptor*. Individualità stilistica e individualità soggettiva divengono a questo punto l’oggetto sfuggente, ma determinante, dell’interpretazione.

La vicenda dell’interpretazione, almeno per come viene descritta in queste pagine, sembra essere il risultato di queste immagini incrociate dell’*Odissea* e del *Fedro*: mentre quello dell’anamnesi filosofica è un viaggio “*ithunein*”, che possiede cioè un *movimento lineare* e infallibile alla meta, quello della memoria poetica-narrativa è un *movimento labirintico*, a volte circolare, fatto di erranza, errore, pause, ritorni, divagazioni, soste impreviste. Il movimento della certezza teoretica viene rimpiazzato da una dinamica più incerta, varia, multiforme, metamorfica. Questo interessa maggiormente, perché la teoria pretende di essere un’anamnesi, un’ortodossia (l’eventuale corrispondenza teologica non striderebbe), mentre qui si opta per il movimento attraverso varie possibilità di cammino. Si può decidere di accettare o meno la sfida dell’enigma, di ascoltare il contro canto di morte e oblio delle Sirene (la possiamo chiamare una funesta “*sirendipity*”?) – altre figure dell’enigma, essendo anche il loro canto un “*pharmakon*”¹⁵ quanto il dono ospitale dei Lotofagi o la bevanda di Circe o, infine, il dono di Theuth: tutti miti solidalmente uniti dalla loro provenienza dal

¹⁴ F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, op. cit., p. 36. Senza dimenticare l’importanza che il mito delle Sirene occupa ancora nella cultura cristiana. Cfr. H. Rahner, *Odisseo all’albero maestro*, in *Miti greci nell’interpretazione cristiana*, traduzione di L. Tosti, Bologna: Il Mulino, 1971, 357-417. E senza dimenticare la mirabile riscrittura dell’episodio da parte di F. Kafka nella sua parabola “Il silenzio delle Sirene”.

¹⁵ Sul tema del “*pharmakon*” platonico, cfr. J. Derrida, *La farmacia di Platone*, a cura di S. Petrosino, Milano: Jaca Book, 1985.

mondo esterno, da “fuori”. Accettare la sfida dell’enigma significa darsi la possibilità di percorrere diversi tragitti.

1.3. Il *mythos*, la memoria e la frontiera

La teoria riconduce a se stessa, la ricchezza delle individualità viene sopraffatta a favore del principio di uniformità, alla dominanza del sistema. Bisogna invece scendere nel caos delle forme, come scrive Wittgenstein nei suoi diari, e lì sentirsi “di casa”. Questa è la dimora da cui il viaggio prende le mosse e a cui esso vorrebbe tornare, sapendo però che nemmeno Itaca è immutabile, che le cose, al ritorno, saranno cambiate, e dunque non solo chi ha viaggiato ha subito un mutamento. Ma questa è la ricchezza del viaggio e la legge del tempo.

Per questo il *mythos* odissaico è il *mythos* aurorale della scrittura, da porre accanto alla riflessione platonica in quanto altro versante dell’elaborazione della cultura letteraria occidentale. I viaggi sono viaggi di conoscenza, quello di Odisseo nel mare infaticabile delle sue avventure, quello di Solone nella terra sacra d’Egitto (episodio centrale nel *Timeo*). I viaggiatori sperimentano se stessi e la propria mente, la propria capacità di conoscere, diventano, come li chiama efficacemente Hartog, “uomini-frontiera”. La loro conoscenza è frutto di un contatto diretto, non di una mediazione. Sanno perché hanno visto, e la conoscenza vera nasce dalla vista delle cose, come sostiene Aristotele nella *Metafisica* (980a 25). Viaggi nello spazio esterno, ma anche viaggi negli spazi culturali e linguistici, le cui tracce restano perenni o labili, profonde o poco incisive nella cultura che con essi si confronta.¹⁶

Di questa memoria del viaggio la cultura classica ne ha fatto una delle sue dimensioni storiche e politiche più rilevanti. L’espansionismo che ha

¹⁶ “Nei suoi viaggi Ulisse, con il moto stesso di quel ritorno continuamente contrastato e differito, traccia i contorni di una identità greca. La recinge. Segna dei confini (per esempio tra l’umano e il divino) o meglio lui, Colui che resiste, prova o tenta di definirli, a rischio di perdersi completamente. Sempre in movimento, in balia delle onde, sempre costretto a ripartire, è un uomo-frontiera e un uomo-memoria. Arriva il più lontano possibile, fino al punto di non ritorno: ai limiti estremi del mondo sotterraneo, dove regna Ade, il più vicino possibile alla riva dell’isola delle Sirene, incantatrici di morte dove si vedono ammuccchiarsi ‘le ossa dei corpi decomposti le cui carni si disfano’. (...) Questi primi viaggiatori arrivano alle frontiere, sono loro stessi posti-di-frontiera, ma in movimento. Vanno e, per così dire, stanno da entrambe le parti delle frontiere, grandi o piccole: allo stesso tempo dentro e fuori, intermediari, traghettatori, trasportatori. A fianco del viaggiatore estremo c’è il ‘giramondo’, che ha viaggiato in lungo e in largo: il *polyplanes*.” F. Hartog, *Memoria di Ulisse*, op. cit., pp. 4-5.

caratterizzato la storia greca rappresenta la vocazione più autentica di questo popolo così conservativo dal punto di vista della cultura ma proprio per questo, forse, così aperto e intraprendente da riconoscere nell'eroe omerico il prototipo del colonizzatore. Ma le cose non si fermano soltanto a questo livello. La stessa filosofia neoplatonica ha tentato di ricondurre all'unità la metafora eccentrica per eccellenza del viaggio di Ulisse, sotto la veste di una allegoria. Plotino nelle *Enneadi* (I, 6, 8) tenta di ricondurre Odisseo nel solco uniforme della teoria. Il suo viaggio è metafora dell'anamnesi: fra i vari errori è il ricordo della patria a tracciare la 'diritta via' che sembra 'smarrita':¹⁷

In un modo plausibile per la prospettiva che si sviluppa dalla filosofia platonica, l'interazione fra ricordo e conoscenza, l'anamnesi, deve condurre "ihunein", secondo una rotta infallibile, al principio unitario e inscindibile che esclude ciò che è differente, ciò che distrae dal retto percorso. Qui il confronto è impostato su due forme psicologiche – o meglio, su due paradigmi culturali. Gli stessi spazi, intanto, sono differenti: l'altrove dell'utopia terrena è compresente ed essenziale nell'*Odissea*; nel *Fedro*, invece, l'altrove è sempre un luogo che Plotino esprime più chiaramente attraverso il concetto di "patria celeste", e quindi proponendo un'utopia celeste; il mare di Odisseo non è il mare dell'essere – anche se la molteplicità e la vastità della superficie equorea può esserne immagine eloquente.¹⁸

¹⁷ Così si legge nel passo delle *Enneadi* in questione: "Qual è dunque il modo <della visione>? Quale il mezzo? Come si vedrà questa bellezza inestimabile che rimane, per così dire, nell'interno del santuario e non procede verso l'esterno perché i profani la vedano? Colui che può vada dunque e la segua nella sua interiorità abbandonando la visione degli occhi e non si rivolga verso lo splendore dei corpi come prima. E' necessario infatti che colui che vede la bellezza dei corpi non corra ad essi, ma sappia che essi sono immagini e tracce e ombre e fugga verso quella <Bellezza> di cui essi sono immagini. Se si corresse loro incontro per afferrarli come fossero realtà, si sarebbe simili a colui che volle afferrare la sua bella immagine <riflessa> sull'acqua -come una favola (*mythos*), mi pare, vuol dimostrarci- ed essendosi piegato troppo verso la corrente profonda disparve: nello stesso modo colui che tende alle bellezze corporee, non col corpo, ma con l'anima, piomberà nelle profondità tenebrose e orribili per l'Intelligenza e soggiorerà nell'Ade, cieco compagno delle ombre. Fuggiamo dunque verso la cara patria (*philen es patriada*), questo è il consiglio più vero che si può dare. Ma qual è questa fuga? E come risalire? Come Ulisse che narra di essere sfuggito alla maga Circe e a Calipso, facendo comprendere, secondo la mia opinione, che non desiderava rimanere, benché visse in mezzo ai piaceri della vista e a bellezze sensibili di ogni specie. La nostra patria è quella donde veniamo e lassù è il nostro Padre. Che sono dunque questo viaggio e questa fuga? Non coi piedi bisogna farlo, perché i nostri piedi ci portano sempre di terra in terra; neppure c'è bisogno di preparare cocchi o navigli, ma è necessario staccarsi da queste cose e non guardar più, ma mutando la vista corporea con un'altra ridestare quella facoltà che ognuno possiede, ma che pochi adoperano." Plotino, *Enneadi*, traduzione e cura di G. Faggini, Milano: Rizzoli, 1992, pp. 139-142.

¹⁸ Cfr. L. Mumford, *Storia dell'utopia*, prefazione di F. Crespi, trad. di R. D'Agostino, Roma: Donzelli, 1997.

È chiaro che Plotino tenta attraverso l'*allegorein* di conciliare il senso di un'avventura tesa all'estremo fra l'umano e il non-umano (divino o favoloso che sia) con il sovrasenso pertinente alla giustificazione di una ricerca filosofica. Bisogna ritrovare l'orientamento, questo è il nesso essenziale che lega la pietrosa e assoluta Itaca alla sua replica celeste.

Tuttavia, l'oggetto del discorso che si costruisce è appunto quello dell'orientarsi, perché il modo dell'azione è sintomaticamente congeniale al "chi" si orienta: *Was heißt sich im Denken orientieren?* è ancora la domanda kantiana.¹⁹ Le coordinate del viaggio si determinano anche grazie a questa operazione preliminare, necessaria per muoversi anche nello spazio della scrittura:

Nel "mare brumoso" in cui naviga, per orientarsi il pilota dispone del sole, delle stelle, e dei venti dominanti. Il percorso del sole è l'asse fondamentale. Per il viaggiatore il segno tipico della perdita dell'orientamento consiste nel non essere più capace di riconoscere il levante, *eos*, dal ponente, *zophos*. Ma *eos* e *zophos* sono molto di più che due punti cardinali: essi delimitano zone, piani e spazi differenti. *Eos* è il punto in cui il sole, sorgendo ogni mattina dall'Oceano, appare all'orizzonte, ma è anche tutta l'area da cui il sole (apparentemente) sorge; è anche la luce, cioè tutta la porzione di spazio che va da est a ovest, passando da sud; la regione illuminata dal sole, l'alto, il mondo dell'alto, quello dei vivi, il mondo di Zeus. *Zophos*, al contrario, segna il tramonto, ma anche tutto lo spazio che va da ovest a est, passando da nord; il mondo senza sole, quello che sta in basso, quello dei morti e della dimora di Ade. E in questi spazi il mare può perdervi, al di là, per così dire, di se stesso, nell'invisibile.²⁰

1.4. Platone. Politica dei generi e della scrittura

Bisogna (quasi) sempre cominciare da loro, da Platone e da Aristotele, e dall'opposizione, fondamentale fra loro, tra la poesia *drammatica* e la poesia *narrativa*. Anche se questa opposizione era nella loro concezione prescrittiva e normativa, tuttavia essa fu all'origine di ogni sistema dei generi da più di tre millenni. Platone stesso fu uno fra i più grandi scrittori sapienti, come leggiamo nelle *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio.²¹

¹⁹ I. Kant, *Che cosa significa orientarsi nel pensiero?*, a cura di F. Volpi, trad. di P. Dal Santo, Milano: Adelphi, 1996.

²⁰ F. Hartog, *Memorie di Ulisse*, op. cit., p. 33-34.

²¹ "Dicono che il primo scrittore di dialoghi sia stato Zenone di Elea, ma Aristotele nel primo libro *Dei poeti*, secondo le *Memorie* di Favorino, afferma che fu Alessameno di Stira o di Teo. A

Cominciamo il nostro essenziale *excursus* sulla codificazione della nozione di scrittura in Platone. Pensato dapprima come critico della scrittura, vediamo ora che cosa può offrirci Platone come scrittore, o come scrittore filosofico, o addirittura come tragediografo secondo le riflessioni di Diogene Laerzio.

La questione della forma poetica è affrontata da Platone nel terzo libro della *Repubblica*, a proposito dell'educazione dei guardiani della Città ideale. Platone ha dapprima parlato dei contenuti delle opere poetiche. Si tratta di esercitare un controllo sui poeti, particolarmente nei passaggi che riguardano la morte e gli dei. Noi pregheremo Omero così come gli altri poeti, dice Socrate, di non offendersi se noi depenneremo questi brani, insieme a tutti quelli della stessa natura; non perché siano sprovvisti di poesia e che il popolo non li voglia ascoltare, ma al contrario, più vi è poesia in loro, e meno devono essere ascoltati da uomini ai quali bisogna che la libertà sia intatta (387b). Platone propone semplicemente di eliminarli, così come le lamentazioni e i pianti prestatati agli eroi. Come si vede, si tratta di niente di meno che di censurare Omero, interdire e prescrivere tutti i discorsi dei poeti.

Infine si giunge alla questione della forma o dell'espressione (392c-394c), in seguito ciò che deve essere detto (*logos*) e la maniera del dire (*lexis*). Platone comincia quindi con il classificare le forme poetiche: "Forse ciò che noi chiamiamo mitologi e poeti non è nient'altro che una esposizione di fatti, passati, attuali e futuri?" Qui il termine "*esposizione*" è traduzione di "*diegesis*". A partire da questo termine, Socrate procede nel suo modo abituale, tramite la dicotomizzazione. I poeti, afferma, procedono: (a) sia attraverso una esposizione pura e semplice (*haplè diegesis*); (b) sia tramite una imitazione (*mimésis*); (c) sia

mio avviso e a pieno diritto, il vero inventore del dialogo è Platone, che per il magistero dello stile rivendica a sé il primato così della bellezza come dell'invenzione stessa. Il dialogo è un contesto di domande e risposte intorno ad una questione filosofica o politica, con una conveniente caratterizzazione dei personaggi in esso assunti e con una espressione stilistica accurata. La dialettica è l'arte della discussione per cui si confuta o si approva una tesi per mezzo delle domande e delle risposte degli interlocutori. [...] Non ci sfugge che altri distinguono e classificano diversamente i dialoghi, perché distinguono i dialoghi in drammatici, narrativi e misti: ma questa distinzione parte dal punto di vista scenico più che filosofico. [...] Come nelle più antiche rappresentazioni tragiche soltanto il coro sostenne tutta l'azione drammatica, poi Tespi introdusse un primo attore determinando le pause del coro, ed Eschilo un secondo e Sofocle un terzo portando a completa perfezione la tragedia, così pure la filosofia prima si rivolse unicamente alla natura, poi con Socrate all'Etica ed infine Platone alla Dialettica, cioè alla sua completa e perfetta evoluzione. Trasillo afferma che Platone abbia edito i suoi dialoghi secondo le tetralogie dei poeti tragici: i tragici partecipavano agli agoni delle Dionisie, delle Lenee, delle Panatenee, dei Chiari con quattro drammi di cui il quarto era dramma satiresco. I quattro drammi si chiamavano tetralogia"; Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, a cura di M. Gigante, Bari: Laterza, 1962, p. 143 e *passim*.

ricorrendo ad entrambe le procedure: è il metodo detto “misto”. Per illustrare la sua partizione, Socrate sceglie come esempio il primo libro dell’*Iliade*, dove il poeta ricorda la preghiera di Crise ad Agamennone: il poeta parla dapprima in prima persona, poi dopo qualche verso si mette a parlare come se fosse Crise, il sacerdote, un vecchio, e non più Omero. Tutto questo accade quasi dappertutto nel poema. Ora quando il poeta dice delle parole pronunciate come se fosse un altro, quando egli dunque imita un altro e realizza la sua esposizione attraverso l’imitazione, vi è, secondo Socrate, dissimulazione. Socrate allora interviene sul testo dell’*Iliade* e parafrasa Crise in un’esposizione pura e semplice; egli racconta, passando dunque dal dialogo al discorso indiretto.

Dopo aver prodotto questa esposizione pura e semplice, fittiva e non attestata prima, trasformando i brani dialogati dell’*Iliade* in discorso indiretto, Socrate fa comprendere ad Adimanto, suo interlocutore, che l’esposizione opposta a quella avrebbe la “forma della tragedia”. Il cammino è un poco complicato: si parte dall’*Iliade*, si trasformano i discorsi diretti in discorsi indiretti, ottenendo così un racconto puro e semplice, ipotetico, non attestato, lo si trasforma allora integralmente tramite il pensiero in un discorso diretto, e si ottiene finalmente la forma drammatica, la quale è di certo ben attestata.

La ragione di questo percorso tortuoso è evidentemente che se il dramma e l’epopea sono attestati, il racconto puro e semplice non lo ancora, o forse soltanto nella forma un poco misteriosa dell’antico ditirambo. Una delle forme della finzione poetica, quella che procede dall’imitazione, è integralmente connaturata alla tragedia e alla commedia, mentre l’altra consiste in una relazione costituita dallo stesso poeta, ed è nel ditirambo.

Quanto all’altra, intanto, che procede dalle due insieme, è nella poesia epica che sarà possibile trovarla (349b-c). Socrate dunque oppone due modi d’esposizione puri e antitetici: l’imitazione (*mimesis*) nella tragedia o commedia, è l’esposizione pura e semplice (*diegesis haplè*) nel ditirambo, che sarà stata una ode accompagnata da uno strumento (non lirica).

A partire da quel punto, Socrate può porre la questione alla quale questo abbozzo di classificazione tendeva: “se noi autorizzeremo i poeti a impiegare l’imitazione nelle loro composizioni poetiche; oppure a usarne in questo caso, e non in altri (...); oppure se noi non li autorizzeremo per niente a impiegare l’imitazione” (349d). Autorizzeremo la tragedia e la commedia nella città ideale? Bisognerà che i nostri guardiani siano degli imitatori?

Seguendo Socrate, sarà bene impiegare in una singola direzione i guardiani, secondo ciascuno la propria natura; non vi sono talenti multiformi. Cosa

accetteremo dunque nel nostro Stato: “La totalità di queste forme, oppure quelle che sono affatto pure, l’una delle due, o infine quella che è del tutto pura?” (397d) Adimanto, che è stato un interlocutore docile fino a questo punto, risponde come si conviene: “La forma non mista”. Socrate riconosce che vi è del piacere nella forma mista, e ancora di più nella forma che è contraria a quella ritenuta da Adimanto buona, perché la tragedia e la commedia sono “le forme che suscitano maggior piacere”. Ma questa forma, ovvero quella dell’imitazione, non si addice al regime dello Stato, dove ciascuno fa bene una e una sola cosa. E’ per questa ragione che il poeta deve essere escluso dalla Città: “Un uomo che ha il potere (...) di imitare molte cose, un tale uomo, se mai si presentasse per entrare nella nostra Città (...) gli diremmo che non vi sono uomini come lui nella nostra Città, e che dunque non gli è permesso venire a esercitare la propria arte” (398a).

In questo modo qualsiasi abbozzo di classificazione dei generi avrà per oggetto la censura e l’esclusione: l’interdizione dell’imitazione, e della tragedia e della commedia, interamente imitative, e dell’epopea, parzialmente imitativa, dalla Città ideale. Rimane il ditirambo, che aveva per contenuto i miti della leggenda di Dioniso, meno piacevole di tutto il resto, ma più integro.

Platone perciò nega al racconto puro e semplice (*diègesis haplê*) qualsiasi imitazione, considerata come un difetto da condannare, e riconosce che vi è rappresentazione in un poema non drammatico (i dialoghi dell’epopea). Il racconto (puro e semplice) è per Platone l’antitesi dell’imitazione.

Va sottolineato ancora che classificando i tre modi dell’esposizione, due puri e uno misto o alternato (narrativo: antico ditirambo; mimetico: teatro; misto: epopea), Platone si è limitato implicitamente alla poesia rappresentativa (la finzione), ed ha lasciato da parte la poesia lirica (su questo punto Aristotele concorderà col suo maestro). tale classificazione è evidentemente prescrittiva e normativa. Nondimeno essa appare fondata sull’opposizione teorica fra narrazione e rappresentazione, l’abbozzo di qualsiasi sistema dei generi successivi a questo.

Anche se non immediatamente evidenti, le conseguenze di questa politica dei generi si riflette nella concezione stessa della scrittura affrontata in particolare da Platone nel *Fedro*.

1.5. Vedere il testo. La “dimora-partitura” del *Fedro* di Platone²²

PROLOGO [227a-230e]

1. *Incontro di Socrate con Fedro [227a – 229a]*
2. *Descrizione del paesaggio che fa cornice al dialogo [230 a – 230e]*

DISCORSO DI LISIA SULL'AMORE [230e - 234c]

Introduzione (230e-231a)

Sviluppo (231a-234b)

1. *Punto di vista individuale (231a-e)*
 - *chi non è amante non rimprovererà mai a colui al quale ha concesso i propri favori il bene che gli ha fatto (231a)*
 - *non l'accuserà di averlo distolto dai propri impegni (231a-b)*
 - *l'amore per un fanciullo è inscindibile dal rifiuto per tutti gli altri (231b-c-)*
 - *l'amante è un folle di cui bisogna disinteressarsi (231c-d)*
 - *la scelta tra coloro che non sono amanti è maggiore rispetto a quella tra coloro che sono amanti*
2. *Punto di vista sociale (231e-232e)*
 - *l'indiscrezione di un amante appassionato può sempre trascinare su di voi l'obbrobrio (231e-232e)*
 - *ogni relazione amorosa suscita un sospetto generale e permanente (232a-b)*
 - *la gelosia dell'amante isola completamente colui che è amato (232b-e)*
3. *Punto di vista morale (232e-233d)*
 - *incostanza di colui che è amante, e costanza di chi non lo è (232e-233°)*
 - *miglioramento morale dell'anima reso impossibile da colui che è amante (233a-b)*
 - *colui che non è amante giudica oggettivamente la condotta dell'amato (233b-c)*
 - *è possibile separare l'affetto dall'amore (233d)*
4. *Il carattere della ricerca (233d-234b)*
 - *essa si fonda sul bisogno (233d)*
 - *se vi si giunge, bisogna compiacere non ai propri amici, ma a coloro che sono più svantaggiati (233d-e)*

²² Nella suddivisione dei dialoghi platonici, il *Fedro* risulta appartenere alla terza tetralogia: *Parmenide*, o Delle Idee, dialogo logico; *Filebo*, o Del Piacere, dialogo etico; *Simposio*, o Del Bene, dialogo etico; *Fedro*, o Dell'Amore, dialogo etico. Lo schema che segue è elaborato sulla base dall'edizione del *Fedro* curata da Luc Brisson, *Phédre*, traduction inédite, introduction et notes par L. Brisson. Suivi de *La pharmacie de Platon* de Jacques Derrida Paris: Flammarion, 1989.

- *l'assenza d'amore è una garanzia di merito, di riconoscenza, di discrezione, di lealtà (233e-234b)*
- *colui che non è amante non deve temere la recriminazione dei suoi prossimi (234b)*

Conclusioni (234b-c)

INTERMEZZO (234c-237a)

Osservazioni sulla forma (234c-235a)

Osservazioni sul contenuto (235a-d)

- *Lisia non ha detto tutto (235a-d)*
- *Socrate è spinto a parlare (235d-237a)*

I. CRITICHE SUL CONTENUTO DEL DISCORSO DI LISIA (237a-257b)

A. PRIMO DISCORSO DI SOCRATE (237a-241d)

Invocazione alle Muse (237a-b)

Introduzione: necessità di una definizione (237b-d)

Sviluppo (237d-241b)

a) cos'è l'amore (237d-238c)

[pausa (238c-d)]

b) vantaggi e danni attesi dall'amato da parte dell'amante (238d-241d)

1. quando egli ama (238e-240e)

- *è dannoso (238e-240a)*
 - *per lo spirito (239a-c)*
 - *per il corpo (239c-d)*
 - *per i propri beni (239d-240a)*
- *è spiacevole (240a-e)*
 - *per la sua costante presenza (240a-c)*
 - *per l'opposizione che impone (240c-e)*

2. quando non ama più (240e-241b)

CONCLUSIONE (241b-d)

INTERMEZZO: NECESSITÀ DI UNA PALINODIA (241d-243e)

- *Socrate si trattiene dal continuare, vorrebbe andarsene (241d-242b)*
- *Un segno divino lo impedisce (242b-d)*
- *Necessità di una espiazione (242d-243e)*
- *La colpa di Socrate (242d-243a)*
- *Empietà (242d-e)*

- *Stupidità (242e-243a)*
- *Palinodia (243a-e)*
- *quella di Stesicoro (243a-b)*
- *quella di Socrate (243b-e)*

B. SECONDO DISCORSO DI SOCRATE (243e-257b)

Introduzione (243e-244a)

Sviluppo: Elogio della follia (244a-257a)

- a) *la mantica (244a-d)*
- b) *la teletica (244d-e)*
- c) *la poetica (245a)*
- d) *l'erotica (245a-c)*

Che cos'è l'anima (245c-249d)

1. *Immortalità (245c-246a)*
2. *Forma (246a-249d)*
 - (a) *struttura dell'anima (246a-d)*
 - (b) *viaggi dell'anima (246d-249d)*
 - *prima dell'incarnazione (246d-247e)*
 - *nel cielo (246e-247c)*
 - *al di là del cielo (247c-e)*
 - (c) *la caduta (247e-248c)*
 - (d) *l'incarnazione (248c-249d)*

Che cos'è l'amore (249d-256e)

Principi (249d-252c)

- (e) *visione precedente (249d-250d)*
- (f) *visione attuale (250d-252c)*
 - *colui che non è un iniziato di fresca data (250d-251a)*
 - *l'iniziato di fresca data (251a-252c)*

Comportamento e ricompensa (252c-257a)

- (a) *L'amante (252c-254e)*
 - *come deve comportarsi (252c-253c)*
 - *ritorno al mito (253c-254e)*
- (b) *colui che è amato (254e-256a)*
- (c) *l'amante e l'amato (256a-257a)*
 - *amore filosofico (256a-b)*
 - *amore mitigato (256b-e)*
 - *cattiva condotta (256e-257a)*

CONCLUSIONE (257a-b)

II. CRITICA DELLA FORMA DEL DISCORSO DI LISIA (257b-279b)

Introduzione (257b-259d)

- *si è rimproverato Lisia di essere un logografo (257b-258c)*
- *la questione: parlar bene o male, scrivere bene o scrivere male (258c-e)*
- *necessità di trattare il problema: il mito delle cicale (258e-259d)*

SVILUPPO (259d-278e)

A. L'arte di parlare (259d-274b)

(a) Principi (259d-266c)

Ogni arte implica la conoscenza del vero (259d-262b)

- *la retorica non s'interessa che al verosimile (259e-260a)*
- *il verosimile implica il vero (260a-262b)*

La conoscenza del vero dipende da un metodo (262b-266c)

Esigenze (262b-264e)

- *definizione*
- *organizzazione (263e-264e)*

Processi dialettici (264e-266c)

- *esempi di follia (264e-265c)*
- *descrizione dei processi (265c-266c)*

(b) Applicazioni (266c-269d)

- *Valutazione della retorica tradizionale (266c-269d)*
- *Descrizione (266c-267d)*
- *Critica (267d-269d)*
 - *esempi (268a-e)*
 - *medicina (268a-c)*
 - *tragedia (268c-d)*
 - *musica (268d-e)*
 - *conclusione (268e-269d)*
- *Condizioni della vera retorica (269d-272b)*
- *Dono naturale (269d)*
- *Sapere (269d-271c)*
 - *parte/tutto (269d-270c)*
 - *semplicità/molteplicità (270c-271c)*
- *Pratica (271c-272b)*

- *Conclusionione (272b-274b)*

B. LA SCRITTURA (274b-279b)

(a) Cos'è la scrittura (274b-277e)

1. *modello / immagine (274b-27a)*

- *il mito di Theuth (274b-275b)*
- *commento (275b-276a)*
 - *difesa di Socrate (275b-c)*
 - *valutazione (275c-276a)*
 - *utilità (275c-d)*
 - *svantaggi (275d-276a)*

2. *serio / gioco (276a-277e)*

- *i giardini di Adone (276a-c)*
- *commento (276c-277e)*

(b) Valutazione (277e-288e)

- *filosofo (277e-278d)*
- *scrittore (278d-e)*

Conclusionione (278e-279b)

Conclusionione generale: preghiera a Pan (279b-c)

1.6. Fedro nel labirinto

Presentare un testo come un'entità di volta in volta labirintica e metamorfica, può essere di per sé una modalità di intendere il percorso interpretativo che si intende seguire – uno fra i molti possibili. L'intenzione dell'interprete va dunque intesa, a sua volta, come un atto creativo, una contro-produzione del testo non necessariamente antagonista. Piuttosto, un "testo a venire". Dunque, non solamente una modalità della comprensione, bensì una poetica della creazione esplicita e conseguente all'opera con la quale si misura. Esigenza pressante, si direbbe sovrana, perché essa decide ciò che è necessario al proprio discorso, al proprio interrogarsi. L'interpretazione è, in questa prospettiva, la definizione di una sovranità, una messa alla prova dell'*auctoritas* che viene riconosciuta ad un testo. Anche se a volte non viene esplicitamente discusso, vi è anche un aspetto "politico" nel discorso che regola la discussione sulla scrittura. E insieme a questa dimensione politica subentra anche la dimensione di tipo storico: cioè il discorso sulla determinazione di un momento epocale che ha profonde ripercussioni sulla concezione dell'esperienza in una fase cruciale dello sviluppo di una società.

La questione riguarda la filosofia, la politica, la letteratura, ambiti che naturalmente appartengono all'orizzonte dell'ermeneutica in quanto disciplina filosofica e del discorso che di conseguenza se ne trae. Le radici comuni di queste discipline sono intrecciate fin dall'aurora del loro giorno. Questo è necessario non dimenticarlo. L'oblio è, infatti, la scomparsa totale, la cancellazione irreparabile di tutto. La questione non si può eludere perché questo sapere e questa necessità implicano la nozione di etica. In queste pagine, infatti, etica corrisponde alla necessità ed alla plausibilità di questo orizzonte. Se esiste una rigorosità non circospetta nei confronti dell'etica, qui ne veniamo infine messi al corrente.

Bisogna far luogo al dialogo, al movimento alternato di domanda e risposta; e come si sa, la discussione è l'ultima dea ammessa ad abitare i sistemi. L'edificio del sapere sembra essere tenuto assieme da ragioni stringenti e coerenti, forse troppo assertive e meno problematiche. È lo spazio dell'agorà che bisognerebbe riaprire, piuttosto che i palazzi solenni e aristocratici della teoria. Il problema è che spesso la teoria non parla e, perciò, di conseguenza, non sa nemmeno discutere. Prescrive, descrive, ma non mette in discussione la metodologia dell'anamnesi.

Ragioni acute dalla chiarezza – apparente? – che il testo di Platone ostenta. Ma occorre seguirne le intime ramificazioni con maggiore attenzione: perché è un

fatto che il mito di Theuth si colloca all'estuario nel quale confluiscono temi come l'eros e la mania, la scrittura e la retorica.²³ Platone sembra tenere alla differenza fra poesia e argomentazione, fra ispirazione e ragione. Inoltre, si tratta di un testo dai tratti enigmatici, che va dunque interpretato, senza ironia, "leggendo fra le righe". Noi diamo per scontato che si tratti semplicemente di un mito. Ma è probabile che questa sia una soglia dove quasi tutti si fermano alla constatazione, in verità paradossale per un sommo scrittore, che la scrittura sia un dono pericoloso. Siamo dinanzi ad una sorta di vera e propria iniziazione condensata.²⁴

²³ La questione della scrittura intesa come scrittura fonografica e non geroglifica come quella egizia è esplicitata con chiarezza nella discussione condotta da Socrate nel *Filebo* allorché deve esemplificare la struttura metafisico-numerica della realtà e la dialettica. Infatti, ad un certo punto, egli afferma quanto segue: "SOCRATE: Ma, caro, quando tu abbia afferrato la quantità numerica degli intervalli del suono relativamente ad acutezza e gravità, e la loro natura qualitativa, e i limiti degli intervalli, e quanti accordi ne nascono (accordi che gli antichi riconobbero e tramandarono a noi posteri di chiamare 'armonie', come, inoltre, altre simili affezioni che sono nei movimenti del corpo: dicono che queste, misurate per mezzo di numeri, bisogna denominarle 'ritmi' e 'metri', e, insieme, che così bisogna indagare in ogni caso sull'uno e i molti); quando, dunque tu abbia afferrato quei concetti in questo modo, allora sarai diventato sapiente, e quando tu abbia compreso qualsiasi altra delle unità indagando in questo modo, è così che ne sarai diventato competente. Ma l'illimitatezza e la molteplicità delle singole cose, ogni volta, ti rende incapace di pensare, e ti impedisce di essere stimolato e tenuto in conto, perché non hai mai guardato in nessuna cosa fino al suo numero" (17 b-e). A questo punto Socrate aggiunge alla riflessione sul numero quella sulla scrittura: "Poiché, che la voce sia illimitata, lo ha compreso qualche dio, o anche qualche uomo divino (come secondo una tradizione, in Egitto si dice che sia stato un certo Theuth), il quale ha compreso per primo che nella illimitatezza della voce non c'è una sola vocale, ma ce ne sono parecchie, e che inoltre vi sono altri elementi non della voce, anche se partecipano di una qualche sonorità, e che vi è anche di questi un numero determinato, e ha distinto una terza specie di lettere, quelle chiamate ora da noi 'mute'. Dopo di che, ha distinto una per una le lettere che non hanno né sonorità né voce, le vocali e i suoni medi allo stesso modo, finché, colto il loro numero, ha dato il nome di 'elemento' [*stoicheion* significa sia 'elemento', sia 'singola lettera' dell'alfabeto; N.d.R.] a ciascuno singolarmente e a tutti nel complesso. Vedendo, poi, che nessuno di noi potrebbe apprendere uno per se stesso a prescindere dalla totalità degli altri, resosi conto, inoltre, che questo legame è unico e li rende tutti in qualche modo un'unità, ha applicato ad essi una sola arte, che ha denominato 'grammatica'." (18 b-d). Platone, *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano: Bompiani, 1991, *ad loc.*

²⁴ Osserva Di Nola che la situazione enigmatica "si configura come una serie di linguaggi cifrati o simbolici che genericamente si pongono come *prova* nel senso che le relative posizioni del proponente e del solutore divengono la sede di una conflittualità che deve essere evinta attraverso lo sforzo del secondo.(...) Il riferimento alla prova richiama, per molti enigmi, la caratterizzazione iniziatica, quasi l'enigma divenisse un'iniziazione condensata secondo sistemi di linguaggio molto diversi da quelli presenti nelle iniziazioni puberali, tribali e di accesso a società segrete dei popoli senza scrittura. Come nell'iniziazione, il passaggio attraverso la prova comporta un mutamento di status inteso in modo lato: il solutore viene a trovarsi in una situazione diversa da quella dalla quale

Quindi ha forse più senso accettare l'ipotesi che le cose non stanno come può immediatamente sembrare. Il mito della scrittura è allegoria, enigma politico, esercizio dell'ermeneutica della reticenza, che coinvolge invece apertamente piani di discorso molteplici quali il problema del soggetto, della lingua, dell'interpretazione. Un mito-enigma dove non è nemmeno improbabile la necessità di correlarne gli assunti alla seguente e conclusiva preghiera-palinodia di Socrate al dio Pan, il signore del Tutto.

Di fronte alla creazione, al suo nucleo vivente e intatto, noi ci troviamo letteralmente "fuori luogo". Perché sarebbe proprio questa la questione capitale dell'interpretazione: possedere o recuperare il "senso del luogo" che l'opera d'arte rappresenta e manifesta. Ed è proprio nella ricerca del luogo che noi ci poniamo il problema di che cosa sia, e quale sia la funzione conoscitiva, dell'interpretazione.²⁵ In un certo senso, interpretare significa rendere familiare ciò che ci è estraneo o lontano. La familiarità si svela solo nella presenza di una estraneità, nel trovare un "luogo" dove questo dissidio possa mostrarsi (ciò che la Zambrano chiama il "segreto"). Solo laddove questa idea di continuità venga esperita fra l'ideale e l'empirico possono darsi le condizioni non per una contrapposizione ma di un incontro, come è stato anche nel caso delle culture nelle loro svolte epocali. Il problema del significato su cui si fonda l'esperienza del pensiero, intesa anche come "forma mentis", ci porta con ciò a ritenere che quanto vi sia di comunicabile in questa esperienza debba passare necessariamente attraverso una determinata esperienza stilistica che possieda una relativa "lingua mentis". Le opere vanno perciò affrontate con questa coscienza del loro compito

era partito. (...) Altre volte, come nell'enigma rituale o in quello osceno, la vittoria sul proponente privilegia, accanto a latenti elementi iniziatici, un parallelo con il gioco sacro e rituale, occasione nella quale esplose una forza vitale i cui effetti positivi non sono fruiti unicamente dal solutore, ma si estendono all'intero gruppo (...) Questa varietà dei contenuti, ben distinta dalla omogeneità del meccanismo enigmatico (relazione proponente-solutore) consente soltanto un preliminare tentativo di chiarificazione semiotica, secondo la quale l'enigma è un codice di comunicazione fondato su due elementi: a) la proposta o interrogazione polivalente e ambigua, espressa attraverso la mediazione di vari tipi di linguaggio; b) la risposta o soluzione esplicita e chiarificatrice che opera la decodificazione della proposta e che culturalmente assume una funzione liberatoria nella diversità dei contesti in cui l'enigma appare." A. Di Nola, *Enigma*, in *Enciclopedia*, vol. 5, Torino: Einaudi, 1978, pp. 439-462; cit. pp. 439-440.

²⁵ "Puro atto di fede è lo scrivere e ancor di più, perché il segreto rivelato non smette di essere tale per chi lo comunica scrivendo. Il segreto si mostra allo scrittore, senza rendersi spiegabile; non smette cioè di essere un segreto per lui prima che per chiunque altro, e forse per lui soltanto, poiché il destino di chi incappa per primo in una verità è quello di trovarla per mostrarla agli altri, lasciando che siano questi, suo pubblico, a viscerarne il significato." M. Zambrano, *Verso un sapere dell'anima*, traduzione di E. Nobili, introduzione di R. Prezzo, Milano: Cortina, 1996, pp. 27.

inesauribile che, dimorando in esse, ci offre la possibilità di un movimento del pensiero e di un complessivo “movimento del linguaggio”, o “ritmo”. Da ciò discende la possibilità di un “movimento del pensiero”, ossia il tema del viaggio. Ecco in che senso l'apparente contrapposizione fra “dimora” e “viaggio” può essere colta all'interno della dialettica fra “familiare” ed “estraneo”.

L'opacità, la “durezza” del senso di cui la poesia parla spesso con grande efficacia (l'espressione è ricca di sottintesi simbolici e psicologici, oltre che stilistici) rappresenta una sollecitazione a proseguire, a scegliere l'avventura del senso per stabilire con esso un'intesa che apra alla possibilità di un sapere nuovo, ulteriore a quello già tesaurizzato: un “sapere futuro”. In fondo, il viaggio è forse anche questo: tendere ad un sapere futuro di questo mondo meditato e vissuto, da una parte, come ritorno a ciò che è familiare (Odisseo), e dall'altro come attesa di ciò che è familiare (Penelope). In fondo, se la regina non aspettasse, avrebbe ancora il ritorno quella forza propulsiva che ricaviamo dal racconto omerico?

Nel *mythos* del Fedro, questa dialettica fra *familiare* ed *estraneo*, fra contrapposizione ed incontro innerva le strutture più sottili e delicate di questa zona del dialogo. Contrapposizione ed incontro all'interno della meditazione e del mito narrato da Socrate sono distinte da un passaggio meridiano (anche l'ora del tempo è allusiva) che è un vero e proprio diapason, obbediente perciò ad un senso musicale di tonalità e di accordo nella struttura armonica. La tessitura ritmica e stilistica del testo rappresenta la trama del dialogo, a volte in una relazione inedita rispetto ad ogni nostra esperienza precedente. Nei maestri che interroghiamo, questo principio musicale fa del ritmo la struttura architettonica della loro opera, in modo da permetterci di cogliere in modo meno frammentario e provvisorio l'unità del principio poetico e creativo che li distingue.

Il punto meridiano assomiglia per questo ad un luogo di passaggio, ad un varco, un istmo che come un ponte naturale consente la comunicazione fra due entità spaziali. Il mito della scrittura ha perciò nel *Fedro* la funzione non solo di collegare il movimento del pensiero nel testo, ma dispone anche ad un'a comprensione dei problemi futuri che, oltre questo dialogo, Platone pone alla cultura dell'Occidente ancora oggi. Il mito dell'invenzione della scrittura perciò si offre anche come “metodo”, si presenta letteralmente come un cammino da intraprendere.²⁶

²⁶ “SOCRATE: Ho sentito narrare (*ékousa*) che a Naucrati d'Egitto dimorava uno dei vecchi dèi del paese, il dio a cui è sacro l'uccello chiamato ibis, e di nome detto Theuth. Egli fu l'inventore dei numeri, del calcolo, della geometria e dell'astronomia, per non parlare del gioco del tavoliere e

Disegnando così l'architettura di un pensiero e di una visione, la modalità del cammino scrive la modalità della conoscenza, determina l'attenzione non solo al movimento principale, rettilineo, ma anche all'apertura, ai luoghi di passaggio, nel tentativo di trasformare il labirinto in una struttura posseduta intenzionalmente, garantita il più possibile dalla scissione che emerge nel momento in cui bisogna decidere quale diramazione del labirinto percorrere. In questa plasticità della metamorfosi raffigurata nel labirinto si può riconoscere il fascino che ogni metodo avverte nella volontà di aprire, e dipanare, la complessità, a prima vista incapace di offrire un punto di contatto, un varco comunicativo.

Quando Socrate denuncia l'ostinato silenzio della scrittura ci invita a riflettere su questa apparente opposizione fra plasticità e rigidità, tra uniformità e molteplicità. Senza dimenticare che il modello, Odisseo, è colui che è "*polytropos*", che possiede cioè l'intelligenza di adattarsi ad ogni circostanza. Nello stesso processo dialettico di Socrate, l'agonismo e l'eroismo del pensiero (entrambi ancora valori della cultura eroica omerica) equivalgono al saper attraversare le varie forme (anche ingannevoli) del pensiero, la sua a volte pericolosa plasticità, per raggiungere alla fine il modello ultimo e fondativi dell'autentico sapere.

dei dadi e finalmente delle lettere dell'alfabeto. Re dell'intero paese era a quel tempo Thamus, che abitava nella grande città dell'Alto Egitto che i Greci chiamano Tebe egizia e il cui dio è Ammone. Theuth venne presso il re, gli rivelò le sue arti (*tas téchnas epedeixen*) dicendo che esse dovevano essere diffuse presso tutti gli Egiziani. Il re di ciascuna gli chiedeva quale utilità comportasse, e poiché Theuth spiegava, egli disapprovava ciò che sembrava negativo, lodava ciò che gli pareva dicesse bene. Su ciascuna arte, dice la storia, Thamus aveva molti argomenti da dire a Theuth sia contro che a favore, ma sarebbe troppo lungo esporli. Quando giunsero all'alfabeto (*epeidè de tois grammasin en*): "Questa scienza (*mathèma*), o re – disse Theuth – renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria (*mnemes te gar kai sophias pharmakon ehurethe*)". E il re rispose: "O ingegnossissimo Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per color che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente (*oukoun mnemes allà hypomnéseos pharmakon ehures*). Né tu offri vera sapienza ai tuoi scolari, ma ne dai solo l'apparenza perché essi, grazie a te, potendo avere notizie di molte cose senza insegnamento, si crederanno d'essere dottissimi, mentre per la maggior parte non sapranno nulla; con loro sarà una sofferenza discorrere, imbottiti di opinioni invece che sapienti." Platone, *Fedro*, traduzione di P. Pucci, introduzione di B. Centrone, Roma-Bari: Laterza, 115-117.

La scrittura, afferma Socrate, rinuncia simbolicamente e concettualmente a questa plasticità, dice sempre la stessa cosa; il suo è un movimento iterativo, circolare, che impedisce il movimento. Ma Socrate dimentica il valore della “voce” che si presta al testo nella lettura, la caratteristica individuale che la voce assume di volta in volta in ciascun lettore.

Questa è certamente una posizione che, sebbene autorevole, dobbiamo in qualche modo integrare con quello che sappiamo “oltre” Platone e la sua filosofia. Il metodo, dice il filosofo, esige una guida. Chi si avventura senza guida nel cammino, nel labirinto dei segni (è un’intuizione anche del Manzoni), rischia di perdersi, immerso e naufrago in essi senza alcuna speranza di un ritorno – seppure, nella sua prospettiva, la patria autentica sia il mondo immateriale delle Idee. I segni, come muti ed eloquenti sofisti, non insegnano il sapere, ma l’opinione, la credenza non fondata su un sapere oggettivo, ma sulla *doxa*. Soggetto e oggetto, nella dialettica platonica, sono politicamente elementi di primaria importanza, al punto che il significato profondo della *paideia* socratica – formare i cittadini – è la migliore sintesi fra le esigenze della scienza e della politica. Sapere e politica sembrano confluire verso una sola preoccupazione.

1.7. L’aurora e l’enigma

Esiste un confine ben preciso: laddove il testo non può parlare *per sé* e tanto meno *di sé*, in quel punto si origina la questione dell’interpretazione. Ma questa è l’aurora e l’enigma. Altrove, più avanti, il labirinto attende, e bisognerà attraversarlo. In forma di mito, dunque, Platone concentra la propria riflessione sull’aurora e sull’enigma. Dicendo e distinguendo “aurora” ed “enigma” intendiamo in realtà evidenziare e porre due problemi: uno concerne l’origine di qualcosa nello spazio di un tempo determinato; l’altro, invece, presuppone qualcosa di non immediatamente precisabile nel suo significato definitivo, autentico ed univoco. Ora, pensare le cose in questo modo all’interno del discorso dell’interpretazione significa spostare l’attenzione sul “dono” che riceviamo e che dobbiamo imparare a riconoscere per accettare e riceverlo veramente. Il mito della scrittura ci costringe a riflettere su certe pratiche e su certi comportamenti interpretativi che vanno commisurati non sull’immediatezza delle immagini che tale mito propone, ma al loro senso, dapprima enigmatico, che la loro interpretazione può offrire.

Bisogna chiarire innanzi tutto quale strada (*odòs*) si è scelto di percorrere nella propria ricerca.²⁷ Questa ricerca non si propone di enunciare *un* problema oppure *il* problema. Non è questo che si desidera fare, perché così facendo noi rimarremmo sempre sulla soglia del nostro cammino. La ricerca piuttosto tende ad aggirare la semplice enunciazione del problema. La ricerca non verte nemmeno sulla *risposta* al problema, risposta che l'interpretazione secolare ha indagato a fondo e per molti aspetti ha già risolto positivamente. Le domande della mente sono soltanto passi, più o meno esitanti, sul sentiero della *possibile* certezza del senso, e dunque della *possibile* certezza della verità.

Nella ricerca che qui si delinea, il compito più essenziale e difficile sta proprio nel mostrare che verità e interpretazione stanno in reciproco ascolto, dialogano sebbene molta distanza di tempo e spazio le separi. Noi cominciamo infatti il nostro cammino da testi antichi ma non per questo "inattuali". Il carattere di "inattualità" della letteratura deve farci intanto riflettere su ciò che per noi ha veramente importanza. Non è la cronologia a decidere dell'importanza del testo quanto piuttosto la sua traduzione nei termini di ciò che è urgente e irrinunciabile oggi.

Senza questa premessa non si potrebbe nemmeno porre la questione della metodica della ricerca stessa. Se prima non rispondiamo alla riflessione fondamentale su cosa sia e chi sia ciò che chiamiamo "classico" la ricerca apparirebbe priva del fondamento più importate, ovvero il carattere di inevitabilità delle questioni che i classici manifestano alla nostra esperienza. In un modo che è anche mio compito mostrare, queste presenze, ancora latenti, dei classici, si identificano, nel momento della loro scoperta, nella nostra sostanziale componente intellettuale ed etica. Ecco perché essi ci appaiono irrinunciabili. Perché rinunciando ad essi, noi rinunciando ad interrogarci innanzitutto sul soggetto che fa esperienza, potenzialmente e fattivamente, della verità, ossia l'uomo. La nostra entità profonda è contrassegnata da queste presenze ancora oscuramente avvertite. E l'esperienza che ne dovrebbe conseguire dovrebbe essenzialmente essere partecipe di quel carattere di flessibilità e agilità che distinguono Odisseo. La "vita della mente" (come la chiama Hannah Arendt) deve essere colta nel suo carattere vivente, non schematico, nella sua disposizione proteiforme alla molteplicità che non per questo sembra essere incapace di accogliere la nostra fiducia. È necessario, tuttavia identificare un punto, l'*origine*,

²⁷ "La parola filosofica, quindi, non è un metodo (*mèthodos*), ma è una *odòs*, una via, un'iniziazione. La pratica filosofica è un discorso vivente fatto di domande e risposte e non un procedere metodico per definizioni o dimostrazioni." C. Sini, *Filosofia e scrittura*, op. cit., p. 12.

il principio da cui questa ricerca muove. Possiamo intanto sostenere da una parte l'alterità del testo e, dall'altra il fatto evidente che questa alterità è portatrice di una "differenza" fra noi e il testo che Schleiermacher definiva il principio di "non-comprensione" necessario a porre in essere il movimento della comprensione stessa.

Analogamente al senso del poema omerico, fare filosofia significa essere in viaggio. La scrittura traccia una rotta, e questa rotta deve essere navigata. È memoria di un viaggio già compiuto, ma è al tempo stesso in attesa di prendere il mare. In questa possibilità si decide il cammino ma anche gli ostacoli che eventualmente si dovranno affrontare prendono forma. E come nel viaggio dell'*Odissea*, essa toccherà e attraverserà le città dei mortali, ne indagherà il cuore e la mente, sarà onorata come ospite sacro oppure allontanata come nemica e straniera. Può essere, come nel racconto della settima epistola di Platone, un viaggio verso Siracusa, oppure, come nella poesia di Baudelaire, un viaggio verso Citera:

Tutti i filosofi stanno nel cerchio di luce ed ombra di questo archetipo grandioso e spingono il loro remo nei flutti incerti, sotto la guida enigmatica del loro invisibile nocchiero (...) Tutti, in quanto filosofi, ci muoviamo nella ritornante memoria di questa impresa e ci atteggiamento di fatto come figure di sogno di un altro. Simili a marinai addormentati sotto coperta, crediamo di trovarci in salvo, sulla terra ferma, se non fosse per quello spiacevole rollio che, turbando le nostre immagini di sogno, ci assegna invece all'alto mare.²⁸

La meta è lontana. Si è però consapevoli che la difficoltà del viaggio insorge già nel suo destino di dover essere intrapreso. Partire da qui non è casuale, perché è proprio da questo luogo che il partire è l'autentico mettersi in viaggio. Il carattere aurorale connota l'origine in questo senso. Questo passato ha determinato il nostro presente e il nostro modo di porre domande.

L'inadeguatezza e la parzialità che alcuni sistemi denunciano nel loro tentativo di completezza, può essere visto più facilmente laddove intendiamo l'idea di dialogo, dinamica ed esercizio al posto della univocità, della stasi e dell'ortodossia. Esercizio vivente, il dialogo col testo non può essere ascritto alla dimensione astratta del sistema. Ciò che Platone stigmatizza non è tanto la scrittura in quanto tale, quanto piuttosto la sua capacità di svelare i segni nell'anima, senza che l'anima sappia muoversi verso la comprensione. L'antica

²⁸ C. Sini, *Filosofia e scrittura*, op. cit., p. 8.

sapienza che assurge a simbolo nel sapere antico degli Egizi, si arresta dinanzi a questa soglia che di fatto apre la prospettiva su un mondo nuovo, un mondo *in interiore homine*²⁹. Un sapere, perciò, che non è inalterabile e rituale. Piuttosto, un sapere che deve in modo vitale tradursi in un cammino di conoscenza che non tutti però possono e sanno intraprendere. Platone diventa perciò colui che funge da traghettatore fra due mondi filosofici le cui rive erano destinate a staccarsi sempre più: “Il dialogo platonico fu per così dire la barca su cui la poesia antica naufraga si salvò con tutte le sue creature: stipate in uno stretto spazio e paurosamente sottomesse all’unico timoniere Socrate, entrarono in un nuovo mondo, che non poté mai saziarsi di guardare la fantastica immagine di questo corteo.”³⁰

L’ambiguità dell’enigma nel mito del *Fedro* rende ragione proprio di questa “doppia” fondazione della filosofia, il suo “strano” carattere di scienza e non-scienza.³¹ Viaggio senza meta, via che apre percorsi e suggerisce rotte, memoria di naufragi, di domande rimaste irrisolte. Possiamo ancora confidare in tutto questo? Si tratta di un paradosso, certamente, che coltiva come un proprio privilegio inalienabile la possibilità di una libertà. Libertà che, beninteso, comporta difficoltà, rischi, e forse perfino il fallimento. Ma è necessario ripetere ancora una volta, che siamo noi che dobbiamo decidere se vogliamo affrontare il

²⁹“Storia e filosofia, fisica e geometria: con l’alfabeto una nuova verità e un nuovo tempo entrano nel mondo; un nuovo mondo entra nel mondo; e nuove cose, nuove immagini, nuovi oggetti frequentano la terra. Nuovi uomini. Ed è a partire da questa nuova dimensione che diviene possibile parlare di civiltà orale e di civiltà della scrittura. E’ la nostra voce ultrasensibile educata dalla scrittura che dice e può dire, vedere e tracciare queste distinzioni. E’ ancora essa che può nominare preistoria e storia. Tutte queste nozioni non sono che prodotti dell’uomo che scrive. Dell’uomo che cerca e che dice *la verità*, la verità oggettiva in sé e per sé.” C. Sini, *Filosofia e scrittura*, op. cit., p.50.

³⁰ F. Nietzsche, *La nascita della tragedia*, nota introduttiva di G. Colli, versione di S. Giametta, Milano: Adelphi, 1987, p. 95.

³¹ “Lo è in quanto radice delle scienze e delle loro scrittura veritative; non lo è perché se la filosofia diventa una scienza nel senso delle scienze, allora è perduta nel naturalismo (direbbe Husserl), nel dogmatismo e nella superstizione egizia di ogni corpo scritto: scrittura morta che produce morte, cioè la morte del senso e il non-senso nichilistico. La filosofia si presenta come una scienza, ma come una scienza inattuabile, come un’“idea” e una meta impossibili; essa non è possesso, porto sicuro, metodo garantito, ma via, e ricerca infinita della Nuova Atlantide o della nuova Siracusa. (...) Non è un metodo, ma, come dicemmo, è una via. La domanda filosofica è di tal natura, che è perduta in ogni risposta. E’ una domanda cui non si deve rispondere, perché ogni risposta l’ha già dissolta come domanda.” C. Sini, *Filosofia e scrittura*, op. cit., pp. 15-16.

rischio. Decidere se, in fondo, quella verso il sapere è una scelta e non un'imposizione – opzione fallimentare del tutto quest'ultima.³²

La scrittura è un dono, è gesto del donare oltre che dono, anche se i doni funesti abbondano nell'esperienza e nella letteratura. La ricerca esemplare e metodica di ciò che fonda la relazione fra l'uomo e il passato si presenta dapprima sotto le insegne dell'enigma –quello di una rappresentazione al presente di un passato assente, segnata nello stesso tempo dalla separazione di fatto fra l'uomo e il passato. Si tratta di una ricerca esigente, poiché il cammino nei meandri della memoria individuale e della memoria collettiva, il cui incontro determina l'incrocio della memoria e della storia, è un viaggio che richiede la pazienza e la costanza di Odisseo. Esigenza che nasce inoltre da un paradosso. O meglio, da un ossimoro: nel momento in cui ci si accinge a volgere lo sguardo alla memoria, è come se il futuro stesso dell'antico potesse tornare indietro. Acconsentire è già un modo per accogliere il gesto del donare. Lady Anne nel *Riccardo III* dice: “Prendere non è dare” (I, ii, 199-202).³³ Ciò che si dona è in un certo senso un

³² Questo è il pericolo che Socrate esprime nelle conseguenze che ricava dall'interpretazione che segue alla narrazione del mito (*Phaedr.* 275c-e): “SOCRATE: Dunque chi crede di poter tramandare un'arte affidandola all'alfabeto e chi a sua volta l'accoglie supponendo che dallo scritto si possa trarre qualcosa di preciso e di permanente, deve essere pieno d'una grande ingenuità, e deve ignorare assolutamente la profezia di Ammone se s'immagina che le parole scritte siano qualcosa di più del rinfrescare la memoria a chi sa le cose di cui tratta lo scritto. FEDRO: E' giustissimo. SOCRATE: Perché vedi, o Fedro, la scrittura (*graphé*) è in una strana condizione (*deinon*), simile veramente a quella della pittura (*zographia*). I prodotti cioè della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio (*semnos pany sigá*). Nello stesso modo si comportano le parole scritte (*logoí*): crederesti che potessero parlare quasi che avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono esse ti manifestano una sola cosa e sempre la stessa. E una volta che sia messo in iscritto, ogni discorso arriva alle mani di tutti, tanto di chi l'intende e tanto di chi non ha nulla a che fare; né sa a chi gli convenga parlare e a chi no. Prevaricato ed offeso oltre ragione esso ha sempre bisogno che il padre gli venga in aiuto, perché esso da solo non può difendersi né aiutarsi. FEDRO: Ancora hai perfettamente ragione. SOCRATE: E che? Vogliamo noi considerare un'altra specie di discorso, fratello di questo scritto, ma legittimo, e vedere in che modo nasce e di quanto è migliore e più efficace dell'altro? FEDRO: Che discorso intendi e qual è la sua origine? SOCRATE: Il discorso che è scritto con la scienza nell'anima di chi impara: questo può difendere se stesso, e sa a chi gli convenga parlare e a chi tacere.” Platone, *Fedro*, op. cit., p. 119.

³³ “ANNE: Potessi conoscere il tuo cuore. / RICCARDO: La sua immagine è nella mia lingua. / ANNE: Temo che entrambe siano false. / RICCARDO: Allora mai uomo fu sincero. / ANNE: Bene, bene, rinfodera la spada. / RICCARDO: Di' allora che la pace è fatta. / ANNE: Questo lo saprai in seguito. / RICCARDO: Ma posso vivere sperando? / ANNE: Tutti gli uomini, spero, vivono così. / RICCARDO: Prendi, ti prego, questo anello. / ANNE: Prendere non è dare. (*Si infla l'anello*).” W. Shakespeare, *Riccardo III*, a cura di A. Lombardo, edizione integrale, testo inglese a fronte, Roma: Newton & Compton, 1997, p. 37.

mistero per chi lo riceve. La funzione simbolica del dono sottende questo principio misterico. Il dono infatti è l'iniziazione ad una reciproca conoscenza, costituisce un legame ed un impegno, un *munus* che nella reciprocità del donare e del ricevere istituisce il fondamento della *communitas*.³⁴

Ciò non significa altro che esporre alla luce l'ambiguità del dono. Ambiguità che risalta maggiormente a seconda del nostro esserne coinvolti o allontanati. Abbiamo forse dimenticato in parte quella "meraviglia" che lo stesso Platone evoca a proposito della nascita del pensiero. Eppure, questa caratteristica è solo superficialmente ingenua: meravigliarsi significa assumere un confronto con le cose, determinarsi in rapporto ad esse, come se nella genealogia della critica il primo movimento necessario dovesse essere una sorta di empatia col testo. In questo senso, l'esercizio filosofico, l'esercizio interpretativo avrebbe molte ragioni per essere esercizio della meraviglia. Menzionando la nascita della filosofia dal meravigliarsi (*thaumazein*), abbiamo nuovamente rievocato il tema aurorale. L'aurora è la meraviglia che nasce dallo sguardo che, grazie alla luce incombente, scopre il mondo nella sua diversità e mutevolezza.

La scoperta del mondo inaugura, nel gesto che nominando fa vedere e indicando nomina, ciò che prima era l'indistinto, il delirio della condizione caotica. Friedrich Creuzer ha chiamato tutto questo *éndeixis*, parola che, per estensione dal significato originario di "veste", significa "indicare", "dare espressione". Perciò il gesto rivelativo delle origini è parola "endeictica"³⁵ Gesto inaugurale perché fonda il passaggio dal simbolismo rituale alla "mitologia", al dire concreto, una *paideia* che, come dice Sini, comporta una "formazione e un'istruzione dell'uomo" che vive nell'età degli Dei e del dire poetico (*poietico*). "È così che grotta e riparo, albero e fonte, animale e strumento sorgono all'orizzonte, in una dominazione originaria del mondo che viene innanzi articolato nei suoi luoghi di senso (nelle sue "cose", dice la *nostra* lingua astrattiva)".³⁶

³⁴ Cfr. a tale riguardo la riflessione di R. Esposito, *Communitas. Origine e destino della comunità*, Torino: Einaudi, 1998; Id., *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Torino: Einaudi, 2002.

³⁵ Cfr. C. Sini, *Filosofia e scrittura*, op. cit., pp. 25-27. Si veda di Creuzer, *Simbolica e mitologia*, in A. Baeumler, F. Creuzer, J. J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, Milano: Spirali, 1983, vol. II; C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Milano: Egea, 1991; M. Detienne, *I maestri della verità nella Grecia arcaica*, edizione italiana a cura di A. Fraschetti, Roma-Bari: Laterza, 1977; Id., *L'invenzione della mitologia*, traduzione italiana di F. Cuniberto, Torino: Boringhieri, 1983.

³⁶ C. Sini, *Filosofia e scrittura*, op. cit., p. 26.

Nell'intreccio che il mito e la sua interpretazione lasciano scorgere, l'opposizione *immobilità/movimento* si determina come la vera cifra dell'enigma, se attribuiamo alla scrittura l'immobilità e alla lettura il movimento. La "via" della scrittura reca in sé, a chi sa leggerla, tracce di un cammino ulteriore, ma difficile ai più e che deve essere percorso riuscendo a leggere i segni scritti nell'anima. Non poteva essere altrimenti, se è vero che la scrittura è dono di Hermes (corrispondente all'egiziano Theuth-Toth), del dio intermediario fra il divino e l'umano.

Mentre per la scrittura verrebbe da pensare al concetto di qualcosa di dato e immutabile, una sorta di *natura naturata*, alla scrittura nell'anima sembrerebbe logico applicare il concetto di *natura naturans*, di natura in divenire, dinamica, in movimento perenne. Il silenzio severo che accomuna la scrittura alla pittura non sa dare ragione della complessità metamorfica del vivente. Ed entrambe, soprattutto, non parlano; interrogate, non rispondono. La dimensione del silenzio (come non pensare ai nostri più vicini Pascal e Leopardi?), è la raffigurazione non raffigurabile, la parola non dicibile. È l'infinito che solo il pellegrinaggio dell'anima può tentare di cogliere e, beninteso, cogliere in silenzio.

Platone sembra vedere nella scrittura il pericolo di una sottrazione, la cui ambiguità, essendo appunto *silenziosa*, sembra oltrepassare la ragione stessa. Il suo silenzio, sembra dirci Platone, condanna *anche noi* al silenzio –ci condanna all'immobilità della ripetizione. La finitudine e l'infinità della comprensione fanno perennemente i conti con questo dire che sembra essere ora "poco" e ora sembra dire "molto". Apparentemente distanti, finitezza e infinito si coagulano attorno a questo terribile e labirintico enigma che è la parola. L'incertezza sembra consistere nel non trovare quel luogo preciso nel quale ognuna di queste dimensioni possibili assume la propria evidenza lasciandosi così scegliere. Siamo pur sempre, direbbe Montale, nel "solco dell'emergenza".

Platone ci consegna questa domanda come un esercizio al quale dedicarsi sapendo discernere i termini e il peso delle questioni. Questo gesto del consegnare, questa domanda, hanno perciò un valore aurorale per le pagine che seguono. Perché appare evidente come, con o senza "miracolo", l'orizzonte del pensiero greco sia ancora l'impulso mai tramontato nella nostra cultura.

Dovremmo sapere bene, del resto, che il nostro ruolo è quello di Demodoco e non quello di Odisseo. Possiamo soltanto aspirare alla possibilità che il protagonista del nostro racconto ci chieda la parola e ci dica egli stesso, dalla sua distanza che non ci appartiene, come e quando la *sua* avventura è diventata, e forse potrà diventare ancora, la *nostra* storia.

2. IL LUOGO, LA DIMORA E IL VIAGGIO

Chi ha viaggiato, gode di questo vantaggio, che le rimembranze che le sue sensazioni gli destano, sono spessissimo di cose lontane, e però tanto più vaghe, suscettibili di fare illusione, e poetiche. Chi non si è mai mosso, avrà rimembranze di cose lontane nel tempo, non mai di luogo. Quanto al luogo (che monta pur tanto, che è più assai che nel teatro la scena), le sue rimembranze saranno sempre di cose, per così dir, presenti; però tanto men vaghe, men capaci d'illusione, men soggette all'immaginazione e men dilettevoli (11. Apr. 1829. Recanati.) (*Zibaldone*, 4485).

2.1. Le cose, il tempo, le parole

Due immagini riconducono nella loro unità simbolica gli elementi molteplici che ne costituiscono la costellazione: la *Dimora* e il *Viaggio*. Questo rapporto costituisce l'orizzonte *entro* cui, e forse *oltre* cui, noi possiamo fare esperienza del processo interpretativo, e creativo, della lettura. Punti di riferimento che possono diventare, all'occorrenza, ponti mobili in grado di collegarci con l'altra sponda, la realtà testuale, permettendoci di affrontare la difficoltà. Un'esperienza che deve essere costituita secondo un *progetto* e disposta secondo un'*architettura* i cui elementi vengono di volta in volta riconosciuti e criticati in un rapporto capace di assumere in sé la prospettiva dialogica, e non puramente dialettica. L'articolazione logico-argomentativa di quest'ultima dispone di una "fiducia", di una "credibilità" che la rendono praticabile senza che tuttavia ci si renda conto di una potenziale insidia dogmatica e metodologica: il fatto cioè che la dialettica si offra spesso alla nostra attenzione come una sorta di strumento conoscitivo in grado di chiarire immediatamente e senza equivoci i problemi nei quali ci si imbatte. Inoltre, questa chiarezza e universalità ci spinge a credere che la dialettica sia in grado di descrivere in maniera totale e completa l'oggetto in questione, prescindendo dal contesto storico nel quale il problema emerge come tale. Il carattere insidioso della dialettica consiste infatti nella sua struttura *atemporale*, la quale, in un contesto come il nostro che attinge saldamente alla fenomenologia, e dunque alla problematica centrale della temporalità complessiva del confronto testo-lettore, potrebbe rivelarsi come una deviazione dal tema essenziale. Distinguere perciò la "dialogica" dalla "dialettica" sarà innanzitutto necessario per definire il compito della riflessione in quanto atto, poiché questa distinzione ne definisce la sua intima natura.

La dialettica, nel suo rapporto con l'elaborazione del Senso è, come spiega il *Fedro*, *synopsis*, l'arte di riunire le cose difficili (apparentemente) ad una sola idea;

ma è anche *dihairesis*, il poter dividere l'idea identica (apparentemente) in cose dissimili. Questo è l'obiettivo della dialettica, è *il fine* ed è *la fine*, lo scopo e il compimento, la perfezione. Come è possibile porre in forma dialogica la struttura teleologica ed esaustiva della dialettica? È il *metaphorein* (cioè il “trasportare-significare-trasformare”), l'odissea-metamorfofi, che può attuare questa forma del colloquio. La scoperta di questo potenziale pone in un rapporto nuovo la Dimora e il Viaggio. Se la Dimora è lo spazio chiuso, definito, il Viaggio è lo spazio aperto, è la dimensione del possibile, del nuovo paradigma: la Dimora è metafora del Testo, il Viaggio metafora del movimento nell'universo del Senso.

A questa prima riflessione si avvicinerà, in seguito, uno sviluppo necessario e coerente con questo presupposto. Potremmo definirlo, immediatamente, come il *principio della metamorfofi*. Con ciò si assume che la lettura, l'interpretazione, si espande secondo una logica del divenire di un mutamento, un processo “morfogenetico” dell'atto della lettura che va seguito in tutte le sue fasi, conflittuali e catastrofiche, come una possibilità di una tesaurizzazione disponibile alle successive esperienze di questo genere. Processo che ha per questo intrinsecamente l'attitudine a produrre modificazioni significative di questa esperienza in un senso evolutivo, di crescita.

Senza voler ancora definire in modo esaustivo, la supposizione necessaria appare appunto configurata nelle metafore della *dimora* e del *viaggio*, intese non come alienazione dell'oggetto, ma come invece progetto di una propria riacquisizione, di un essere rassicurati che questi sono simboli di un riconoscersi e non di un perdersi. L'una e l'altro partecipano a processi polarizzabili ad esempio come Distacco/Coinvolgimento, Spettatore/Attore, Statica/Dinamica. Ma la complementarità si esperisce quando queste opposizioni si rendono necessarie per esprimere l'intera complessità dell'esperienza della soggettività posta dinanzi ad una entità altra che è il testo.

Dimora e viaggio sono le strutture essenziali della *fabula* dell'*Odissea*. A questa struttura fondamentale si aggiunge il processo metamorfico: l'idea cioè di un divenire, di una trasformazione in modo eminente degli strumenti conoscitivi ed euristici capaci di imprimere consapevolezza ad ogni singola esperienza in modo da configurarla nell'orizzonte della ricerca come un tratto connettore della struttura complessa della costruzione del Senso, carattere del resto oramai pertinente al nostro stesso concetto complessivo di “cultura”.

La struttura fondamentale e psicologica dell'esperienza ha bisogno di una propria concezione spazio-temporale e di una propria mitologia. La disponibilità a questa definizione concerne la dimensione antropologica del rapporto testo-

lettore. La lettura è infatti una dimensione dell'antropologia che condiziona fortemente il nostro stesso costituire la realtà circostante nei termini di ciò che è leggibile, comprensibile, in opposizione a ciò che è invece non leggibile, o enigmatico. È all'interno di questa struttura conoscitiva che la concezione spazio-temporale e mitologica hanno una loro coerenza e fondamento. Esse sono perciò simili ai miti di fondazione, tramite i quali è possibile costituire la storicità di un'esperienza, l'effettiva possibilità dell'esperienza testuale. Sembrerebbe un curioso paradosso definire il principio di esperienza fondato su un presupposto mitico. In realtà, esso è piuttosto un processo *mitopoietico*, cioè di una *elaborazione* di un mito originario che si sviluppa come una critica del mito stesso. Ecco perché *logos* e *poiesis* ne definiscono il carattere linguistico e creativo. Ogni forma d'arte esperisce questo "logos" e lo comunica secondo la forma di "poiesis" che gli è più propria: poesia, pittura, scultura, musica. Non basta accomunare ciò sotto le etichette di "fonocentrismo" (Derrida), "panlogismo" o "logologismo" o "logocentrismo". E' invece importante concepire l'opera d'arte come qualcosa che dice, un'istanza *dialogante*, addirittura anche con quelle esperienze che l'hanno preceduta e ne hanno, in qualche modo, resa necessaria la sua esistenza.

2.2. Visibile, invisibile. Il senso del luogo

Di fronte a queste istanze, ciò su cui occorre preventivamente interrogarsi è la natura di ciò che diciamo quando parliamo di "luogo", termine che sia la dimensione della dimora che del viaggio condividono. Le diverse forme di esperienza artistica ci indicano una varietà e una ricchezza di possibilità che si stratificano e arricchiscono le nostre sorgenti percettive e cognitive. Ed è per questo che è necessario cominciare con l'interrogarsi su quale sia il "senso" del luogo, e intanto lo faremo almeno nei termini in cui ne ha parlato un poeta come Seamus Heaney:³⁷

Penso che ci siano due modi in cui un luogo è conosciuto e amato, due modi che possono essere complementari ma allo stesso modo possono risultare contrari. Uno è vissuto, illetterato e inconscio, l'altro è appreso, letterato e conscio. Nell'ambito della sensibilità letteraria entrambi spesso convivono in una tensione tanto conscia quanto inconscia. (...) Indipendentemente dal nostro credo religioso o politico, da

³⁷ S. Heaney, *Attenzioni (Preoccupations – prose scelte 1968-1978)*, introduzione di M. Bacigalupo, traduzione di P. Vaglioni, Roma: Fazi, 1996, pp. 153 e sgg.

quale cultura o subcultura possa aver influito sulle nostre sensibilità individuali, le nostre immaginazioni accettano lo stimolo dei nomi, il nostro senso del luogo si intensifica, il senso di noi stessi come abitanti non solo di un paese geografico, ma di un paese della mente, è consolidato. Ed è questo matrimonio sensibile, equilibrato, consenziente, tra il paese geografico e il paese della mente, sia che quel paese della mente acquisisca il proprio carattere in modo inconsapevole da una cultura orale condivisa ed ereditata, o da una cultura letteraria assaporata in modo consapevole, o da entrambe, è questo matrimonio che va a costituire il senso del luogo nella sua più felice manifestazione possibile.

Tale tensione non informa soltanto il problema della creazione poetica, ma rappresenta quella situazione fondamentale nella quale, esistenzialmente, noi stessi siamo collocati. E dunque, la creazione poetica è un aspetto, decisivo certo, ma tendenzialmente governato da questa condizione, dall'*essere-nel-mondo*, nella prospettiva di un orizzonte che è deciso nel suo proporsi come vissuto o come compreso, dato o elaborato. Ciò non è semplicemente il riconoscere la propria appartenenza ad un determinato luogo, questo Heaney lo spiega chiaramente e giustamente, quanto piuttosto il valore più generale di una consapevolezza: “Ma vorrei a questo punto ricordare che Dante era in maniera marcata uomo di un determinato luogo, che il suo grande poema è pieno di collocazioni e toponimi intimi e personali, e che, mentre, si muove per gli oscuri cerchi dell’inferno, più spesso sentito che visto dai suoi amici e nemici dannati, egli è riconosciuto attraverso la sua parlata locale e così li riconosce.”³⁸

La *lingua* e il *luogo*, paese geografico e della mente, la convergenza in un “*sentire*” il luogo, nell’oralità o nella letterarietà – anche nella dimensione storica: le parole, come i luoghi possiedono un passato. Ciò che è apparentemente circoscritto, definito (cosa altro vuol dire appunto “definizione?”), in realtà si propone alla nostra attenzione come una possibile storia di questo “sentire”, accostando ora la parte “originale”, “orale”, ora invece l’altra “colta” “scritta”, in uno strenuo rapporto tra complementarità e opposizione. C’è un vissuto, sostiene Heaney, che nella nostra coscienza viene elaborato autonomamente da ogni strutturazione ed articolazione grammaticale e sintattica codificata. Questa struttura grezza viene in un secondo momento fusa e colata nello stampo della forma linguistica e ne assume i tratti fisionomici. L’evidenza del mondo esterno diviene una realtà con la quale la nostra realtà interiore viene a confrontarsi. Ma a causa di questo discrimine segnalato tra “meditare” e “vedere” è necessario appunto decidere preventivamente cosa è “luogo”, e non semplicemente in un

³⁸ S. Heaney, *Attenzioni*, op. cit., p. 161.

senso stretto o metaforico. Intanto esiste questo rapporto tra geografia e parola³⁹, c'è di fatto una realtà "virtuale", la "mentalizzazione" della superficie terrestre che scava la realtà immediata del rapporto di corrispondenza fra spazio fisico e spazio rappresentato proprio grazie al senso che questa virtualizzazione mostra e designa.

Per questa ragione l'ambiguità fra spazio reale e spazio virtuale appare particolarmente evidente quando usiamo espressioni come "navigare nella rete", "cyberspazio", "spazio virtuale", e simili,⁴⁰ Forse sarebbe opportuno postillare che la distinzione ha senso solo se poniamo lo spazio "materiale" come antagonista di quello "virtuale". Del resto, questa opera di "virtualizzazione" è già presente, e in misura quasi iperbolica, nell'esempio fatto da Heaney a proposito di Dante. L'inferno non è certamente uno spazio materiale quanto piuttosto uno spazio "virtuale" dove anche la materialità dei toponimi, ad esempio, risulta stupefacente proprio per l'immissione di questa densità concreta nell'astratto della narrazione poetica. Il nome di "Firenze" ha ben altra risonanza – compresa l'implicazione culturale e linguistica- in un *non-luogo* come l'aldilà⁴¹.

In una certa misura, questa geografia dell'invisibile opera dei processi certamente molto interessanti: quale Venezia reale è simile alla "Venezia della mente" rappresentata da Thomas Mann; quale Combray potrebbe destarci la stessa emozione di quella disegnata nelle pagine della *Recherche*? La stessa Parigi di Balzac, di Hugo o di Benjamin, come la Pietroburgo di Dostoevskij, lo percepiamo, hanno una concretezza, una *verità*, che non è affatto quella di qualsiasi informatissimo Baedeker. Potrebbe la magica Praga essere quella che è se non conoscessimo le pagine di Kafka? L'Irlanda di Yeats o di Kavanagh, la Dublino di Joyce, rappresentano simultaneamente lo stesso problema che John

³⁹ L'epistemologia e la storia (anche politica) della cartografia abbondano di contributi: C. Schmitt, *Il Nomos della terra nel diritto internazionale dello "Jus publicum europaeum"*, traduzione e postfazione di E. Castrucci, cura editoriale di F. Volpi, Milano: Adelphi, 1991; F. Braudel, *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Torino, Einaudi, 1953; F. Braudel, *Spazio e storia*, Milano, Il Saggiatore, 1988; F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, Scandicci, La Nuova Italia, 1992; F. Farinelli, *Geografia*, Torino; Einaudi, 2001; E. Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione. Semiosi cartografica e autoreferenza*, Milano, UNICOPLI, 1998. Così anche lo stesso spazio urbano diviene "luogo" privilegiato di una riflessione: cfr. M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non-luoghi metropolitani*, Milano: Mimesis, 1994.

⁴⁰ C. Giorda, *Cybergeografia*, Torino, Tirrenia, 2000.

⁴¹ Cfr. la prospettiva della "secolarizzazione" dell'inferno in H. Sedlmayr, *La morte della luce. L'arte nell'epoca della secolarizzazione*, traduzione dal tedesco di M. Guarducci, introduzione di Q. Principe, Milano: Rusconi, 1970, pp. 33-58.

Montague proponeva quando sosteneva che l'intero paesaggio irlandese è un manoscritto del quale si è smarrita l'abilità di leggere.

La certezza che possiamo dare alla materialità di questi luoghi non ci libera dall'incertezza di trattare le ombre “come cosa salda”. Solo quando la potenza dell'immaginazione diventa una vera e propria forza performatrice, le “città visibili” possono assumere la metamorfosi della Xanadu nel *Kubla Khan* di Coleridge, la Parigi de *L'an 2240* di Sébastien Mercier,⁴² L'Isola-non-trovata, l'Eldorado del *Candide* di Voltaire, l'Atlantide di Platone⁴³ di cui si narra nel *Timeo* e nel *Crizia*, l'oscuro centro di quel “cuore di tenebra” che dopo Conrad il Novecento ha adoperato per esprimere il rimanente mistero della scoperta di un mondo che si pensava del tutto conosciuto, esplorato, conquistato. E la letteratura diviene così una “*mappa del possibile*”, un atlante simile a quello di Kublai Kan:⁴⁴

L'atlante del Gran Kan contiene anche le carte delle terre promesse visitate nel pensiero ma non ancora scoperte o fondate: la Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria.

Chiese a Marco Kublai: –Tu che esplori intorno e vedi i segni, saprai dirmi verso quale di questi futuri ci spingono i venti propizi.

– Per questi porti non saprei tracciare la rotta sulla carta né fissare la data dell'approdo. Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che s'incontrano nel via vai, per pensare che partendo di lì metterò assieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. Forse mentre noi parliamo sta affiorando sparsa entro i confini del tuo impero; puoi rintracciarla, ma a quel modo che ti ho detto.

Già il Gran Kan stava sfogliando nel suo atlante le carte delle città che minacciano negli incubi e nelle maledizioni: Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World.

⁴² Il romanzo, pubblicato nel 1770, aprirà le porte alla dimensione dell'*ucronia*, cioè di una “situazione” nel tempo e non più nello spazio, uno dei tempi prediletti della *science fiction*. Ciò che è irraggiungibile nello *spazio* (utopia) è invece possibile raggiungere nel *tempo*. La storia, nel momento in cui appare “orientata” verso una perfezione raggiungibile, diviene il “luogo” in cui, di fatto, sarà possibile conseguire questo traguardo. Alla mappa del tesoro si sostituisce la clessidra.

⁴³ Una ricostruzione complessiva in L. Frobenius, *I miti di Atlantide*, edizione italiana a cura di A. Troisi, Milano: Xenia, 1993;

⁴⁴ I. Calvino, *Le città invisibili*, Torino: Einaudi, 1972, p. 169.

Il senso del luogo è affidato anche all'imponderabile nesso spazio-temporale, a quell'insieme di materia e forma che costituisce la sostanza individuale e concreta di un testo. D'altronde è proprio questo processo di virtualizzazione che rende possibile la memoria, la dimensione in cui il tempo (intendo il tempo concretamente vissuto) assume i tratti virtuali di "passato", "presente" e "futuro" – la massima delle virtualizzazioni possibili, come la sintassi del resto ci insegna. Lo spazio virtuale è quello dell'essere in potenza, di ciò che continuamente ci rimanda al presente chiedendoci al contempo di creare e ricreare attraverso l'attribuzione di nomi, valori, significati, identità. Così pure le metafore, i simboli e le allegorie che costituiscono una delle fonti maggiori della potenzialità espressiva del linguaggio sono, infine, realtà virtuali.

Da questo possiamo trarre una prima conclusione, in linea con le riflessioni di Heaney, e cioè che lo spazio reale si ottiene per via di una aggregazione dello spazio materiale (spazio fisico, manufatti, toponimi, atto) *più* lo spazio virtuale (metafore, rappresentazioni, potenza). La parola "cartografia", crea il mondo, lo rende forma e gli conferisce senso, laddove prima vi era soltanto l'indistinto, il "caos", e lo muta in "cosmo", nell'insieme ordinato. Questo il senso che lega l'avventura di Marco Polo (*il Viaggio*) con il desiderio di Kublai Kahn (*la Dimora*) di conoscere l'estensione del proprio immenso impero:

Marco Polo immaginava di rispondere (o Kublai immaginava la sua risposta) che più si perdeva in quartieri sconosciuti di città lontane, più capiva le altre città che aveva attraversato per giungere fin là, e ripercorreva le tappe dei suoi viaggi, e imparava a conoscere il porto da cui era salpato, e i luoghi familiari della sua giovinezza, e i dintorni di casa, e un campiello di Venezia dove correva da bambino.

A questo punto Kublai Kan l'interrompeva o immaginava d'interromperlo, o Marco Polo immaginava d'essere interrotto, con una domanda come: -Avanzi col capo voltato sempre all'indietro?- oppure: -Ciò che vedi è sempre alle tue spalle?- o meglio: – Il tuo viaggio si svolge nel passato?

Tutto perché Marco Polo potesse spiegare o immaginare di spiegare o essere immaginato spiegare o riuscire finalmente a spiegare a se stesso che quello che lui cercava era sempre qualcosa davanti a sé, e anche se si trattava del passato era un passato che cambiava man mano egli avanzava nel suo viaggio, perché il passato del viaggiatore cambia a seconda dell'itinerario compiuto, non diciamo il passato prossimo cui ogni giorno che passa aggiunge un giorno, ma il passato più remoto. Arrivando a ogni nuova città il viaggiatore ritrova un suo passato che non sapeva più d'averne: l'estraneità di ciò che non sei più o non possiedi più t'aspetta al varco nei luoghi estranei e non posseduti. (...)

– Viaggi per rivivere il tuo passato? – era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: – Viaggi per ritrovare il tuo futuro?

E la risposta di Marco: – L’altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e che non avrà.⁴⁵

Se l’altrove è uno specchio in negativo dove il viaggiatore riconosce il “poco” che è suo e scopre invece il “molto” che non ha avuto e che non avrà, ciò che Calvino intende porre alla nostra attenzione, e che a volte sistematicamente sfugge alla nostra attenzione concreta di lettori, è in definitiva quel rapporto “visibile-invisibile” che governa qualsiasi forma di rappresentazione artistica.

“Visibile-invisibile” è un modo, forse suggestivo ma certamente efficace, di sottolineare la correlazione che esiste fra l’opera (il visibile) e il senso (l’invisibile), fra il “poco” che apparentemente una singola opera rappresenta nel complesso dominio della creatività, e il “molto” che anche questa singola opera riesce a innescare, intersecando magari il proprio destino con quello di altre opere e con quello del lettore. Fare esperienza dei possibili destini, in fondo, dice in maniera più eloquente di quanto non sembri quanto sia importante la correlazione fra la dimora (l’opera) e il viaggio (l’interpretazione)⁴⁶.

⁴⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, op. cit. pp. 34-35.

⁴⁶ In questa chiave di lettura possiamo prendere in considerazione un appunto di Merleau-Ponty del novembre 1959: “Una “direzione” di pensiero – No è una *metafora* – Non c’è *metafora* fra il visibile e l’invisibile (l’invisibile: o il mio pensiero per me, o il sensibile dell’altro per me): *metafora*, è troppo o troppo poco: troppo se l’invisibile è veramente invisibile, troppo poco se esso si presta alla trasposizione- Non c’è metafora 1) perché il pensiero comporta una quasi-località da descrivere (località non d’inerenza a un punto spazio-temporale, ma località per vincolo elastico: non si può dire che uno spirito è qui, ma si può dire che *non è là* – a poco a poco questa negazione si estende a tutte le parti del mondo e del corpo proprio, e nondimeno c’è una località d’investimento, e, quando tutto ciò è detto, c’è un teatro dell’apparizione altrui); 2) perché la località originaria, anche per quanto concerne le “cose” o la “direzione” di un movimento delle cose, non è a sua volta identificabile nello spazio ob-iettivo, relazione *nello* spazio obiettivo – una *direzione* non è *nello* spazio: è in filigrana attraverso di esso- Essa è dunque trasferibile al pensiero – Lo spirito non è né qui, né qui, né qui...E nondimeno esso è “attaccato”, “legato”, *non è privo di legami* – negazione della negazione e posizione: non si deve scegliere fra di esse. Lo spirito non è in nessun luogo oggettivo, e tuttavia si investe in un luogo che esso raggiunge grazie alle sue propaggini, che circonviene, come la mia località per me è il punto che tutte le linee di fuga del mio paesaggio mi mostrano, e che è esso stesso *invisibile*.” M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, testo stabilito da C. Lefort, nuova edizione italiana a cura di M. Carbone, traduzione italiana di A. Bonomi, Milano: Bompiani, 1994, pp. 235-236.

2.3. Il “potere” e la “perdita” del centro

Teorico della storia e della psicologia dell'arte, Rudolf Arnheim ha dedicato un capitolo consistente della propria ricerca a quello che egli definisce il “potere” del “centro”⁴⁷ e che ha implicazioni interessanti anche per quanto riguarda la nostra discussione intorno al rapporto polare e dinamico tra la dimora e il viaggio. Egli pone immediatamente l'idea che la nostra visione del mondo si fondi su un'interazione fra due sistemi spaziali, l'uno “cosmico”, l'altro “locale”. Entrambi aspirano all'identificazione di quel centro d'equilibrio che rappresenta l'adesione al concetto di ordine e simmetria a cui corrisponde la stessa ideologia complessiva del Rinascimento. Questa attrazione geometrica e gravitazionale esercitata dal centro diviene una sorta di forza predominante in obbedienza alla quale gli altri oggetti assumono una determinata posizione: questa è una verità che la psicologia sperimentale dimostra chiaramente e che la psicoanalisi del sogno ha imparato a investigare nei suoi aspetti di privazione: il rapporto fra simmetria e asimmetria, come ha dimostrato Ignacio Matte Blanco, rappresenta la possibilità di accedere agli infiniti sistemi dell'inconscio attraverso una violazione apparente del concetto di ordine e centralità nel rapporto dell'antinomia fondamentale Io-Mondo che regola la vita cosciente.⁴⁸

Il “potere del centro”, sancito secondo Arnheim dallo sviluppo delle teorie dell'arte rinascimentale, affronta con la Rivoluzione francese l'epoca della propria crisi, in seguito alla quale questo potere si potrà soltanto leggere nei termini di una “perdita” dovuta anche al processo di “secolarizzazione” intervenuto nei secoli XVIII e XIX. La ricerca della purezza e della libertà assolute nell'arte ha scritto anche il nostro modo di “leggere” (dimorare e viaggiare) le opere.

⁴⁷ Nel *Glossario* viene data la seguente caratterizzazione del concetto di centro: “geometricamente, il centro si definisce, puramente in base alla sua collocazione, come il luogo del punto equidistante da tutti i punti omologhi di una figura regolare. Fisicamente, il centro è il fulcro intorno al quale un oggetto si pone in equilibrio. Percettivamente, il *centro d'equilibrio* è il punto nel quale tutti i vettori che costituiscono un pattern visivo si trovano in equilibrio. In senso più vasto, e senza tener conto della collocazione, qualsiasi oggetto visivo costituisce un *centro dinamico*, in quanto è sede di forze che da esso emanano e che verso di esso convergono.” R. Arnheim, *Il potere del centro. Psicologia della composizione nelle arti visive*, traduzione di R. Pedio, Torino: Einaudi, 1984, p. 269.

⁴⁸ I. Matte Blanco, *L'inconscio come sistemi infiniti. Saggio sulla bi-logica*, introduzione e cura di P. Bria, prefazione di R. Bodei, nuova ed., Torino: Einaudi, 2000; Id., *Pensare, sentire essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, introduzione di P. Bria, Torino: Einaudi, 1995. Oltre alle opere sopra citate, si veda su questo aspetto di Matte Blanco anche *Estetica ed infinito*, a cura di D. Dottorini, Roma: Bulzoni, 2000.

L'intreccio che fin dall'età medievale aveva portato alla concezione della *Gesamtkunstwerk*, "l'opera d'arte totale" (ma si pensi alla ripresa di questo tema nella cultura barocca e in Wagner), dove il pieno del significato assume un valore imprescindibile, viene ad essere frammentato e poi abbandonato, fino alla riduzione della lingua dell'arte al puro mezzo artistico (segno, colore, suono). Se l'imperativo della discesa nell'uomo e nella celebrazione dell'uomo erano stati i due motivi centrali dell'arte del passato, l'epoca moderna ne mostra invece la sconfitta attraverso la dissoluzione, il trionfo dell'informale, del caotico, se non addirittura dell'aniconico. E' come se l'eclissi della dimora e del viaggio come referenti della certezza diventassero proprio per questo necessari, non più espedienti abitudinari di una conformità del pensiero ma veri e propri elementi dinamici. "Destarsi" in un "bagno di cose consuete" diventa per Ungaretti, ad esempio, l'angosciosa verifica di una perdita luttuosa che attende la parola del poeta, spossessata e incapace di riappropriarsi di una stabilità, di una consistenza che sia più verificabile, più certa, del simbolo stesso. Sopravviene la consapevolezza che oramai la dimora è diventata l'immagine di un luogo perduto, affondato nell'infanzia, nella memoria; per questo l'innocenza può essere intesa come una nuova rinascita, un ordine nuovo e meno impreciso e barcollante di quello che offre il proprio tempo.

La straordinaria forza dell'angoscia, la frammentazione della coscienza che non può più ricorrere all'alibi della libertà per decifrarsi, l'oppressione della realtà, sono tutti elementi che si giustappongono e incalzano senza tregua. I simboli originari delle potenze si indeboliscono, le rivoluzioni si sommano semplicemente e tremendamente negli errori e nelle macerie che si lasciano alle spalle, si condensano nella desolazione dei sopravvissuti: ciò che un tempo poteva apparire come il carattere tremendo e ineffabile, al tempo stesso, del sacro, si riduce ad un silenzio impenetrabile, ad una potenza che non sa più confortare in qualche misura colui che invece schiaccia senza tregua.

Il significato morale degli stessi simboli viene lacerato senza posa e pietrificato dallo sguardo della Gorgone che tutto riduce e assimila alla dialettica del potere e della forza. La certezza dell'interpretazione nonché del valore, fondati su di una tradizione secolare mostrano come la "dialettica illuministica", rischiarando il passato mitologico e trascendente delle espressioni artistiche a favore di una tecnica del tutto capace di sorvegliare e fondare i valori della nuova umanità, si risolve infine nella necessaria premessa contro cui combatterà con tutte le proprie forze la volontà romantica. Le *Carceri* di Piranesi, *Finish* di Hogart, Goya, Blake, Füssli, il *Cortile della prigione* di Van Gogh, *L'isola dei morti* di Böcklin, *l'Ecce homo* di Daumier, *l'Entrata di Cristo in Bruxelles* di Ensor, la *Donna che piange* o

Guernica di Picasso dimostrano, secondo Sedlmayr, nella loro differenza e complessità unicamente una constatazione: la fine della familiarità e della abitabilità della natura dà luogo non soltanto al semplice snaturamento dell'uomo, ma lo viene anche a privare radicalmente della possibilità della dimora. La metropoli assumerà, in particolare lungo l'asse Baudelaire-Benjamin, la forma quasi di una profezia sul destino dell'uomo stesso, che così facendo non solo ha scacciato gli dèi dal mondo ma ha privato se stesso della speranza del loro possibile intervento come equilibrio. L'*oikos* (la Casa, la Dimora) ha le porte sbarrate: come nel *Castello* di Kafka, gli uomini sono condannati ad abitare un luogo che non gli potrà mai appartenere.⁴⁹

Questo straniamento, questa perdita del centro e dei suoi simboli più consueti produrrà quella "morte della luce" (*Der Tod des Lichtes*) che per Sedlmayr costituisce il nucleo più drammatico e determinante della condizione umana dalla metà dell'Ottocento in poi, la cui riconquista diverrà il tema dell'ultimo *mythos* dell'Occidente:

Quest'uomo ha bisogno della luce naturale e materiale proprio per sostituire la luce interiore perduta, ha bisogno del culto della luce dei palazzi di cristallo, della pittura *en plein air*, della fotografia, di una totale luminosità delle case durante il giorno (spinta a un'intensità tale, da essere oggi riconosciuta dannosa), del culto dei bagni di sole; ha bisogno di trasformare la notte in giorno, inventando nuove forme luminose che rivaleggino col sole. Al tempo stesso, però, a cominciare dall'epoca di Cézanne, la luce viene inghiottita dal colore, al quale passano ora la dignità, la forza e la potenza di quella luce che prima era indipendente dal colore e concettualmente superiore ad esso; si può dire che la luce si 'sostanzializzi' nella terra, ma al tempo stesso si incendiando dando luogo a tremende apocalittiche eruzioni colorate. Il colore diviene ora il surrogato della luce, anzi della luce interiore. Quando nel lamento dei suoi *Giorni di prigionia*, Egon Schiele scrive: "l'arancia era l'unica luce!", ciò significa che questo fenomeno ha trovato un'espressione del tutto personale, non priva tuttavia di un significato universale.⁵⁰

Così la "shadow line" di Conrad oppure la riflessione di Ernst Jünger sull'attraversare la linea, sul nostro essere "sopra/oltre la linea" (*Über die Linie*), rappresentano, pur nella loro distanza ideologica e cronologica, due testi sintomatici che segnalano come nel nostro tempo la questione della dimora e del

⁴⁹ H. Sedlmayr, *La morte della luce*, op. cit., p. 25; cfr. inoltre di Id., *Perdita del centro. Le arti figurative dei secoli diciannovesimo e ventesimo come sintomo e simbolo di un'epoca*, traduzione dal tedesco di M. Guarducci, Milano: Rusconi, 1974.

⁵⁰ H. Sedlmayr, *La morte della luce*, op. cit., pp. 26-27.

ritorno nella dimora siano i motivi più drammatici che hanno ispirato la musica, la pittura, la scrittura del Novecento, a volte caricando questa drammaticità di un contenuto tanto apocalittico quanto messianico. Nella stessa misura, gli interrogativi della scienza a volte si sono fatti contemporaneamente carico di tendenze non necessariamente pertinenti allo statuto dell'epistemologia scientifica. Cercare le nuove leggi della materia, riannodare la scienza alla più complessa questione della situazione dell'uomo nel cosmo, significava non soltanto stabilire le condizioni di partenza dalle quali noi deriviamo il nostro concetto di divenire, ma significava al tempo stesso, porre le condizioni di una fine radicale del viaggio. Trovare l'inizio del tempo significa, per certi aspetti, sancire, una volta individuata la dimora più vera, la fine del viaggio stesso, la fine più assoluta di tutte le odissee.

2.4. L'ansa del vaso, o della “donazione di senso”

Una possibilità ulteriore nella configurazione della dialettica fra “potere” e “perdita” del centro può essere offerta da un saggio che Georg Simmel dedica all'ansa del vaso. Tema interessante perché evoca innanzi tutto il rapporto fra il valore funzionale e il valore estetico delle forme artistiche, anche se, complessivamente, Simmel non concepisca mai il rapporto menzionato in un senso diverso dalla prospettiva dell'eredità classicista e organicista goethiana:⁵¹

Le moderne teorie dell'arte sottolineano con decisione che il compito specifico della pittura e della scultura consiste nel rappresentare la configurazione spaziale delle cose. In tutto ciò si può facilmente disconoscere il fatto che lo spazio all'interno del dipinto è una struttura completamente diversa dallo spazio reale che sperimentiamo vivendo. Nello spazio reale l'oggetto può essere tastato, nel quadro solo visto; ogni frammento dello spazio reale viene sentito come parte di un'infinità, mentre lo spazio del quadro è sentito come un mondo in sé chiuso: l'oggetto reale è in un rapporto d'interazione con tutto ciò che fluttua o permane intorno a lui, mentre il contenuto dell'opera d'arte ha reciso questi fili e fonde soltanto i suoi propri elementi in un'unità autosufficiente. Per tutto questo l'opera d'arte ha un'esistenza al di là della realtà. Con le visioni della realtà, dalle quali trae

⁵¹ Cfr. di G. Simmel, *Arte e civiltà*, traduzione di L. Perucchi, Milano: ISEDI, 1976. Su questa dimensione del pensiero simmeliano, cfr. P. Giacomoni, *Classicità e frammento. Georg Simmel goethiano*, Napoli: Guida, 1995; A. Dal Lago, *Il conflitto della modernità. Il pensiero di Georg Simmel*, Bologna: Il Mulino, 1994; D. Frisby, *Frammenti di modernità. Simmel, Kracauer, Benjamin*, Bologna: Il Mulino, 1992; L. Boella, *Dietro il paesaggio. Saggio su Simmel*, Milano: Unicopli, 1988.

il suo contenuto, l'opera d'arte costruisce un regno sovrano: mentre la tela e il suo strato di colori sono frammenti di realtà, l'opera d'arte che viene rappresentata per mezzo loro conduce la sua esistenza in uno spazio ideale che ha così pochi contatti con lo spazio reale così come avviene fra suoni e odori.⁵²

Le opere d'arte sono, in un certo senso, dimore e luoghi intoccabili, quasi indifferenti allo spazio della realtà dove esse vengono poste. Abbiamo perciò uno spazio della configurazione, uno spazio reale, sede dell'interazione fra l'oggetto e il mondo circostante e possiamo avere infine un "terzo luogo" dove questi due spazi possono sottrarsi alla cesura della separazione e diventare la dimora dove essi possono finalmente fronteggiarsi e, in un certo senso, co-appartenersi.

L'opera d'arte mantiene un suo carattere "insulare", staccato dalla realtà, che non sembra avere perciò rapporti immediati con l'esteriore. Per esprimere questa terza possibilità, Simmel ricorre al vaso, inteso sia come utensile sia come prodotto artistico per farne la metafora di una possibilità comunicativa fra realtà e comunicazione artistica. Il vaso, infatti, a differenza del quadro e della statua,

"non è pensato in vista di una intangibilità insulare: esso deve adempiere ad uno scopo, quand'anche solo simbolicamente. Poiché inoltre viene maneggiato e inserito nei movimenti pratici della vita, il vaso sta nello stesso tempo in quei due mondi: il momento della realtà, che è del tutto indifferente e per così dire consumato nella pura opera d'arte, fa valere i suoi diritti nei confronti del vaso che viene maneggiato, riempito e vuotato, offerto e riposto in questo o quel luogo. È questa duplice posizione del vaso che più decisamente si esprime nella sua ansa. L'ansa è la parte con cui il vaso viene afferrato, sollevato, inclinato; con essa il vaso si protende visibilmente nel mondo della realtà, nel mondo di quei rapporti con l'esteriore che non esistono per l'opera d'arte come tale. Tuttavia non è solo il corpo del vaso che deve rispondere alle esigenze dell'arte: le anse sarebbero così delle semplici maniglie, indifferenti al valore estetico della forma come gli occhielli di una cornice. Queste anse, invece, collegando il vaso a un'esistenza che sta al di là dell'arte, sono allo stesso tempo comprese nella forma dell'arte: esse devono essere giustificate come pure forme, nella piena indifferenza verso il loro fine pratico, in quanto costituiscono un'unica visione estetica con il corpo del vaso. Per questo duplice significato e per come esso si presenta nella sua caratteristica evidenza, l'ansa diviene uno dei problemi estetici più bisognosi di riflessione."⁵³

⁵² G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, traduzione di M. Monaldi, Parma: Guanda, 1985, p. 101.

⁵³ G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, op. cit., pp. 101-102.

In qualche modo bisogna perciò divenire consapevoli che una riflessione necessaria sul rapporto tra arte e interpretazione non può essere fissato “localmente”, che non esiste un luogo d’incontro nella semplice percezione e fruizione dell’opera, nella sua collocazione in uno spazio determinato nella quale sia essa che il fruitore si trovano e s’incontrano. È necessario creare un “terzo luogo”, un luogo dove il dimorare dell’opera non sia semplicemente il suo essere esposta e dove il viaggio dello spettatore non sia semplicemente il suo percepire l’opera come cosa collocata. L’ansa del vaso diviene perciò una efficace metafora di quel collegamento che crea il terreno comune dell’interpretazione, quella a cui noi apparteniamo, il mondo esterno, e il mondo “conchiuso” e “insulare”, il mondo pieno e senza alternative in cui consiste, sta, l’opera d’arte:

Il modo in cui la forma dell’ansa armonizza in sé i due mondi – quello esterno, che con l’ansa accosta al vaso le sue pretese, e quello della forma artistica, che, senza riguardo al mondo esterno, rivendica l’ansa per sé – sembra essere il criterio consapevole del suo effetto estetico. In verità non solo l’ansa deve poter esercitare effettivamente la sua funzione pratica ma deve anche accentuarla con la sua parvenza esteriore (*Erscheinung*). È quanto si verifica in forma accentuata nei casi in cui l’ansa viene saldata al vaso, diversamente dagli altri casi in cui appare formata con la sostanza del corpo attraverso un’unica fusione. Il primo tipo di conformazione mette in evidenza che l’ansa è applicata da forze esteriori, che essa proviene da un ordine esterno delle cose e fa risaltare il suo significato travalicante la sua pura forma artistica. (...) Attraverso l’unità estetico-visiva di vaso e ansa si fa valere anche qui l’appartenenza dell’ansa a un ordine del tutto diverso, a un ordine da cui proviene e che con essa rivendica per sé il vaso. In pieno contrasto con questo caso e nella più vigorosa accentuazione della tendenza all’unità, alcuni vasi sembrano essere delle forme compiute, la cui materia si estendeva ininterrottamente sino alla periferia, e cui solo in un secondo tempo viene tolto quel che basta a farvi rimanere le anse.⁵⁴

Quante volte vediamo quest’ansa offrirsi alla nostra presa? Quante volte invece, al contrario, vediamo offrirsi a noi solamente una impossibilità dell’afferrare? Quante volte ci è toccato girare intorno alle mura del Castello nella speranza che prima o poi giunga la chiamata e finalmente ci sia consentito entrarvi? Qui dobbiamo per un momento riflettere sul “principio antropico”⁵⁵ per cui ogni

⁵⁴ G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, op. cit., p. 102.

⁵⁵ “Il principio copernicano, secondo il quale noi non occupiamo una posizione privilegiata nell’universo, ha contribuito notevolmente a relegare l’uomo in un ruolo marginale in natura rispetto a quello centrale che egli stesso si era assegnato. Questo principio è generalmente dato per scontato dai moderni scienziati, ma, come ogni generalizzazione, richiede nella sua applicazione una certa cautela. Infatti, se da un lato va rigettato il pregiudizio secondo cui la nostra posizione

strumento manufatto o realizzazione venga caratterizzato nella sua produzione come un puro e semplice prolungamento della mano o in generale degli organi dell'uomo. L'osservatore, sia in senso empirico che cosmologico, è il "centro",⁵⁶ è *egli stesso* la dimora di ciò che osserva:

nell'universo sarebbe privilegiata sotto ogni aspetto, dall'altro non si può escludere che *per certi versi* essa lo sia. Questa possibilità indusse Brandon Carter a limitare il dogma copernicano con un 'principio antropico', ove si sostiene che 'la nostra posizione nell'universo è necessariamente privilegiata, nella misura in cui deve essere compatibile con la nostra esistenza come osservatori'. Le proprietà fondamentali dell'universo, incluse caratteristiche quali forma, dimensioni, età e leggi evolutive, devono risultare, *all'osservazione*, tali da permettere l'evoluzione di osservatori. Infatti, com'è ovvio, in un universo per altri versi possibile, ma che non permettesse lo sviluppo di vita intelligente, non ci sarebbe nessuno a porsi domande di questo tipo. Tale affermazione può sembrare vera seppur banale, eppure ha conseguenze di vasta portata per la fisica, giacché riafferma che, per una corretta valutazione di proprietà osservate nell'universo che a prima vista possono apparire eccezionalmente improbabili, occorre tener conto del fatto che molte di esse sono prerequisiti necessari per l'evoluzione e l'esistenza di osservatori. I valori misurati di molte grandezze fisiche e cosmologiche che caratterizzano il nostro universo sono circoscritti dal fatto di dover essere osservati da un luogo dove esistono condizioni adatte per l'evoluzione biologica e in un'epoca cosmica successiva ai tempi astrofisici e biologici indispensabili per lo sviluppo di una biochimica e di un ambiente capace di sostenere la vita." J. D. Barrow - F. Tipler, *Il principio antropico*, prefazione di J. A. Wheeler, traduzione di F. Nicodemi, Milano: Adelphi, 2000: 25-26. Il saggio di Brandon Carter cui si fa riferimento è *Confrontation of Cosmological Theories with Observation*, a cura di M. S. Longair, Dordrecht: Reidel, 1974, 291.

⁵⁶ "Il centro più importante che una persona giunge a conoscere è il proprio. Il centro personale nel mondo percettivo viene di norma sperimentato come collocato fra gli occhi e le orecchie. Quando guardo il paesaggio che si apre di fronte a me, il mio sé si dilata fino alla linea dell'orizzonte, che separa il lago dal cielo. Volgendomi, vedo a più breve distanza il bosco e la casa, ed ancor più vicino il terreno presso i miei piedi. Tutte queste vedute vengono sperimentate come se le cogliesse la sede del mio sé, e si raggruppano intorno ad essa in tutte le direzioni. Guardandomi attorno, in un simile ambiente, con più avvertita attenzione, osservo che la mia relazione spaziale con i diversi oggetti non trova descrizione adeguata nella semplice precisazione di distanze e posizioni. Piuttosto, tale relazione è dinamica. (...) Ogni oggetto visibile manifesta questa doppia tendenza dinamica, in relazione a sé, dell'osservatore: si accosta e recede. Il rapporto tra le due tendenze varia. Alcuni oggetti si accostano più prontamente, altri più prontamente recedono. Benché gli oggetti fisicamente possano trovarsi a una distanza che un metro può misurare, percettivamente la loro posizione corrisponde ad un equilibrio delicato tra accostamento e recessione. Quello or ora descritto è un modo nettamente egocentrico di sperimentare l'ambiente visivo. Esso è, peraltro, il modo primario, spontaneamente suggerito da quanto vedono i nostri occhi. Il mondo che ci vediamo dinanzi presenta una prospettiva particolare, concentrata sul sé. Occorre tempo e fatica per apprendere a compensare l'unilateralità di questa visione egocentrica; e, per tutta la vita di una persona, persiste la tendenza a riservare al sé la quota più vasta possibile della capacità di organizzare l'ambiente intorno a se stessi, intesi come centro." R. Arnheim, *Il potere del centro*, op. cit., pp. 7-8)

In realtà, come per l'anima la mano è uno strumento, così per essa anche lo strumento è una mano. Ma il fatto che il carattere strumentale separi l'anima e la mano non impedisce l'intima unità con cui il processo vitale attraversa ambedue. Proprio il fatto che si includano e si escludano a vicenda costituisce l'indivisibile mistero della vita. Ma questo mistero oltrepassa l'estensione immediata del corpo e comprende in sé lo "strumento"; o piuttosto strumento diviene la sostanza estranea nel momento in cui l'anima la trae nella sua vita, nella sfera occupata dai suoi impulsi. La differenza tra l'essere all'esterno o all'interno dell'anima, così come per il corpo è importante e irrilevante a un tempo, anche per le cose che stanno al di là del corpo viene confermata e risolta in *un solo* atto, attraverso il grande motivo dello strumento nella corrente della vita che sopravanza unitaria.⁵⁷

Richiamare l'indivisibile mistero della vita significa espandere il perimetro della dimora fin quasi a farla coincidere con la traiettoria del viaggio stesso, qualunque essa sia. Qualcosa di simile intende anche Eraclito quando sostiene in un suo frammento che per quanto si possa percorrerne la strada il discorso sull'anima è talmente grande da risultare impossibile toccarne i confini, dunque il grande motivo dello strumento nella corrente della vita che sopravanza unitaria. Lo strumento perde così la propria caratteristica principalmente fungibile, funzionale. Anzi la sua stessa funzionalità sembra venire decisa non dal venir semplicemente impiegato, ma dall'azione intenzionale del suo uso. Il significato è racchiuso anche nel modo in cui uno strumento si usa: la funzionalità dello strumento è coerente alla produzione per cui viene impiegato.⁵⁸ L'ansa ha perciò

⁵⁷ G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, op. cit., p. 103.

⁵⁸ Il nesso anima-pensiero-funzione concentrata nello strumento sembra richiamare un luogo del *Timeo* (90a): "La specie di anima che è in noi sovrana bisogna interpretarla nel senso che la divinità l'ha attribuita a ciascuno come un demone, che noi diciamo risiedere alla sommità del nostro corpo, affermando con pieno diritto che ci solleva dalla terra verso la parentela con il cielo, perché noi siamo una pianta celeste, non terrena: lì infatti, donde l'anima trasse la sua origine, la divinità, appendendo la nostra testa e radice, mantiene eretto tutto il nostro corpo." Platone, *Tutti gli scritti*, ed. cit., *ad loc.* È da questa nozione verticale-eretta che Leonardo, ad esempio, trae la propria simmetria del corpo umano nella celebre figura del cosiddetto "uomo di Vitruvio", inscritta dentro le figure geometriche del quadrato e del cerchio, delle quali ne occupa il centro ideale oltre che geometrico; cfr. inoltre R. Arnheim, *Il potere del centro*, op. cit., pp. 132-172, in particolare la premessa al discorso relativo al cerchio e al quadrato: "Gli oggetti sferici e circolari sono estranei privilegiati in mezzo a noi. Una palla, che tocchi il suolo con un unico punto, è meno soggetta all'attrito del cubo, prodotto del reticolo cartesiano. La ruota ha rivoluzionato i trasporti perché era in grado di rotolare liberamente. Dato che i diametri di un cerchio sono tutti uguali, non se ne può trascinare nessuno. Non conoscendo né verticale né orizzontale, la sfera o la ruota sono prive di relazione col sistema cartesiano, ed esenti dalle sue costrizioni. Non gli appartengono e non devono obbedirgli. Essendo prive di angoli e di spigoli, non tendono verso alcun punto, e non possiedono punti deboli. Sono inespugnabili e indifferenti. La rotondità costituisce la configurazione più

una funzione, se si vuole, di figura retorica, di sineddoche; o, se si preferisce rimanere nel campo della geometria, da segmento aureo i cui estremi proporzionali sono descritti sulla base del rapporto fra “opera d’arte” e “mondo esteriore”:

Il principio dell’ansa – fungere da mediatrice tra l’opera d’arte e il mondo esteriore, pur rimanendo perfettamente compresa nella sua forma artistica – trova infine conferma nel fatto che il suo *pendant*, cioè l’apertura o il becco del recipiente, dipende dallo stesso principio. Con l’ansa il mondo giunge al recipiente, con il becco il recipiente si protende nel mondo: e così, il recipiente si inserisce alla perfezione nella teleologia umana solo quando accoglie nell’ansa il flusso di questa teleologia e a lei lo restituisce con la sua apertura. Proprio perché l’apertura procede dal recipiente stesso, è più facile stabilire un legame organico tra i due (...) Che ansa e becco si corrispondano visivamente come estremità del diametro del recipiente, che debbano mantenere fra loro un certo equilibrio, è cosa rispondente alle diverse funzioni con cui essi, delimitando in sé il recipiente, lo collegano al mondo pratico: la prima funzione è centripeta, l’altra centrifuga. E’ come il rapporto dell’uomo in quanto anima con l’essere a lui esterno: attraverso la percezione sensibile la corporeità giunge all’anima; attraverso le innervazioni che fanno capo al volere, l’anima si protende nel mondo dei corpi – entrambe le cose appartengono all’anima e all’intimità della sua coscienza, che è Altro della corporeità, anche se ora si intreccia a queste due funzioni.⁵⁹

Questo rendersi visibili delle forze centripete e centrifughe ci consente di valutare in tutta la sua portata fenomenologica la questione della dimora intesa come il *luogo* in cui due dimensioni del reale, l’opera e l’interprete, dispongono il *sensu* dell’esperienza:

Come l’ansa, benché sempre rivolta a un compito pratico, non può spezzare l’unità formale del vaso, così l’arte di vivere richiede all’individuo di mantenere il suo ruolo nell’organica chiusura di una sola sfera e di essere allo stesso tempo disposto a

opportuna per gli oggetti che non appartengano a nessun luogo ed appartengono a tutti. Monete, scudi, scodelle e piatti sono rotondi perché ciò fa sì che si muovano senza ostacoli nello spazio. Una tavola rotonda non ha angoli che impediscano i movimenti. Si consideri la miniatura francese che mostra il Creatore mentre misura il mondo. Il mondo è un universo chiuso, non collegato ad alcun luogo particolare nel proprio intorno. Galleggia, e il Creatore può spostarlo a suo piacimento. Possiede un proprio centro, rispetto al quale si prendono le misure. Può ruotare, o venire ruotato, senza subire mutamento alcuno.” (*ibid.*, 132). Non si dimentichi infine che nel mito dell’Eros platonico narrato nel *Simposio*, le creature originarie erano perfettamente sferiche fino a quando Zeus non decise di dividerle lasciando che le metà divise cercassero ciascuna la propria metà mancante.

⁵⁹ G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, op. cit., p. 105.

servire i fini di una unità più ampia, contribuendo così a inserire la sfera più ristretta in quella che la circonda. [...] Ora, la cosa più importante in tutto ciò è che non si lasci distruggere l'integrità del nostro essere, il cui centro sta in *noi*; ogni singolo potere fare dovere che rientra in questo essere deve rimanere legato alla legge della sua unità, mentre esso appartiene nel medesimo tempo a quell'Al-di-fuori ideale che fa di noi i punti di passaggio della *sua* teleologia. E' forse questa la formula della ricchezza vitale degli uomini e delle cose: essa risiede infatti nella *varietà* della loro appartenenza reciproca, nella *contemporaneità* del dentro e del fuori, nel collegamento e nell'intreccio di una parte che è allo stesso tempo scioglimento, poiché a lei sta di fronte il collegamento e l'intreccio di un'altra. [...] Infatti, anche l'anima trova il suo compimento solo quando giunga a compenetrarsi integralmente, come un membro necessario, all'armonia di un mondo, e penetri nei viluppi e nel senso di un mondo mediante – e non nonostante – la forma che questa prima appartenenza le impone: come se fosse il braccio che un mondo – reale o ideale che sia – tende per raggiungere l'altro, per racchiuderlo in sé e per farsi raggiungere e racchiudere in sé dall'altro.⁶⁰

La dimora e il centro, insegnano le diverse evoluzioni dei paradigmi concettuali, assumono le più diverse collocazioni e rappresentazioni. Alla dimensione bipolare della partenza e del ritorno si sostituisce la percezione di uno spazio in divenire, dove l'arrivo non è garantito nei presupposti del mettersi in viaggio.

Forse, sarebbe anche più logico osservare come il paradigma odissaico subisca un mutamento decisivo proprio quando una delle sue possibili ipostasi, l'Ulisse di Dante, si mette per l'alto mare aperto non senza aver per prima cosa rinunciato al ritorno, spinto dall'amore per la conoscenza, dal desiderio di oltrepassare i limiti geografici e strumentali degli "argomenti umani" per tracciare una nuova linea di confine, quasi giungendo a toccare i confini del luogo proibito dove l'uomo può approdare alla percezione stessa del divino. Forse nel gesto della creazione di Adamo nella Sistina, quel *quasi* "toccarsi" del dito di Dio con quello di Adamo giustifica questa spinta e questo ardore che si colloca alle origini stesse dell'umanità e della ricerca della conoscenza.

La "perdita del centro" non si risolverebbe, quindi, soltanto in un versante negativo, di smarrimento, ma può anche profilarsi come una riconquista dell'uomo del proprio centro, sancito dalla rivoluzione rinascimentale, che verrà poi nuovamente ricondotta in senso cosmologico-scientifico alla tangenzialità della dimensione mondana rispetto all'oceano sterminato dell'universo:

L'osservatore è persuaso dai propri sensi di occupare il centro del mondo intorno a sé: mondo che egli muta a volontà man mano che in esso si sposta. Si

⁶⁰ G. Simmel, *Saggi di cultura filosofica*, op. cit., pp. 106-107.

tratta di un mondo gerarchico, riempito a strati concentrici di certe cose che sono vicine e presentano importanza immediata, e di altre che restano intangibili e remote. Anche senza far uso delle membra per agire sul mondo, l'osservatore vi penetra con i propri occhi, toccando gli oggetti che sperimenta come fini ed ostacoli, vale a dire come cose da raggiungere e cose che invece ne bloccano il cammino. Si ha un interscambio di forze visuali; gli oggetti agiscono come generatori, proiettando gli effetti del proprio peso visivo, mentre lo sguardo dell'osservatore si muove verso l'esterno, rimbalzando da tutto ciò che incontra, correndo verso aperture e paesaggi, sprofondandosi in cavità e vedute. L'esplorazione sensoriale è uno sforzo costante di espansione e di conquista, che parte dal centro verso l'esterno.⁶¹

Il soggettivismo classico-rinascimentale dell'*homo faber* viene temperato nella metafora moderna dello spettatore, infine cosciente che coinvolgimento e distacco non sono soltanto due presupposti dell'etica filosofica, ma riguardano profondamente il complesso dei saperi e delle loro possibilità di avanzamento, almeno fino alla consapevolezza fornitaci dal "principio antropico", persuasivo momento culminante non tanto della relatività dei saperi, ma della consapevolezza della parzialità, di una finitudine scoperta in maniera sinergica dalle scienze e dalle arti.⁶²

Le poetiche della creazione di cui qui si vuole rendere conto hanno avuto proprio questa determinazione elettiva di comunicarci la perennità di questo gioco fra "dramma" e "armonia", suggerendoci che ci serve pur sempre una siepe per immaginare ciò che è non finito. La dimora è la siepe del viaggio, e viceversa. Come ha scritto Maurice Merleau-Ponty

⁶¹ R. Arnheim, *Il potere del centro*, op. cit., pp. 264-265.

⁶² "I centri dell'energia visuale che possono trasmettere i propri vettori in tutte le direzioni contemporaneamente, oppure possono concentrare la propria attività su una sola fra esse. Inoltre, tuttavia, possono essere assoggettati all'attrazione da parte di altri centri consimili, che li assoggettano al sistema della linea retta. Tale sistema, la griglia di riferimento delle verticali e orizzontali, non possiede un centro proprio ma definisce le collocazioni di tali centri e le direzioni delle loro interrelazioni lineari. L'integrazione fra i due sistemi, tanto caratteristica del comportamento spaziale degli esseri umani e di altri organismi, consente alla composizione delle opere d'arte di assolvere al compito di riflettere la natura dell'esperienza umana: manifesta le forze che costituiscono la vita mentre si organizzano intorno al proprio centro con tutta la perfezione autonoma che le caratterizza, persino nel momento in cui lottano contro le potenze esterne che le sospingono e le attraggono rispetto ai propri centri. E' appunto questo mutuo gioco, fra dramma e armonia che la nostra concezione dei due sistemi spaziali ci ha qui aiutato ad intendere." R. Arnheim, *Il potere del centro*, op. cit., pp. 265-266.

“Il senso è il movimento totale della parola – ecco perché il nostro pensiero è sparso nel linguaggio; ecco perché, anche, il nostro pensiero lo attraversa, così come il gesto oltrepassa successivamente i suoi punti di passaggio. Nel momento stesso in cui colma il nostro spirito per intero, senza lasciare il più piccolo posto a un pensiero che non sia preso nella sua vibrazione, e proprio nella misura in cui ci abbandoniamo ad esso, il linguaggio oltrepassa i “segni” verso il loro senso.”⁶³

2.5. Metamorfosi e Odissea. Per una poetica della lettura

Considerate tali premesse, che cosa vogliamo intendere con “lettura” nello spazio, nel “contorno” che ho appena cominciato a tracciare? Una serie di principi definitivi, assiomi, dogmi, postulati? Ad una prima considerazione no, perché questo è il lessico delle “scienze della natura” (*Naturwissenschaften*), del resto molto interessante (e non solo per temi facilmente immaginabili, come la “poetica della natura”, da Epicuro a Lucrezio o Goethe, per esempio), mentre il mio spazio essenziale dovrebbe essere definito dalle “scienze dello spirito” (*Geisteswissenschaften*), spazio necessitato dall’incidenza del problema dell’ermeneutica rispetto a quello più specifico di una possibile “poetica della lettura”.

Un crocevia, più che un rettilineo. È vero che il carattere lineare di una dottrina sembra portarci senza ostacoli verso la meta; ma in realtà, occorrerebbe riflettere sul fatto che una teoria, per quanto raffinata, ha già deciso la strada da tracciare, l’ha preventivamente individuata nel disegno dell’elaborazione, che poi è suo compito svolgere più apertamente.

Nella lettura questa decisione preventiva può essere ammissibile, ma al tempo stesso sembrerebbe come voler murare le svolte, gli incroci, i sottopassaggi, i ponti, e tutto quello che cerca di armonizzarsi al paesaggio che attraversa. Certe teorie invece, assomigliano a delle grandi opere che prevedono di intervenire sul paesaggio in modo invasivo, mutandone radicalmente morfologia e geologia. La ricchezza di crocevia, lo sappiamo dal romanzo, contiene in sé una sorta di sviluppo infinito del tema principale. Sviluppo che tuttavia, come nel *mythos* di Edipo, può essere contraddistinto dall’imprevedibile e dal tragico, cioè da un mutamento talmente radicale e decisivo da assumere immediatamente la fisionomia di un destino.

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Segni*, a cura di A. Bonomi, traduzione di G. Alfieri, Milano: Il Saggiatore 1967; cfr. inoltre, di Merleau-Ponty, *L’occhio e lo spirito*, in *Il corpo vissuto*, a cura di F. Fergnani, Milano: Il Saggiatore, 1979, pp. 203-243.

A questo punto della riflessione, il temperamento di una proposta quale quello di una “poetica della lettura” mostra che nelle premesse linguistiche dell’espressione vi sono diversi e peculiari significati che occorre riconoscere e valutare, e in seconda istanza che il “senso” di tale proposta sembra permeare e sfuggire ciascuna definizione, lasciandosi dietro una esile traccia. Ma è infatti questo il problema: nel momento in cui ci si affaccia su una proposta, noi abbiamo dinanzi una prospettiva che, lo si voglia o no, costringe a delle scelte, a delle opzioni che vengono accreditate in maggior misura di altre, le quali, tuttavia, rimangono sullo sfondo come uno scenario probabile che potrebbe, in un determinato momento, assumere una prospettiva più visibile e accettabile.

Per il mio modo di intendere, “poetica” è vicina al senso di “arte”, cioè la possibilità di coltivare una dote fino al punto di farne consapevolmente esperienza. Essa necessita, naturalmente, di una dimensione teoretica, ma conta altrettanto il suo aspetto di teoremi aperta, capace di accogliere nonché di guidare. L’oggetto di questa arte è il “leggere” inteso come attenzione e prossimità al testo. È un’arte dell’avvicinarsi, dell’ascolto, del dialogo. Il fatto saliente dell’intendimento creativo nella lettura è perciò un *datum* non negoziabile. Così si esprimeva Henri Matisse:

Creare è la peculiarità dell’artista; dove non c’è creazione, l’arte non esiste. Ma sarebbe sbagliato attribuire questo potere creativo a un dono innato. In materia d’arte, l’autentico creatore non è soltanto un essere dotato, è un uomo che ha saputo ordinare in vista del loro fine tutto un fascio d’attività, da cui risulta l’opera d’arte. Così per l’artista la creazione comincia dalla visione. Vedere è già un’operazione creativa ed esige uno sforzo. Tutto quello che vediamo, nella vita di tutti i giorni, subisce più o meno la deformazione generata dalle abitudini acquisite, e il fatto è forse più sensibile in un’epoca come la nostra, dove cinema, pubblicità e periodici ci impongono quotidianamente una valanga di immagini bell’e fatte, che sono un po’, nell’ordine visivo, come il pregiudizio nell’ordine mentale. Lo sforzo necessario per liberarsene esige una sorta di coraggio; e questo coraggio è indispensabile all’artista che deve vedere tutte le cose come se le vedesse per la prima volta: bisogna vedere tutta la vita come quando si era bambini; la perdita di questa possibilità vi toglie quella di esprimervi in modo originale, vale a dire personale. (...)

Vedere ogni cosa nella sua verità è un primo passo verso la creazione, e questo suppone uno sforzo continuo.

Creare è esprimere quello che si ha dentro. Ogni sforzo autentico di creazione è interiore. E ancora si deve nutrire il proprio sentimento, cosa possibile con l’aiuto degli elementi che si traggono dal mondo esterno. Qui interviene il lavoro, attraverso il quale l’artista incorpora, assimila per gradi il mondo esterno, fino a che

l'oggetto che sta disegnando sia divenuto come una parte del suo essere, fino ad averlo in sé per poterlo proiettare sulla tela come una sua personale creazione. (...)

L'opera d'arte è così il risultato di un lungo lavoro d'elaborazione. L'artista attinge intorno a sé tutto ciò che è capace di alimentarne la vista interiore, direttamente, quando l'oggetto da lui disegnato deve figurare nella composizione, o per analogia. Si mette così in condizione di creare. Si arricchisce interiormente di tutte le forme di cui si impadronisce e che ordinerà un giorno o l'altro secondo un ritmo nuovo.

64

L'opera d'arte può dunque mostrarci il cammino, ma siamo noi che lo dobbiamo percorrere. Il valore di questo percorso è costantemente sottoposto alla critica e alla verifica. E' fatto di incontri fortuiti, di digressioni labirintiche, di occasioni più felici. In definitiva esiste un'alea, la cui qualità è ammissibile, è concepibile come una difficoltà che necessariamente occorre per migliorare le nostre qualità, una sorta di palestra dell'anima il cui esercizio può svelarsi salutare e ricco di opportunità. Come ogni arte che meriti questo esercizio, l'attenzione che vi dobbiamo prestare deve essere solida e, in un certo modo, artigianale. Talento e attenzione sviluppano nell'artigianato le sue qualità creative, lo possono rendere un artefice.

L'arte della lettura è perciò un processo creativo, equivale a costituire un testo, la lettura appunto, che si sviluppa nella sua esecuzione dallo spartito originario. Trasferiti da questa metafora nel campo della musica, potremmo pensare al lettore come ad un interprete la cui lettura equivale a dare un concerto, il quale è frutto del connubio fra la tecnica e la sensibilità: occorre perciò studiare il brano, esercitarsi, accordare lo strumento, decidere in definitiva la peculiarità ed anche l'irripetibilità di questa esecuzione. Bisognerebbe imparare a "sentire" il testo creando una corrente privilegiata con esso. Anche Paul Valéry conviene su questa specialissima e "meravigliosa" possibilità:

Non intendo sbalordire nessuno, ma la funzione del poeta non è quella di suscitare dentro di sé lo stato poetico: questa sensazione è un affare privato. La funzione del poeta è quella di ricrearlo negli altri. Riconosciamo il poeta – o per lo meno, ciascuno riconosce il suo – dal semplice fatto che egli trasforma il lettore in un "ispirato". positivamente parlando, l'ispirazione è una prerogativa che il lettore attribuisce generosamente al proprio poeta; il lettore ci fa dono dei meriti

⁶⁴ H. Matisse, *Scritti e pensieri sull'arte*, raccontati e annotati da D. Fourcade, traduzione di M. M. Lamberti, Torino: Einaudi, 1988, pp. 281-282.

trascendenti di poteri e di grazie che si manifestano e si sviluppano in lui. cerca e trova in noi la causa mirabile della sua meraviglia.⁶⁵

La stessa pagina di Bach ha perciò il medesimo destino interpretativo di un passo di Shakespeare. L'intonazione, la coloritura, il "la" più o meno brillante di una sonata, la dinamica stessa del suono, impegnano nella stessa misura il solista come il lettore. Il tempo "legato" o "staccato" imprime ad una lirica due o più letture - e quindi interpretazioni - affatto diverse. Questa compenetrazione delle metafore spiega meglio di ogni altro discorso che cosa si intende quando si parla di "dialogo fra le arti". Certo, ognuna di esse aspira e tende ad una propria originalità, ma quello che davvero le lega tutte reciprocamente è il loro farsi lingua, e la necessità del farsi ascoltare, intendere. Pur nella propria specificità, ogni esperienza artistica è il tentativo di instaurare durevolmente una comunicazione.

La sensibilità e la profondità di questa comunicazione costituisce parte integrante di quello che è il processo di ricezione la cui altra metà speculare consiste nella sua comprensione critica e nel suo divenire patrimonio di un'esperienza non altrimenti possibile e non autentica al di fuori di questo rapporto. Una vicinanza, perciò, dove anche gli elementi potenziali di una distanza (storica, culturale, linguistica) sono elementi connettivi di un dialogo critico ma fiducioso. La complessità con la quale intendiamo misurarci richiede perciò un gesto prioritario ma determinante: la *fiducia*.

Nonostante la tradizione secolare che le accompagna, queste opere sempre e nuovamente chiedono questa fiducia che esse concedono a noi: esse sono disponibili e disposte. Ci sono vicine, contengono ed esprimono un senso cui noi non possiamo essere indifferenti. Il loro eventuale carattere di "classicità" esprime per prima cosa una autorevolezza che è data loro da questo carattere paradigmatico che racchiude i fatti salienti della loro durata. Come si vede, non si tratta di un carisma imposto dal dogma - anzi, dove comincia il dogma finisce l'arte - ma è piuttosto un dato di realtà che incide e arricchisce il nostro patrimonio interiore, lo squaderna e lo rende più intenso e in rapporto con quella dimensione più grande che fa dell'individuo, del singolo, una metafora dell'umanità intera (questo concetto è centrale in Montaigne). Se esiste un senso fertile e necessario nel concetto di "umanesimo", questa è certamente la sua descrizione più comprensiva.

⁶⁵ P. Valéry, *Varietà*, a cura di S. Agosti, Milano: Rizzoli, 1971, p. 312.

Cercare il senso significa mettersi in ascolto per intendere questa nota fondamentale, immersi come siamo in una sonorità, talmente ricca a volte, da provocare l'effetto diametralmente opposto, una sorta di cecità ai suoni, di daltonismo al colore linguistico, di an-estesia alla consistenza materica. Fenomeni di inerzia, certo, che vanno intesi come i possibili pericoli che preludono ad un'esperienza mancata, alla possibilità di non essere abbastanza vigili per afferrare la chioma del *kairòs*. La puntualità all'appuntamento è un aspetto non solo formale della cortesia che dobbiamo riservare a chi ci attende.

Con questo assumo perciò anche il concetto di *cortesia* fra i caratteri descrittivi di questa arte della lettura, che diventa così anche un'arte dell'*incontro*.

Le pagine fin qui scritte sono interamente rivolte ad una propedeutica riguardante l'esperienza della comprensione per come essa ci appare e ci viene presentata dall'ermeneutica testuale. In questo senso qui si intende *introdurre* all'esperienza della comprensione come elemento fondamentale di un rapporto, dapprima stabilito e in seguito messo criticamente in opera, che riguarda la dimensione dialogica fra il testo e l'interprete che appunto esperisce il comprendere come movimento della conoscenza, come possibilità concreta di attingere alla dimensione del *Senso*.

Sappiamo bene, per prima cosa, che abbiamo a che fare con una struttura logico-concettuale determinata dalla tradizione critico-filosofica dell'Occidente che determina le categorie articolanti la nostra capacità di giudizio, e che per questo il rapporto con la tradizione deve esserci presente anche in una relazione critica che è possibile intrattenere e che, tuttavia, a volte sembra incapace di una perspicuità con determinati oggetti della nostra esperienza. In questo caso particolare, il rapporto testo-lettore appare il luogo di confluenza di molteplici entità e aspetti non tutti facilmente riconducibili ad un principio unitario e categorematico, data proprio la peculiarità del soggetto che è protagonista di questa esperienza.

Ognuno di noi potrebbe tracciare una mappa assolutamente diversa delle proprie esperienze di lettura, probabilmente non lo ha mai consapevolmente fatto, e ancora più certamente non saprebbe con quali mezzi effettuare tale ricognizione. Questi problemi emergono sistematicamente ogni qualvolta sul nostro cammino ci si fa innanzi un compagno di strada, un nuovo testo appunto, che ci suggerisce e ci impone cambiamenti e dirottamenti nella nostra rotta, spesso imprevedibili e fecondi, così come, del resto, addirittura sterili e stazionari.

Tutto questo è ammissibile e sinceramente condivisibile: spesso e volentieri ci è occorso di aver fatto esperienza di testi oscuri, non in armonia con la nostra

sensibilità e il nostro gusto. E tuttavia, qualche insegnamento ci è rimasto. L'insegnamento è quello di imparare a scegliere e giudicare, comprendere che a volte è proprio la difficoltà che può creare i rapporti più ricchi e stimolanti. Soltanto dalla semplice constatazione di questi fatti assolutamente consueti nella loro manifestazione, possiamo trarre alcune conseguenze rilevanti. Innanzi tutto dobbiamo imparare a ripensare il rapporto con l'esperienza dell'arte in maniera non meramente "informativa" o "manualistica". Se è vero che dobbiamo in qualche modo essere preparati al possesso di una strumentazione critica ed argomentativa che ci permetta di occuparci di qualcosa in maniera non avventizia o casuale, è anche ed altrettanto vero, che questa forma di una pratica presuppone il corretto utilizzo degli strumenti, aggiungendo, mi sembra, un valore ulteriore e "creativo" che risalta subito in questo ambito.

Se una metodica appare necessaria dal punto di vista scientifico, linguistico, e metodica nella sua totalità, non dobbiamo nemmeno perdere di vista il carattere fermamente coinvolgente, e per questo creativa, dell'esperienza. Se la disciplina come tale impone un rigore e una logica peculiari, non dobbiamo nemmeno separare questo rigore dalla complessità delle forme con cui veniamo in contatto, facendo in un certo modo quello che auspicava Robert Musil quando parlava della compresenza di "anima ed esattezza" nella propria ricerca.

Per questo le metafore della "dimora" e del "viaggio" assumono il ruolo di punti di riferimento con i quali ci confrontiamo e che connotiamo con la nostra personale, particolare forma di esistenza che noi siamo. La *plurivocità* a cui queste metafore danno luogo mostra già, in un modo intuitivo, che la ricchezza dei percorsi e delle possibilità non crea confusione, ma impone una deliberata scelta di movimento. Si intraprende un cammino che ci viene mostrato ma che siamo noi a dover percorrere, come possiamo, come sappiamo, non dimenticando il punto di arrivo che ci siamo prefissi, e magari a volte volentieri ci sentiremo costretti a lasciarlo momentaneamente da parte per seguire suggestioni più impellenti e ricche di promesse. Questo carattere "attivo" dell'interpretazione e della comprensione ci costituiscono come soggetti agenti e non come fruitori passivi delle cose con le quali veniamo a contatto.

Ciò suppone, naturalmente, la scelta di accettare un rischio, un qualcosa di aleatorio che sempre sopravviene nel momento in cui siamo chiamati ad uscire dalla nostra "consuetudine" per attingere a ciò che momentaneamente appare come "estraneo". Non ci sarebbe del resto dialogo se non fossimo capaci ogni volta di intraprendere questo movimento "verso". In termini spaziali, la dimora è ciò che crediamo di conoscere e che abitiamo. Intendiamo questo credere nel suo senso più immediato, come un complesso di fatti di cui non sempre abbiamo

piena coscienza, ma piuttosto rappresentano un “habitus”, un “modo di essere” dettato da motivi culturali, estetici, linguistici, antropologici che sono connaturati al mondo in cui viviamo, o almeno a quella parte di mondo cui apparteniamo.

Se riflettiamo bene, ci accorgiamo che la *Dimora*, il nostro luogo più consueto, ciò che abitiamo, non è in realtà fatta di pareti trasparenti, dove tutto è perfettamente visibile e riconoscibile; ma anzi, come in una casa che abitiamo, dobbiamo imparare a conoscerne gli ambienti, disporre il mobilio, abbellirla o renderla più funzionale ai nostri bisogni più concreti. La nuda dimora, perciò, non si dà mai come compiuta. Essa piuttosto è il risultato di un’opera architettonica e di progressivo sviluppo delle qualità funzionali che esistono solo in potenza ma che dobbiamo noi portare a quelle condizioni di praticabilità che rendano questa dimora abitabile.

Se sospendiamo il giudizio che il senso comune attribuisce alla propria dimora come ciò che meglio possiamo conoscere, potremo forse assistere ad un curioso processo di rimozione della familiarità stessa con la dimora. E come in certi inquietanti testi di Poe, la stanza più consunta dalla nostra frequentazione può svelare aspetti perturbanti se solo, magari, uno solo degli elementi che la compongono si trovi, casualmente, non più al proprio posto e noi siamo certi di non averne operato lo spostamento. Conoscere bene il luogo da cui vogliamo in un certo senso allontanarci – il ritorno o il non ritorno non sono implicitamente già decisi da questa scelta – risulta quindi il primo movimento, la prima forma di movimento – per quanto paradossale. Dobbiamo primariamente muoverci in ciò che ci è noto per saggiarne i confini e gli spazi per intraprendere, in un secondo momento, l’allontanamento da esso.

Più naturale, sempre secondo l’ottica del senso comune, e implicitamente avvalorato, il movimento proprio del Viaggio – vera e propria metafora fondante del concetto di esperienza e conoscenza della nostra tradizione culturale. Col viaggio scegliamo di muoverci dal nostro ambito per conoscere ciò che per noi è ancora possibile sapere, e in più questo sapere si intensifica di una qualità elettiva che è il nostro farne esperienza diretta. Saper non per “averne avuto notizia da altri”, ma perché percepito, visto con gli occhi, sperimentato e calibrato sulle nostre forze e sulla intensità del nostro desiderio di apprendere.

Per quanto possa sembrare uno sconfinamento nella letteratura d’avventura, il compito dell’ermeneutica, nel suo assunto più rigoroso e “scientifico” significa esattamente questo desiderio, questa ricerca, questo dialogo. In fondo, la nostra formazione culturale, nella sua dimensione umanistica, si rivolge appunto a

quello che è lo spazio dell'umano, a tutto quello che, in definitiva, è relativo e proprio all'uomo, contestualmente al suo carattere metamorfico e odisseaico. In effetti sono queste due grandi opere classiche, le *Metamorfosi* di Ovidio e l'*Odissea* di Omero che determinano, nel giudizio di Elias Canetti, la possibilità di rappresentazione e meditazione di ciò che appartiene, come voleva Montaigne, alla nostra *condition humaine*:

Il primo e più importante requisito direi che sia questo: lo scrittore è il custode della metamorfosi, e lo è in due sensi. Innanzitutto egli farà propria l'eredità letteraria dell'umanità, nella quale le metamorfosi abbondano. Solo oggi ci rendiamo conto di questa ricchezza, dal momento che sono state decifrate le scritture di quasi tutte le antiche civiltà. Ancora fino al secolo scorso chiunque avesse voluto occuparsi di questo aspetto altamente peculiare ed enigmatico dell'umanità, e cioè della sua capacità di metamorfosi, si sarebbe attenuto a due libri fondamentali: uno più tardo, le *Metamorfosi* di Ovidio, che si presenta come una raccolta pressoché sistematica di tutte le "più elevate" metamorfosi fino ad allora conosciute nella mitologia, e uno più antico, l'*Odissea*, dove si narrano essenzialmente le avventurose metamorfosi di un uomo chiamato appunto Odisseo. (...) Sarebbe ridicolo soffermarsi sull'influsso che questi due libri hanno avuto già prima del Rinascimento, ma soprattutto poi, sulle vicende culturali dei paesi europei più recenti. In Ariosto come in Shakespeare, nonché in moltissimi altri autori, compaiono le *Metamorfosi* di Ovidio, e sarebbe un grave errore pensare che il loro influsso sui moderni si sia esaurito. Quanto a Odisseo, o Ulisse, lo si incontra sempre, fino ai nostri giorni: è la prima figura entrata a far parte del patrimonio più profondo della letteratura universale, sarebbe difficilissimo trovare più di cinque o sei figure che abbiano una simile forza irradiante.⁶⁶

In quanto custodi della metamorfosi, gli scrittori – ma potremmo aggiungere noi, gli artisti – lo sono anche in un altro senso, che assume un carattere che fuoriesce dall'ambito stesso dell'arte, ed è cioè quello di contrastare quanto più è possibile il fenomeno di schiacciamento e inaridimento che l'efficientismo e lo specialismo praticano oggi dissennatamente, indirizzando ogni energia verso una fredda solitudine, che disdegna e cancella le cose più vicine, il molteplice, l'autentico, in un mondo che di fatto impedisce le metamorfosi perché divergono dal fine ultimo e univoco, totalizzante, che il mondo ha scelto.

Questa totalità complessa e difficile da radunare in una visione complessiva mostra per questo qualche affinità, del resto determinante, col carattere musicale di ciò che è mutamento, divenire. Scegliere la metamorfosi significa, in questa

⁶⁶ E. Canetti, *La coscienza delle parole. Saggi*, traduzioni di R. Colorni e F. Jesi, Milano: Adelphi, 1984, pp. 387 e *passim*.

prospettiva, essere capaci di tenere aperte le vie d'accesso *tra* gli uomini, essere capaci di diventare *chiunque*:

Solo grazie alla metamorfosi, assunta nel significato più radicale che qui ho dato a questa parola, sarebbe possibile sentire ciò che un uomo è al di là delle sue parole, la vera sostanza di un essere vivente non è possibile coglierla se non in questo modo. E' un processo enigmatico, di cui praticamente non è stata ancora esplorata la natura, eppure non c'è altra maniera di accedere davvero a un'altra persona. [...] Sono dunque incline a ravvisare la vera missione dello scrittore nel suo esercizio ininterrotto della metamorfosi, nel suo bisogno stringente di calarsi nelle esperienze di uomini di ogni tipo, di tutti, ma specialmente di quelli che sono meno considerati, nel far uso di questa capacità senza mai stancarsi e in un modo che non sia intristito o paralizzato da schemi preordinati.⁶⁷

2.6. Conclusioni (magari provvisorie, ma non importa)

L'interpretazione ci affida un compito, la cui base ideologica, filosofica e umanistica si fonda non soltanto sulla possibilità di accedere a un sapere ma anche e soprattutto alle incognite che la gestione di questo sapere comporta, in una situazione, la condizione umana, che Montaigne non esitava a definire "fluttuante e mutevole". Il discorso implica la complessità di un sapere e non le sue situazioni regionali e contingenti.

Educare al sapere significa, inoltre, insegnare ad apprendere, parola che nella sua radice etimologica ha a che fare con l'atto di prendere, afferrare, quasi a confermare la bella analogia che Aristotele nel *De Anima* istituisce tra l'anima e la mano: "Di conseguenza, l'anima è come la mano, perché la mano è lo strumento degli strumenti e l'intelletto è la forma delle forme e il senso la forma dei sensibili."⁶⁸ Afferrare i concetti, dunque non basta, bisogna imparare a tenerli e a trattenerli, saperli adoperare e impiegare nel modo corretto, nel modo efficace. Nella storia della nostra cultura ciò è avvenuto in modo non sempre coerente né tanto meno con quel senso di continuità che riconosciamo senza soluzione di continuità al concetto di "tradizione".

Abbiamo visto con Canetti che "metamorfosi" e "odissea" sono due paradigmi dai quali non si è mai derogato, perché descrivono in maniera originaria e continuativa le due tensioni essenziali ai quali ha obbedito lo

⁶⁷ E. Canetti, *La coscienza delle parole*, op. cit., pp. 390-391.

⁶⁸ Aristotele, *L'anima*, traduzione di R. Laurenti, in *Opere*, a cura di G. Giannantoni, vol. IV, Roma-Bari: Laterza, 1984, pp. 181-182.

sviluppo dei saperi e la loro struttura storica ed epistemologica. Essere i custodi delle metamorfosi non vuol dire perciò condannarsi, e condannare, all'immobilità e alla ripetitività, come spesso succede quando il nozionismo acritico tenta di imporre il proprio modello narcotico.

L'implicazione di una coscienza storica, priva delle esasperazioni possibili che possono venire in essere dal punto di vista dogmatico, risulta per questo motivo importante, e pensiamo che solo un corretto concetto di storicità ci permetta di leggere in maniera coerente e problematica il lascito culturale di cui oggi disponiamo. Conoscere è soprattutto conoscere il tempo, il tempo delle parole, delle opere umane che raccontano del tentativo di conoscere l'eternità sublimando e attraversando con meraviglia e bellezza il tempo umano. Non solo quindi una conoscenza teorica, sottolinea ancora la Zambrano, ma anche un desiderio di imparare a saperlo trattare:

Invece di essergli sottomessi, imparare a percorrerlo, convertirlo in un cammino di libertà. Il vecchio mito del labirinto di Creta, nodo della cultura mediterranea, può essere uno dei simboli del grande problema che si presenta all'uomo sin dall'inizio della sua storia, e che si esaspera all'estremo, in una cultura che si dichiara deliberatamente e appassionatamente umanista, il tempo. Il tempo che divora incessantemente; il tempo, lo stesso labirinto in cui persino l'eroe, lasciato da solo, smarrisce la strada.⁶⁹

Contrariamente a quanto potrebbe sembrare, il brano ha un valore di sollecitazione più che di rinuncia. Nell'immagine del labirinto l'*Odissea* e le *Metamorfosi* trovano la loro conciliazione ed anche il luogo elettivo del loro significato e del loro destino. Se esse possono essere considerate come le ipostasi del destino umano, ciò è dovuto non soltanto alle loro qualità intrinseche ma anche dal contesto labirintico che evocano e a cui appartengono. Coloro che si muovono all'interno di questa ragione labirintica sanno perfettamente che i fenomeni di cui fanno esperienza ed imparano a ricordare devono essere interpretati e tramandati con quella intelligenza del gesto che Aristotele riconosceva alla mano e illuminati da quella luce che apparentemente può essere una luce crepuscolare, ma in verità essa è più certamente una luce in divenire, il farsi giorno nella redenzione della storia che il nostro tempo ci ha offerto.

A noi spetta il compito di prorogare, per come ci è concesso, la sensazione di un bagliore che annuncia la luce aurorale, non quella del tramonto definitivo:

⁶⁹ M. Zambrano, *Dell'aurora*, op. cit., p. 103.

Si potrebbe dunque credere che la nostra cultura stia morendo, soprattutto nel suo nucleo occidentale più antico, l'Europa.

Ma potrebbe essere tutto il contrario, un'alba.

Le due cose unite insieme, la morte e l'alba, danno una crisi. Ma l'alba ha più valore della morte nella storia umana, l'alba della condizione umana che si annuncia più e più volte e torna a riapparire dopo ogni sconfitta.

La storia intera si potrebbe infatti definire come una sorta di aurora ripetuta e mai pienamente riuscita, protesa verso il futuro.⁷⁰

⁷⁰ M. Zambrano, *Dell'aurora*, op. cit., p. 28-29.