

Carlo Sini

LE ARTI DINAMICHE FILOSOFIA E PEDAGOGIA

LEZIONI UNIVERSITARIE



CUEM
filosofia

Carlo Sini

**Le arti dinamiche
Filosofia e pedagogia**

CUEM

LA VIA DEL RITORNO

***Prima edizione
Giugno 2003***

**Copyright: C.U.E.M. s.c.r.l.
Cooperativa Universitaria Editrice Milanese
Via Festa del Perdono 3, 20122 - Milano**

**www.accu.mi.it.
cuem@galactica.it**

***E' vietata la riproduzione anche parziale,
ad uso interno o didattico, effettuata
con qualsiasi mezzo, non autorizzata.***

**Stampa:
Globalprint s.r.l.
Via Copernico 22, 20060 Cassina De' Pecchi (MI)**

In copertina:

**C.Sini, *Iniziazione di un fauno da un dipinto di Pompei*,
inchiostro, 2003**

1. Il coro, la festa, il sacrificio

Tradizionalmente si dicono "dinamiche" le arti che si svolgono nel tempo, a differenza delle arti plastiche che si svolgono nello "spazio". Le loro relazioni hanno sollevato, sin dall'antichità, famose discussioni. Qui a noi interessa esclusivamente rievocare la funzione educativa delle arti dinamiche. Danza, musica e poesia hanno da sempre a che fare, infatti, con i processi formativi e iniziatici.

Questa funzione pedagogica delle arti dinamiche è per esempio al centro della *Repubblica* di Platone, dove si discute della educazione del perfetto cittadino, destinato al governo della città: tema cruciale che ha una sua continuazione e un suo sviluppo "cosmico" nel *Timeo* e più specificamente pedagogico nelle *Leggi*. Ricordo che proprio alla *Repubblica* e al *Timeo* si sono ampiamente riferiti gli ultimi due corsi di Filosofia teoretica II. In questo senso una lettura delle relative Dispense può rappresentare un allargamento comprensivo per la preparazione preliminare relativa al presente corso di lezioni.

Più in generale si può ricordare che con il cammino di quest'anno si concluderà la complessiva perlustrazione "genealogica" dei saperi iniziata col corso dedicato alla analogia della parola e proseguita con la relazione mente-corpo, con l'indagine sull'origine del significato, sul luogo della virtù politica e infine sul luogo della cosmologia e del racconto. Un periplo che idealmente circumnaviga lo spazio della "enciclopedia" sollevando ogni volta il tema relativo ai luoghi del "doppio", che è poi la metafora essenziale dell'umano.

Quest'anno, sul filo ispirativo delle arti dinamiche, la questione guida è appunto quella della formazione dell'umano, cioè del-

la sua soglia e del suo esercizio pedagogico: espressioni che troveranno il loro specifico senso nel corso del cammino.

Il luogo canonico della unitaria presenza delle arti dinamiche è il **coro** della tragedia greca, dove la parola coro indica sia gli esecutori, sia il luogo delle loro evoluzioni nel *theàtron*: letteralmente luogo da cui si guarda, da *theàomai*, io vedo ecc. Il coro si colloca pertanto fra la scena e il proscenio da una parte e le gradinate degli spettatori dall'altra. Esso canta e danza osservando la scena, talora dialogando con essa, e dando le spalle agli spettatori.

Al centro dello spazio detto coro sta l'altare sacro a Dioniso, il Dio delle feste tragiche. Le evoluzioni poetico-musicali del coro intorno all'altare hanno inizio dal *pàrodos*, cioè dalla entrata dei coreuti, si espandono in episodi o *stasimi*, per concludersi con l'*éxodos*. Nell'insieme il teatro svolge pertanto in Grecia una fondamentale funzione formativa per i cittadini, ai quali, se necessario, lo Stato forniva gratuitamente quello che oggi chiameremmo il biglietto di ingresso, mentre i cittadini più abbienti si facevano un onore e un dovere nel contribuire personalmente alle spese della messa in scena.

Questa funzione del coro nel teatro e nei ludi tragici è però un punto di arrivo molto recente e insieme assai complesso. Per intenderne davvero il senso dobbiamo procedere a ritroso e anzitutto chiedere: che cosa significa in particolare la parola **festa**?

In senso "arcaico", cioè "originario", connesso all'*arché*, la festa va intesa in relazione a tre elementi: il rito, il mito e il sacrificio.

Il **rito** è ciò che rende "valida" l'azione, ciò che le conferisce valore. In questo senso una celebrazione rituale è ancora oggi un comportamento insostituibile che avvalora il suo contenuto (per esempio la formula con la quale il sacerdote dice: "Vi dichiaro

marito e moglie"; oppure la formula del presidente della commissione di laurea che dice: "La dichiaro dottore in filosofia"; è questo atto di pronunciare in certi modi e contesti la formula "di rito" che rende valida tutta l'operazione).

Oltre a ciò il rito, come ha scritto Dario Sabbatucci, "rispondeva a un'esigenza cosmologica: serviva a mettere ordine. In generale si trattava di dare un ordine culturale al dato naturale" (per esempio trasformare l'accoppiamento sessuale in cerimonia matrimoniale).

Va altresì notato che "rito" e "arte" sono termini etimologicamente affini (derivano entrambi dalla radice *rt*): *ritus* e *ars*. Di qui derivano i corrispondenti significati negativi: *irritus* (*in-ritus*), cioè inutile, vano, non valido; e *iners* (*in-ars*), cioè inerte, senza arte. In altri termini, ciò che non si muove, che non danza e che perciò non fa accadere il rito della festa, la quale è invece, come vedremo tra breve, intimamente legata alla danza.

Il **mito** è ciò che spiega l'azione, mediante il canto, il racconto, la parola poetica ecc. (*mythos* significa originariamente e anzi tutto parola). A sua volta il mito ha anticamente un senso eminentemente cosmico, come abbiamo studiato nell'ultimo corso.

Infine il **sacrificio**: letteralmente il pasto che gli esseri umani condividono con gli Dei. Di esso narra per esempio ed esemplarmente Esiodo nella *Teogonia* (vv. 521-614), dove Prometeo, il progenitore dell'umanità, cerca di ingannare gli Dei e ne soffrirà la ben nota punizione. L'esito di tutta la vicenda porta a ciò: che gli Dei non mangiano carne, si accontentano del fumo delle vittime sacrificate in loro onore, ma godono della bella condizione divina, della felice immortalità; gli esseri umani, invece, mangiano carne (dove, come vedremo, la loro natura titanica), ma soffrono la brutta condizione umana, le sue pene e infine la

morte. In tutto ciò è racchiuso il senso della relazione originaria uomo/dio, relazione costitutiva appunto dell' "umano".

Ma veniamo ora in particolare alla **danza**. Così scrive Claude Calame (*La festa*, in AA.VV., *L'esperienza religiosa antica*, a cura di M.Vegetti, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp.38-9): "Religiosa o profana, non c'era festa in Grecia che non prevedesse l'intervento di danzatori con accompagnamento alla lira o al flauto. Si può addirittura affermare che in Grecia il passo di danza costituisce il ritmo, la scansione fondamentale di ogni festa, anzi uno dei gesti rituali essenziali della festa. Ma il gesto è sempre accompagnato dalla parola e il canto, che nella musica greca arcaica e classica segna il ritmo della danza, assume nella esecuzione del rito una funzione essenziale e complessa: non si limita a commentare il rito descrivendone i gesti eseguiti, richiamandone l'occasione e narrandone il mito che la fonda; serve anche da mezzo di comunicazione sia tra i cantori e la divinità, alla quale il rito è rivolto, sia tra i cantori stessi e il gruppo di uomini o di donne che assiste alla festa e di cui essi sono gli interpreti. (...) Nella sua componente musicale più ancora che nel pasto rituale, la festa rappresenta una forma di comunicazione a un tempo religiosa e pedagogica; attraverso la parola musicale essa assume il suo valore pragmatico".

Dopo aver fissato con cura questa descrizione "pedagogica" della festa, del rito, del ritmo, del canto e della danza, in quanto componenti essenziali del sacrificio, proponiamoci ora di andare più a fondo.

Nel sacrificio (nel "*sacrum facere*") è da cogliere l'essenziale duplicità del dissacrare e del consacrare. Pensiamo per esempio alla cosiddetta città templare mesopotamica. Il tempio, la torre (la torre di Babele), lo zigurrah, cioè il tempio a scalinate e terrazze di forma piramidale, è la **casa terrestre del Dio** (per e-

sempio Marduk). Il Dio ha anche una casa celeste, dalla quale scende per incontrare la vergine che ogni notte, condottavi dai sacerdoti, lo attende nella stanza solitaria in cima alla torre. La vergine è la primizia offerta al Dio che, congiungendosi con la giovane, trasmette la fecondità della vita a tutti gli esseri umani.

Il Dio incarna infatti il principio stesso della fecondità della vita (della "vita eterna"), cioè incarna l'evento che fa nascere e crescere tutto ciò che è vivente (l'amplesso con la vergine ne è appunto il simbolo rituale, la "consacrazione" della sessualità umana).

Ne deriva che tutto ciò che si produce nel territorio abitato dagli uomini appartiene al Dio. Gli uomini ne pagano la **decima** al sacerdote templare, che ne trae il nutrimento per il personale addetto al tempio e suo proprio, nonché tutto ciò che è necessario per il quotidiano sacrificio al Dio. Quindi "ogni pasto del sacerdote era un sacrificio, cioè un pasto rituale in cui il sacerdote aveva il Dio come commensale. Quattro erano i pasti giornalieri del sacerdote e quattro erano i pasti del Dio" (D. Sabbatucci, in *L'esperienza religiosa*, cit., p.25).

Analogamente, se si consultava il Dio per ottenere un oracolo o guadagnarne i favori, il postulante portava al tempio la vittima che il sacerdote sacrificava al Dio. Dalla osservazione delle viscere, per esempio dal fegato (immagine simbolica del cielo notturno, dice Kerényi), si traeva il responso. In tal modo un bene dell'uomo veniva "consacrato" al Dio, cioè reso oggetto del sacrificio.

Mediante il sacrificio, quindi, gli uomini si appropriano di ciò che appartiene al Dio ed è "sacro": cioè **dissacrano** il prodotto. Ma col sacrificio ne **consacrano** una parte al Dio come restituzione.

Anticamente a Roma, per es. nel culto di Eracle all'ara massima, si diceva "profanare" ciò che era dedicato al Dio (al contrario dell'uso invalso in seguito della parola). E' il resto di un pas-

sato arcaico nel quale il tempio era detto *fanum*, in relazione appunto al Dio padrone del territorio. Tutto quindi gli apparteneva e in questo senso era *pro-fanum*, ciò che si deve dare al *fanum*. Invece *pro-privus* (dove *privus* = individuo) era ciò che restava come "proprio", ovvero il "privato" opposto al *fanum*. Come si vede il concetto di proprietà "privata" si è formato e affermato in origine in opposizione alla soggezione al *fanum*.

Quel che abbiamo detto sin qui del sacrificio in relazione alla città-tempio potrebbe agevolmente essere riferito per l'essenziale anche a epoche precedenti, per esempio alle umanità raccoglitrici e cacciatrici. Anche in esse il sacrificio è presente come riparazione del *vulnus*, della ferita che l'uomo sente di infliggere alla natura, al suo equilibrio sacro. Così una tribù di pigmei, per esempio, dopo aver abbattuto il grande elefante, ne onora il cadavere con canti e danze: "Perdonaci, Dio-elefante, il cacciatore non voleva la tua morte...". Parole propiziatrici, anche per il timore della vendetta del fantasma della preda.

Naturalmente il punto centrale sta in ciò: che gli esseri umani percepiscono comunque un **ordine** naturale (sulla questione dell'ordine, della "forma", dovremo tornare); essi cioè comprendono l' "arte", il "ritmo" insito nei fenomeni della natura ed è in questa percezione che forse sta racchiuso il segreto della soglia dell'umano.

Torniamo al coro tragico. In esso, come ora comprendiamo, convergono molti elementi che risalgono ai primordi. La "festa" tragica allude oscuramente, come vedremo, a un banchetto e cioè a un sacrificio, ovvero a un rito danzato, cantato, mimato, ritmato, il cui fine e modo concerne la comunicazione dell'umano e del divino.

In altri termini: nel coro tragico greco culmina un lungo processo che ha le radici nella separazione o **dualità** originaria il cui

"prodotto" è l'uomo. Essenzialmente si potrebbe parlare della dualità-differenza tra l'uomo e l'animale. Il passo di danza del coro è così il gesto primordiale della uscita dell'uomo dallo stato naturale.

Il coro è una soglia, cioè letteralmente un sipario tra natura e cultura; e infatti il coro vi allude anche col suo travestimento da satiro: mezzo uomo e mezzo capro o animale selvatico. Il satiro è così un essere duplice e il coro della tragedia, diviso per esempio in due schiere di sei danzatori ciascuna, è un coro di Sileni che celebrano Dioniso, il loro signore, danzando intorno al suo altare.

Cosa pensare del satiro l'ha espresso perfettamente Nietzsche nella *Nascita della tragedia*; i satiri coreuti, egli ha scritto, "vivono per così dire indistruttibili dietro ogni civiltà e, ad onta di ogni nuovo mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi. (...) Il satiro perciò non ha nulla in comune con la scimmia. Al contrario: esso è il prototipo dell'uomo...". Si potrebbe anche dire, sempre in termini nicciani, che il satiro esprime e raffigura il dionisiaco eterno che è nell'uomo. Il coro dei satiri sta e permane alla soglia di ogni avventura e senso storico umani; non si tratta di un fenomeno "evolutionistico", ma paradigmatico, strutturale e archetipico: ce ne renderemo conto via via.

In questo senso a partire dalla figura del coreuta noi abbozziamo qui una vera e propria "genealogia" dell'umano. **Che è uomo?** Ecco la nostra domanda ed è indubbio che proprio questa implicita domanda frequenta il cuore di ogni pretesa "formazione". Senza una domanda consapevolmente sollevata su cosa possa definirsi "umano" non è infatti possibile stabilire una formazione degna di questo nome.

Tenuto conto di ciò, esaminiamo ora alcuni aspetti essenziali del coro tragico: li assumiamo come filo conduttore di una ideale genealogia del coreuta come prototipo dell'umano.

2. Il mascheramento e la maschera.

Gli uomini del coro sono mascherati; questo fatto mette in gioco la funzione straordinariamente arcaica della maschera (già nelle figure graffite nelle grotte preistoriche del paleolitico, risalenti a centinaia di migliaia di anni fa, si ravvisano uomini con la maschera).

Maschera, mascheramento, travestimento, mimetismo: dobbiamo riflettere su ciò che questi termini significano o suggeriscono. Per farlo trarremo qualche ispirazione da Jacques Lacan (*Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Seuil, Paris 1973). Egli per esempio scrive: "Il mimetismo dà a vedere qualcosa in quanto è distinto da ciò che si potrebbe chiamare un *lui stesso* che è dietro (...) Quando si tratta del travestimento si ha di mira una certa finalità sessuale" (p.92).

Unione sessuale, ma anche lotta a morte: il mimetismo apre il campo dell'inganno e dell'illusione. In generale infatti il mimetismo **svia** e il travestimento **attira**. L'animale si assimila all'ambiente, prende l'aspetto secco e immobile del ramo sul quale sta aggrappato. In tal modo, dandosi a vedere come ramo, svia: "lui stesso" è nascosto dietro questa "scena" o a questa "messa in scena", al fine di non essere notato. Al contrario, il pavone fa la ruota assumendo una sorta di travestimento da festa per attirare sessualmente la femmina. Dietro questa impressionante messa in mostra sta lui, o meglio il suo desiderio sessuale in attesa di soddisfacimento.

Col travestimento della maschera entrano in gioco **inganno e paura**. Si produce allora "già nella natura (dice Lacan) una schisi dell'essere, una frattura, una bipartizione"; ed è nella luce di

questa frattura che si dispongono gli enti: essi sono così "iscritti nella luce" (foto-grafati). Cosa sta dicendo Lacan?

Proviamo a commentare in questo modo: posti tra loro in relazione per la lotta a morte e poi ai fini dell'unione sessuale, gli enti, i viventi si bipartiscono: predatore/preda; maschio/femmina. In certo modo i "ruoli" sono mascheramenti originari. Essi implicano un' "arte" e perciò un "rituale" ("già nella natura"). Bisogna "fare" il maschio, bisogna "fare" il predatore, oppure la femmina o la preda; "fare" nello stesso senso in cui dicemmo che il sacrificio è un "fare il sacro", farlo accadere mettendolo in scena.

Andiamo più a fondo. Scrive Lacan: "Nel campo scopico lo sguardo è all'esterno, io sono guardato, cioè sono quadro. Questa è la funzione situata nel più intimo dell'istituzione del soggetto nel visibile. Ciò che fondamentalmente mi determina nel visibile è lo sguardo che sta all'esterno. Per lo sguardo entro nella luce e dallo sguardo ne ricevo l'effetto. Dal che deriva che lo sguardo è lo strumento attraverso cui la luce si incarna, e da cui - se mi consentite di servirmi di una parola, come faccio spesso, scomponendola - sono *foto-grafato*" (p.98).

Brano importante quanto complesso. In esso si riflette sull'origine della visione e del vedere e perciò della scena e del "teatro" con i suoi mascheramenti; e si riflette anche sull'origine del soggetto, sulla "istituzione del soggetto nel visibile", nel "campo scopico". Questa origine è "esterna" al soggetto, in quanto il soggetto è anzitutto colui che è soggetto allo sguardo, colui che è guardato come un quadro o come una scena. A un certo punto l'infante se ne rende conto: tutto il suo essere, ogni sua mossa è sotto il controllo dello sguardo. "So" di essere visibile poiché mi rendo conto di essere visto; se nulla o nessuno nel mondo mi rivolgesse lo sguardo, come saprei di essere visibile?

Ma allora lo sguardo dell'altro mi "mette in scena", mi fa involontario attore del suo campo scopico e così mi sollecita sia a rivelarmi sia a nascondermi e a mascherarmi. Infatti ecco che mi sento "esposto": posto nella luce (posto in luce) e illuminato come suo effetto. In questo senso sono "foto-grafato" dallo sguardo, iscritto nella luce, la quale rende possibile il mio essere in quanto essere visibile.

Luce e sguardo. Come un sipario che si solleva, la luce mi "disvela", mi "espone"; ma il sipario fa tutt'uno con l'occhio nel cui sguardo la luce si incarna. C'è qui una circolarità costitutiva: gli enti si iscrivono nella luce in quanto vengono guardati; ma non potrebbero esserlo senza la luce, che peraltro sta al confine tra lo sguardo e l'ente guardato.

In altri termini: non ha senso parlare di luce se non per l'occhio che vede (come "si vede", siamo ben lontani qui dalle ingenuità e dalle astrazioni oggettivistiche delle scienze naturali, per esempio dalle proposizioni dell'ottica ecc.). Ma è proprio l'occhio che, vedendo, rivela la luce nella sua differenza dal buio. Questa "incarnazione" è l'evento del mondo "visibile", cioè dell'essere nel mondo degli enti nella apertura della visibilità e della luce.

Forse dovremmo intendere in modo analogo la circolarità che lega i satiri al loro Dio: nell'estasi dionisiaca essi "vedono" il loro signore. In quanto illuminati e "guardati" da lui, lo vedono; cioè "si vedono". Si vedono come satiri, cioè come uomini "mascherati", "travestiti" così come li vede il Dio. Perché poi il Dio li veda così, sulla soglia della *animalitas* e della *humanitas* è cosa che comprenderemo più avanti, studiando il suo rito.

In tutto ciò che si è detto, la condizione dell'uomo è però particolare. Scrive Lacan: "Solo il soggetto - il soggetto umano, il soggetto del desiderio che è l'essenza dell'uomo - non è, contrariamente all'animale, interamente preso da questa cattura imma-

ginaria. Vi si orienta. Come? Nella misura in cui isola la funzione dello schermo, e ne gioca. L'uomo, infatti, sa giocare di maschera come ciò oltre cui c'è lo sguardo. Qui lo schermo è il luogo della mediazione" (p.99).

Un'immediata riflessione potrebbe condurci a chiedere, come in un soprassalto improvviso: ma non è questo appunto il **gioco della formazione**? La formazione dell'umano non è forse questo essere iscritti nello schermo e nel desiderio del sapere e di sapere, desiderio per sempre segnato dall'albero della conoscenza, prima origine di ogni male e di ogni bene umani?

Il punto essenziale è certamente lo **schermo**, in quanto azione controllata, condotta ad "arte", del travestimento e della maschera. Arte dinamica della vita. L'animale vi è interamente preso: agisce lo schermo, incarna i suoi ruoli, ma propriamente non li "ha"; non sono "suoi", ma è lui in loro possesso; non li ha perché non li "sa". L'uomo invece sì: sa giocare di maschera, poiché anzi tutto si iscrive in quello schermo originario, originativo di ogni sapere e di ogni desiderio, di ogni verità e di ogni menzogna che è la parola.

In altri termini: poiché sono ciò che è visto e guardato, allora io posso nascondermi proprio dietro l'esser visto, dietro il quadro in cui sono guardato. Poiché "mi so" guardato dallo sguardo, mi riduco a mia volta come sguardo che sta "dietro" il quadro, oltre il visibile che di me si vede. Ecco che tra me e colui che mi rivela in quanto mi guarda si pone come schermo e mediazione il quadro stesso: faccio di ciò che mi disvela qualcosa che nel contempo mi vela.

Nel brano che abbiamo letto Lacan non lo dice, ma (e lo sa bene) questa mediazione, questo luogo dello schermo è il prodotto essenziale della parola, del linguaggio, che è a sua volta connesso al **desiderio**: desiderio di conoscenza e di riconoscimento.

E' il desiderio il travestimento e la mediazione originaria: desiderio di essere desiderato da te, quindi di apparire come tu mi desideri. Poiché mi guardi, allora ti sorrido, un po' per mascherare l'imbarazzo di sentirmi, cioè di essere stato, "scoperto"; un po' per attenuare la tua invasione aggressiva e sospenderla; un po' per attrarti con l'arrendevolezza ambigua di un invito implicito... Entrambi allora ci nascondiamo rivelandoci in questo schermo del desiderare e del desiderare di essere desiderati, rendendoci il pieno del vuoto e il vuoto del pieno dell'altro.

Se così stanno le cose, dobbiamo allora pensare che il coro tragico, questo antico luogo di formazione dell'umano, sia in sostanza un atto di **sublimazione del desiderio**? Cioè una sua rappresentazione condotta ad arte? **Il desiderio non agito ma raffigurato**? In effetti Giorgio Colli, come vedremo, ha interpretato proprio così il rito dionisiaco, donde deriverebbe la rappresentazione tragica: non festa orgiastica, o non festa orgiastica soltanto, ma sublimazione del desiderio in conoscenza. D'altronde proprio la parola 'conoscenza', come si sa, ha nella Bibbia questa doppia e contemporanea funzione: di alludere alla unione sessuale e al sapere in generale. E anche Nietzsche vedeva nella figura di Sileno una conoscenza tragica, connessa al senso della vita e della morte e bisognosa di consolazione "estetica".

La maschera, dunque, sarebbe ciò che rende possibile la visione, ovvero la formazione dell'al di là della maschera, e quindi il desiderio di conoscenza di questo al di là; in questo senso l'uomo sa giocare di maschera come ciò oltre cui c'è lo sguardo. Cerchiamo di capire bene.

Il soggetto visibile, abbiamo detto, si staglia nel campo scopico in quanto è guardato. In tal modo il soggetto è esposto nella luce, è foto-grafato. Schisi o frattura dell'essere che già si mostra in natura, là dove il mondo accade nella figura del visibile, della differenza della luce e delle tenebre, della visione e dell'occhio.

Questo essere preso nella figura dell'essere visibile dà luogo a mimetismo e a mascheramento, i quali accompagnano la lotta a morte e l'unione sessuale; cioè i due capi in cui è preso l'ente, o nella cui schisi sta l'ente: la nascita e la morte.

L'uomo però sfugge in parte a questa originaria cattura nel visibile. Vi sfugge perché a suo modo la replica e così la tiene in sospeso. Non ne è del tutto passivamente attraversato, poiché "sa giocare di maschera come ciò oltre cui c'è lo sguardo".

Foto-grafato nella luce della visione, l'uomo scorge però la **differenza** tra il visibile e lo sguardo; **sa** la differenza tra il vedere e l'esser visto. In altri termini: **vede** lo sguardo e **sa** di guardare. Quindi isola la funzione dello schermo, del suo originario mimetismo e travestimento, e ne fa un luogo di mediazione consapevole, condotta ad arte: movimento del conoscere che fa tutt'uno col suo **desiderio**.

Desiderio di che? Desiderio della differenza, appunto, poiché si può solo desiderare ciò che non si è e non si ha. E la differenza di tutte le differenze altro non è che la parola, l'aver dato nome allo sguardo che sta dietro lo schermo. E' questo dar nome che li ha differenziati e così rivelati in uno spazio di reciprocità nel quale ora l'uomo può giocare di maschera, agire il suo desiderio e rappresentarlo, cioè rappresentarselo.

Soggetto alla parola, l'uomo è soggetto del e al desiderio: ciò che all'animale è sconosciuto, poiché l'animale è impulso ed esercizio che non ha nome e non si autorappresenta. L'uomo invece è soggetto alla mediazione del segno e della maschera: l'uomo può mascherarsi, può appunto giocare di maschera.

E la parola è questo suo primo mascheramento; essa è quella necessaria e costitutiva "menzogna sociale" di cui parlava Nietzsche nelle sue lezioni di Basilea sul carattere strutturalmente metaforico del linguaggio: trasferimento "verso altro genere" che maschera l'impulso fondamentale della vita in una pantomima o

rappresentazione sociale che da un lato trattiene l'impulso, troppo violento e pericoloso per l'animale che "sa" di essere mortale, dall'altro nascostamente lo realizza camuffandolo e facendolo passare dietro le parole. Passaggio "rituale" che rende "valido" l'impulso e che insieme lo avvalora come desiderio.

Dobbiamo scorgere questo insieme complesso di effetti nella insorgenza del **nome**: è il nome che evoca e sostanzia il soggetto dello sguardo così come il soggetto guardato. Il nome "evoca"; cioè chiama alla presenza. Chiama alla presenza l'assente per definizione: assente perché il nome è un segno, qualcosa che sta al posto della cosa evocata; e ancor più profondamente e strutturalmente assente perché è il nome che designa questa "cosa" che nel nome è assente e che però non è mai esistita prima che il nome la evocasse e risuonasse in sua vece. Ed è appunto così che sorge l'oggetto del desiderio: ciò che è strutturalmente assente, mascherato e vicariato com'è dalla parola, ovvero dal suo segno.

Maschera, parola, segno: ecco il luogo di mediazione che è nel contempo luogo di comunicazione (poiché comunicare si può solo nella differenza dei comunicanti): nominazione del Dio che fa accadere il sacro, rendendo possibile la comunicazione del sacrificio, come sappiamo.

Tutto questo è originariamente concentrato nel ritmo della danza e nella musica del nome, intimamente connessi: azione evocativa eloquentemente "mimetica": i danzatori mimano il Dio, travestendosi in suo nome e del suo nome raffigurato (poiché la parola originaria è altrettanto un vedere come un udire, un suono come una figura, come bene compresero Cassirer e Kalir).

Danza che forma l' "origine", l'origine dell'umano; e infatti tutte le danze si possono ricondurre alle due figure fondamentali (il due e il tre, come vedremo, binario e ternario): la danza che mima l'amore e la danza che mima la guerra: la vita e la morte.

La maschera è dunque il segno eminente della soglia: essa crea l'al di là e l'al di qua, il "doppio" e la dualità fondamentale del divino e dell'umano, della terra e del cielo, del mortale e dell'immortale.

Questa è anche l'originaria funzione teatrale della **tenda**: per esempio nell'antico teatro indiano, dove la tenda vela e nasconde, creando proprio per ciò una dimensione di ulteriorità e uno spazio di sacralità. Nello stesso senso agiva la mitica tenda dietro la quale Pitagora impartiva il suo divino insegnamento (vera soglia originaria della filosofia: si veda in proposito C.Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*). Analoga funzione simbolica, come vedremo, ha il velo nuziale, che maschera la sposa-vergine.

Soglia dell'al di qua e dell'al di là, maschera dietro la quale sta nascosto *qualcosa che guarda*, uno sguardo, appunto, dietro la maschera: ma cosa propriamente sia questo sguardo ora lo faremo dire a Kerényi.

3. L'alterità

Ci riferiamo al saggio di Károly Kerényi *Uomo e maschera*, in *Miti e misteri*, trad.it., Boringhieri, Torino 1979 (un libro per molti versi straordinario).

Kerényi illustra una connessione arcaica tra uomo, natura, maschera e alterità. "La maschera, egli dice, crea un rapporto tra l'uomo e un altro essere. Esso è lo strumento di una *trasformazione unificatrice*". Teniamo ben presente questa definizione e occupiamoci anzitutto della relazione che, secondo Kerényi, intercorre tra la maschera e la natura selvaggia: la maschera "evoca la natura selvaggia".

Scrivono Kerényi: "Maschere nei boschi e nei campi, appese su alberi o poste su rialzi simili ad are, erano ancora spettacoli familiari alla gente dell'epoca imperiale romana. Spesso si potevano ammirare recinti sacri all'aperto dominati da maschere, nature morte composte di sole maschere, sia nei magnifici vasi d'argento fatti su modelli alessandrini, sia in affreschi, bassorilievi o pavimenti a mosaico. Qualcosa della natura libera, un aspetto dell'antico paesaggio stesso, entrava con le maschere nella casa: l'aura del mistero di quel paesaggio, al quale certi tipi di maschera alludevano in modo particolare. La natura era lo scenario, la maschera un requisito di quel mistero. Vi è un segreto comune a tutte le maschere: una comune funzione per la quale questo strumento arcaico dell'umanità è stato creato. (...) Come da un lato maschera e natura libera, anzi originariamente maschera e ambiente selvaggio sono inseparabili, così d'altro canto lo sono anche uomo e maschera. Entrambe le connessioni sono arcaiche, derivano da una condizione dell'umanità che ci permette di parlare di uno 'strumento arcaico' " (pp.442-3).

La maschera dunque come segno arcaico della soglia tra natura e cultura, mondo animale e mondo umano. In effetti la maschera mostra una qualche deformazione del volto umano e della sua normale significatività. Essa allude bensì a un volto, cioè a qualcosa di umano, ma in qualche modo stravolto e reso inquietante, impressionante, per esempio per la sua enigmatica e minacciosa fissità.

Vi è qualcosa di bestiale e insieme di sacro o di divino nella maschera: essa appunto allude all'alterità (della natura selvaggia, dell'animale, del Dio). Non dimentichiamo la presenza della maschera nell'orgia carnevalesca e la presumibile connessione con la prostituzione sacra (un'istituzione a sua volta arcaica, per esempio in India e in Grecia): la maschera cancella l'identità sociale, il nome, e lega con ciò che è selvaggio e preumano; quindi anche divino, nel senso della forza dionisiaca della vita.

Ora, la maschera *trasforma*, ha detto Kerényi: essa connette con l'estraneo e unifica i due estremi posti in connessione, trasformando il portatore. Questa relazione con l'alterità si specifica nei due aspetti essenziali del **nascondere** e dello **spaventare**.

Contrariamente alla nostra mentalità moderna, non è il nascondere, ma è proprio lo spaventare la funzione più antica e originaria: spaventare assumendo la sembianza di un "altro". Ma cosa propriamente spaventa nella maschera? Nei tempi arcaici, dice Kerényi, ciò che spaventa è la rigidità della maschera, nonché la vuota fissità del suo sguardo; questi tratti evocano infatti il **regno dei morti**; in questo senso, ogni maschera è anche maschera della morte.

Scrivendo Kerényi: "La maschera crea un rapporto tra i vivi e i morti. Gli uni si trasformano negli altri, o più esattamente: la maschera determina una loro unione che si compie nell'anima del portatore della maschera, non solo esteriormente". Di qui la

"trasformazione unificatrice": sia *in senso negativo* ("in quanto la maschera elimina i limiti divisorii, come nel nostro caso quelli tra i vivi e i morti, facendo apparire ciò che era nascosto"); sia *in senso positivo* ("in quanto tale liberazione del nascosto, dimenticato, trascurato, comporta, da parte del portatore di maschera, una identificazione con esso").

In altri termini, la maschera rivela l'intima connessione dei viventi con i morti, nel senso di quella "vita eterna" che scorre tra i viventi provenendo dagli antenati. Generando, ogni individuo trasmette la vita che ha ricevuto e insieme si consegna alla morte.

Più in generale, ha detto Walter Friedrich Otto, la maschera incarna il fenomeno della **dualità**, rendendo presente il lontano. Di questo fenomeno della dualità della maschera non partecipano infatti solo i morti, ma anche gli Dei.

Scrivendo Kerényi: "Anche gli Dei, per mezzo di una maschera collocata in un posto, possono essere 'di qua', *dimorare di nuovo tra noi* e non soltanto apparire; nello stesso tempo però rimanere lontani, conservando la loro distanza. Questo fenomeno paradossale ci parla anche dalla bocca delle maschere teatrali che fanno parte della decorazione di tanti sarcofagi antichi. Infatti in virtù della dualità ora segnalata, la maschera antica conserva sempre la sua connessione con la tomba" (pp.451-2).

Sempre in questo senso, in tempi più recenti, nota Kerényi, tramite la maschera tragica compaiono sulla scena gli eroi morti: Agamennone, Oreste, Antigone.

Il fenomeno della dualità lega dunque l'uomo alla tomba attraverso il segno della maschera; più profondamente bisogna rievocare il segno per eccellenza, la parola, poiché è appunto la parola, il segno del nome, che rende consapevoli gli uomini del loro destino di morte, che li rende letteralmente "mortalì", segnando

la differenza del loro corpo rispetto alla eternità "sociale" del nome: ciò che la tradizione chiama "anima".

In questo senso, quello che Kerényi chiama "fenomeno paradossale" in realtà non è altro che l'uomo, il fenomeno umano in quanto iscritto nella dualità della parola: essa rende presente l'assente, rendendolo nel contempo lontano e irraggiungibile.

Ma a questo punto Kerényi fa risaltare un terzo elemento (cui peraltro già si è in vario modo alluso): alla connessione della maschera con il regno dei morti, con gli Dei immortali e con gli eroi, si aggiunge la presenza delle maschere di Pan e di Sileno nella raffigurazione delle nozze di Dioniso e Arianna, raffigurazioni in particolare presenti nei bassorilievi dei sarcofagi.

Pan e Sileno: la nostra attenzione, nel ricordo del mascheramento dei coreuti, si fa più acuta. Nelle maschere di Pan prevale, dice Kerényi, il carattere animalesco; in quelle di Sileno il carattere umano; ma qual è l'ufficio di queste maschere?

In sintesi si potrebbe dire che qui le maschere congiungono le due grandi condizioni trasformatrici della morte e delle nozze. Nelle nozze si trasmette l'eredità degli antenati; la vita eterna fluisce rendendo nel contempo mortali, cioè "umani", gli sposi. Letteralmente il legame nuziale opera una unificazione trasformatrice negli sposi (*ut unum sint*) e la maschera ne è appunto il segno. Col tempo, dice Kerényi, la maschera divenne "un simbolo che alludeva alle nozze imminenti".

Ma procediamo con ordine. Che significano le maschere di Pan e di Sileno nelle raffigurazioni delle nozze di Dioniso e Arianna? E perché Eros, il fanciullo divino, in tali raffigurazioni gioca con queste maschere? Perché altri divini fanciulli giocano tra loro con le maschere, nascondendosi e vicendevolmente spaventandosi?

Così commenta Kerényi alcune celebri raffigurazioni: Eros e piccoli Eroti con la maschera accompagnano l'incontro nuziale di Dioniso e Arianna (dove è anche da notare la congiunzione tra un Dio e una mortale: come sulla cima dello zigurrah).

Nella figura compaiono altri oggetti misteriosi (cioè misterici): il bastone da pastore e la "cesta mistica" contenente un *phallos*, talora velato. Dalla cesta, oppure dalla maschera, spunta un serpente che, dice Kerényi, è facile mettere in relazione al *phallos*. Gli Eroti con la maschera giocano sia a spaventarsi, sia a scherzare. Per esempio, un piccolo Erote, un putto, nascosto dietro una colossale maschera, sporge la piccola mano dalla bocca del volto barbuto. Scrive Kerényi: "La maschera svolge, assieme ad altri strumenti, una funzione culturale e misterica di **iniziazione**."

Ma ecco, Arianna consegna una maschera di Sileno al suo Eros, "evidentemente perché è lieta di andare incontro *in qualità di futura sposa* al promesso sposo già deciso, il cui Eros porta una maschera di Pan. Il bassorilievo del coperchio del sarcofago conferma quest'interpretazione. Esso mostra i nuovi sposi che giacciono e che si baciano: le nozze si avvicinano al compimento. Un Eros, con una maschera di Sileno e con un bastone da pastore, si accosta in fretta alla coppia. Una satiressa sdraiata lì vicino inutilmente tenta di trarre a sé il piccolo portatore" (p.455).

In tutte queste allusioni simboliche è poi da ravvisarsi la funzione mediatrice e assimilatrice del linguaggio (la maschera come simbolo del segno e del nome): proprio Kerényi ha studiato le affinità fra Dioniso e Hermes (Dio appunto della mediazione e del linguaggio, Dio che tiene in relazione i vivi e i morti) e fra Hermes e Sileno, padre dei satiri dionisiaci.

Sin qui dunque lo spaventare della maschera, uno spaventare che è insieme un attrarre (secondo quella connessione tra eros e

morte che affonda nelle radici del passato). Vediamo ora il **celare**.

Scrivono Kerényi: "E' particolarmente la fase preparatoria del compimento nuziale, l'*atto del velamento*, ciò che nella vicenda naturale, diventata culturale, sembra oltrepassare la sfera puramente animalesca. La fuga della fidanzata, la sua cattura e il suo soggiogamento, tutte le fasi del vero ratto nuziale corrispondono esattamente, come un'immagine riflessa, ai singoli momenti del gioco erotico e dell'accoppiamento di certi animali. Solo il circondarsi di oscurità (l'atto del velamento della sposa nel rito) non ha un modello se non nel cielo, dove il sole e la luna, nella fase della loro congiunzione, scompaiono nell'oscurità" (p.160).

Le due relazioni essenziali della maschera (spaventare e nascondere) si trovano così collegate e unificate. La maschera evoca, mediandola, l'alterità invisibile e indicibile che appartiene ai regni della morte e dell'amore. "La notte della procreazione e la notte della morte non le portiamo forse in noi entrambe?" (p.101). Di qui anche l'interrogazione sul destino operata dagli auguri sul fegato, immagine della notte conservata al centro del corpo di ognuno.

Per altro verso la maschera, velando, evoca e insieme tiene lontana, come sappiamo, l'alterità della natura selvaggia. A differenza della violenza naturale, della mera consumazione impulsiva dell'atto, la cultura trattiene e sublima, cioè "rappresenta" ritualmente ("teatralmente"), trasformando l'eros naturale in un'attrazione trattenuta e rinviata, velata, che è poi la radice stessa del desiderio sconosciuto all'animale: il desiderio di *conoscenza* ha qui le sue radici, sessuali e intellettuali, quelle radici donde si origina l'umana civiltà.

Ma il fondo del nostro discorso lo attingiamo nella celebre *Villa dei misteri* di Pompei, cioè con l'analisi straordinaria che

Kerényi ci offre di un suo affresco. Qui, a fianco della divina coppia di Dioniso e Arianna, compare un singolare gioco in cui un satiro offre con una mano una coppa d'argento a un satiro fanciullo (o, diremmo noi, adolescente), mentre con l'altra mano tiene levata una maschera di Sileno sopra e dietro la testa del medesimo fanciullo.

"Il fanciullo, avvicinando del tutto il volto, guarda profondamente dentro la coppa. Ma le sue labbra non toccano l'orlo della coppa: egli non beve. Ciò che però egli *vede* nella coppa può esser calcolato con precisione matematica. Il recipiente d'argento funge da specchio concavo (...). Il fanciullo dunque non vede, come poteva aspettarsi, il proprio volto nello specchio, bensì un altro oggetto che si trova al di fuori del fuoco di questo. Cioè la maschera che Sileno, nel gioco, regge dietro le spalle del fanciullo, alla giusta altezza, perché questi, in luogo del proprio volto, possa vedere, appunto, la maschera". Questa *Sileni patris imago* fa sì che il fanciullo "*si unisca* con i padri e sia consacrato uomo capace di generare". Generazione cui allude l'altra parte del dipinto, con la raffigurazione delle nozze di Dioniso e Arianna.

4. La dualità.

Facciamo il punto. Le arti dinamiche, strumento privilegiato per la formazione antica, trovano nel coro tragico la loro più matura e compiuta incarnazione. Noi ne abbiamo cercato a ritroso la genesi, chiarendone in parte la complessità.

Anzitutto abbiamo evocato il "luogo tragico", cioè la festa dionisiaca. La *festa*, dicemmo, è un sacrificio (cui ancora allude l'altare di Dioniso posto al centro dello spazio del coro nel teatro): celebrazione del pasto col Dio. Pasto comunitario che è l'atto costitutivo stesso della comunità.

Non un'azione o una decisione "convenzionale" degli individui, ma una *esperienza partecipativa* dalla quale originariamente scaturiscono gli individui (per esempio la "comunione" come atto di costituzione degli individui "cristiani", in quanto essi si cibano del corpo e del sangue del Dio).

Al pasto, all'arcaica spartizione della preda comune avvertita come anche divina, si accompagna il nome (il nome del Dio o del totem) col quale la comunità appunto si identifica (il sacerdote cristiano, offrendo l'ostia consacrata al fedele, pronuncia appunto il nome di Gesù). E così nel sacrificio si congiungono la morte, l'uccisione e lo sbranamento, il nome e il desiderio e la promessa di vita eterna.

Della festa è quindi essenziale il *rito*: conferire un ordine culturale all'azione, cioè un "ritmo", che è poi la cellula di tutto,

come vedremo. Qui basti dire che il ritmo dà vita a un'azione raffigurata, cioè "danzata".

A ciò si unisce il *mito*, che offre una spiegazione all'azione rituale, rappresentandola nelle parole del canto, nella *musiké*.

Ora, la festa, cioè il sacrificio, il rito e il mito, sono tutte espressioni di un'originaria *dualità*. Quella che per esempio distingue la dimora celeste del Dio (il cielo, ove si svolge l'eterna danza degli astri, il movimento cosmico vivente degli Dei, che sono appunto corpi celesti, costellazioni) dalla dimora dell'uomo, cioè il territorio con i suoi animali e con le sue messi.

A fare da mediatore sta il tempio, la torre, la piramide, lo zigurrah, cioè il *fanum*, al vertice del quale sta la stanza della vergine, come offerta "pro-fana" al Dio delle primizie, cioè di nuovo il sacrificio. Il sacrificio è appunto la celebrazione di questa fondamentale dualità: tutto appartiene al Dio, in quanto garante della vita eterna, causa prima della fecondità ripetuta e ripetibile della vita. In questo modo essa si trasmette all'uomo, attraverso gli antenati identificati nel nome.

Tutto ciò si connette infatti col linguaggio, col *mythos*, poiché il nome celebra l'eternità del Dio e della comunità, rendendo nel contempo l'uomo consapevole del suo personale destino di morte.

Al centro della festa sta dunque la comunicazione col divino, vale a dire la *mediazione*. E così il sacrificio è il luogo dell'incontro, è la sua soglia velata, schermata, mascherata, "segnata".

Questo non è che il "sipario" tragico, cioè l'azione danzata e cantata del coro. Ma il coro non è che la rappresentazione dell'umano: il satiro/coreuta come "prototipo dell'umano" secondo Nietzsche. Col che siamo al centro della nostra ricerca, poiché la domanda su "cosa è uomo" è la premessa implicita quanto necessaria di ogni riflessione che abbia a tema la formazione.

Le arti dinamiche concentrate nel coro incarnerebbero dunque il rito di costituzione dell'umano, il rito di iniziazione o formazione. Esse si incentrano sul ritmo: danza che segna la provenienza e la destinazione dell'uomo; ritmo che caratterizza le fasi dell'azione emblematica: penetrazione, lacerazione, fallo e coltello, vita e morte (si ricordino le antichissime metafore dell'aratro che penetra la terra assunto come simbolo della penetrazione sessuale; "arare" come sinonimo di fecondare la donna sono ancora giocati in questo senso da Shakespeare e altri: cfr. Alfred Kallir, *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto*, Spirali, Milano 1994).

Il teatro è quindi luogo emblematico di formazione; Nietzsche, indicandone per esempio la decadenza in Euripide ecc., ne aveva intuito l'importante nesso con il destino complessivo della civiltà umana, cioè con la sua cultura essenzialmente "rappresentativa", "teatrale".

Ricollocato in tal modo il coro tragico nella genealogia arcaica dell'umano, possiamo ora osservarne meglio i caratteri. Anzitutto il *mascheramento*: i coreuti sono travestiti da satiri, da sileni; sono mezzo uomini e mezzo capri e in tal senso mostrano di essere i celebranti del rito di Dioniso, del quale diremo più avanti.

Il mascheramento avviene in funzione dello sguardo, ricordando che il mimetismo svia, mentre il travestimento attira. Il coro, composto da uomini mascherati, cioè travestiti, uomini che mimano i satiri seguaci di Dioniso, sostanzialmente "vede maschere" (le maschere degli attori tragici), cioè le mette in scena. La scena, infatti, è originariamente una proiezione del coro, una sua "visione" o allucinazione e un suo "mito".

Con la questione dello sguardo, seguendo le osservazioni di Lacan, ci siamo come proiettati alle spalle del coro e prima del

sacrificio, frequentando anzitutto il dualismo originario e "naturale" tra predatore e preda (sia nel senso del cibo, sia in quello del sesso).

E' in questa dualità e frattura o schisi dell'essere che gli esseri vengono appunto alla luce, o si pongono in luce: essi sono *fotografati*, iscritti nella luce dallo sguardo. Il campo scopico è aperto per ognuno da uno sguardo che gli è esterno; in tal modo vengono in luce i "guardati": per esempio i satiri guardati dal Dio e più in generale i mortali in quanto, come diceva Heidegger, "custoditi" nella morte. Foto-grafati, si potrebbe anche dire, nella luce della parola che, assegnando il nome, fa accadere e illumina la presenza come presenza saputa e con questa fa accadere il sapere della morte, il sapere antropologico per eccellenza (ciò che tutti sanno).

Ora, se già nel mondo preumano il mimetismo, il travestimento, dunque il mascheramento mette in scena gli esseri, gli "agenti", facendoli comparire (e scomparire) nel loro spazio o campo scopico (ciò per cui è assolutamente sensato e comprensibile che gli accadimenti e gli enti siano in origine, per gli uomini, Dei e nomi di Dei), nell'uomo tuttavia la cosa va in modo differente.

Nell'uomo infatti si attua la visione innescata dal **desiderio**. Essendo l'uomo quel soggetto di cui il desiderio è l' "essenza", allora egli è in grado di isolare la funzione dello schermo, della maschera (cioè del segno): l'uomo "sa giocare di maschera". In altri termini, l'uomo isola la funzione dello sguardo, il suo esser segno e segnalare; vale a dire, questa funzione la ravvisa e la mette in scena. Il che sostanzialmente significa: "si mette in scena".

Il soggetto umano, allevato dalla parola e dal desiderio che ne deriva, fa consapevolmente in modo di esser guardato e orienta consapevolmente il guardare. Questa è poi esattamente la funzione del coro tragico: attrarre dapprima l'attenzione su di sé, per

poi volgerla alla scena, dove compare l'attore-maschera del Dio e dell'eroe.

Dobbiamo tenere dunque sempre presente il nesso della maschera col desiderio, cioè col linguaggio, e poi il nesso col **desiderio di conoscenza** ("sublimazione" del desiderio sessuale): entrambe queste funzioni sono vivamente presenti nel coro tragico, il cui "mito" insegna, si potrebbe dire, che il destino dell'uomo è appeso all'albero della conoscenza (si ricordi Edipo ecc.).

Il disporsi umano nello sguardo (ciò per cui l'uomo gioca e *sa* giocare di maschera) è ciò che segna l'avvento e la mediazione della **alterità**, per la quale con Kerényi abbiamo rilevato il nesso della maschera tragica con l'animale e col Dio.

Questa visione è essenzialmente la soglia dell'umano: là dove le nozze e la morte si annunciano come **trasformazione unificatrice**.

Di qui la consacrazione-trasformazione del fanciullo tramite sguardo e visione; trasformazione che lo rende adepto di Dioniso, cioè uomo adulto capace di generare e capace di morte; capace di trasmettere il "nome".

Questo è poi un ulteriore elemento essenziale del rito dionisiaco, evocato dalla tragedia; elemento che, oltre al travestimento e alla maschera tragica, concerne l'ufficio della parola (del "mito"); funzione connessa alla essenziale visione trasformatrice.

Infatti l'iniziazione non può essere limitata alla comprensione della capacità di generare sessualmente (sebbene questo sia forse il contenuto arcaico del rito inteso come festa orgiastica di ringraziamento per la fecondità donata dal Dio). L'iniziazione ha il suo frutto compiuto e maturo nella comprensione della generazione per così dire "spirituale", cioè per quella soglia che è la soglia sapienziale stessa della parola, fulcro ed essenza della comprensione dell'umano e del suo costitutivo desiderio.

Dobbiamo quindi rivolgere ora la nostra attenzione al "mito", come elemento centrale connesso all'arte dinamica del coro e alla sua "musica".

5. La sapienza dionisiaca

Fissiamo anzitutto alcune notizie elementari, relative alla più recente nascita del coro tragico strettamente o letteralmente inteso. (Dopo una grande, una piccola genealogia, si potrebbe dire).

Una parte dei riti misterici, per esempio i Misteri eleusini, dava luogo, pare, a una sorta di *rappresentazione sacra*. Si poteva per esempio osservare il ratto di Proserpina trascinata sotto terra da Plutone e simili.

Nel mistero o culto dionisiaco, introdotto in Grecia, si dice, dalla Tracia, si celebrava il Dio della vigna e dell'ebbrezza con un'orgia mistica accompagnata da musica e danza. I fedeli, ca-

muffati con pelli e corna, davano la caccia all'animale sacro e lo sbranavano in comune.

Nel mito orfico si celebrava invece il culto di Zagreus: il Dio fanciullo sbranato dai Titani, poi fulminati per castigo da Zeus; dal fumo e dalle ceneri dei Titani sarebbe nato il genere umano.

Molto famoso il **corteo o coro di Dioniso**, composto da uomini e donne mascherati da satiri e da ménadi o baccanti; mezzo esseri umani e mezzo bestie selvatiche, questi cortei folleggianti alludevano a un'orgia sessuale.

Hanno poi inizio le piccole e le grandi **Feste dionisiache**, al tempo della vendemmia, della morte annuale della vigna ecc. In queste occasioni festive si intonano i **ditirambi** o **tragoedie** (canti del capro, *tragos*, l'animale sacrificale); si tratta di inni in onore del Dio.

Il ditirambo è infatti un canto epico-lirico che narra le gesta di Dioniso. Il coro dei fedeli si indirizzava all'altare (*thymele*) del sacrificio e lo circondava danzando. Secondo la leggenda, Arione fu il primo a mettere per iscritto questi inni, prima tramandati oralmente.

Successivamente il coro si divide in due semicori guidati ognuno da un corifeo: i due cori dialogano e si rispondono. A un certo punto un *risponditore* (*hypocrités*) dà voce alle risposte del Dio. Da questa cellula deriva la produzione drammatica dei personaggi, nati come proiezioni dell'originario canto alternato del coro.

Nelle Grandi Dionisiache del 534 a.C., organizzate ad Atene da Pisistrato, **Tespi** compone il primo dialogo tra il coro e un vero e proprio attore (*hypocrités*) che impersona più personaggi. L'audace innovazione venne avvertita come irriverente e sacrilega e in tal senso condannata da Solone; ma Tespi portò il suo teatro (il famoso carro di Tespi) in giro per tutta la Grecia.

In seguito **Pratina** mette in scena due cori e, si dice, inventa il dramma satiresco che seguiva, come momento comico, la tragedia.

Poi **Eschilo** introduce un secondo attore (che può incarnare a sua volta più personaggi); al dialogo tra l'attore e il coro si aggiunge così il dialogo tra i personaggi o eroi della vicenda. La scena e la struttura drammatica ora sono complete.

Dioniso è dunque alle origini della tragedia, cioè della **sapienza tragica** incarnata dal coro ed espressa nelle arti dinamiche del canto, della danza e del mito. La natura di questa originaria "sapienza greca" è stata studiata e documentata, in un'opera omonima, da Giorgio Colli (*La sapienza greca*, Adelphi, vol.I, Milano 1977). Dalle tesi di Colli riprendiamo qui alcuni elementi essenziali.

Anzitutto il tratto della costitutiva **dualità** della figura di Dioniso e della sapienza che ne deriva. Dioniso è infatti al tempo stesso **vita fremente** e **vita sapiente**. In altri termini si potrebbe anche dire che Dioniso e Apollo sono due figure divine gemelle che si implicano vicendevolmente.

L'essenziale del culto e del rito dionisiaco sarebbe dunque la contemporanea presenza di vita e riflessione, o di vita diretta e di vita trattenuta e riflessa (vita in sospensione, in "*epoché*", potremmo dire filosoficamente). La vita appare come sapienza pur restando vita fremente; ovvero: nel cuore stesso della vita la sapienza si ritaglia un occhio e uno sguardo.

Quindi Dioniso è il Dio che contempla la vita a partire da un momento determinato della vita. La vita resta vita vissuta, ma insieme appare come sapienza, come vita saputa. Per esempio, nella turbolenza di un'azione di vita, un momento di questa vita si arresta e guarda; guarda se stessa ovvero si contempla *in azione*. Ma questa appunto non è che la genesi del coro tragico, del suo danzare e cantare "sapiente" e motteggiante. Esercizio emi-

nentemente formativo che trasmette un apprendimento in azione ("drammatico").

C'è nondimeno, nella dualità, un'evidente **tracotanza del conoscere**. La parte di vita che vuole attingere la conoscenza pretende infatti di mettere tra parentesi il tutto, di porsi di fronte come un oggetto da contemplare. La vita avanza la pretesa di guardarsi da altrove e in tal modo vorrebbe oggettivarsi e raddoppiarsi (che è poi, in certo modo, ciò che accade con la generazione sessuale).

Tracotanza del conoscere di cui la tragedia, l'esito tragico, è appunto il prezzo e la pena che i divini immortali fanno scontare ai mortali. In questo senso la figura di Edipo (colui che, come dice il suo nome, procede zoppicando) è la più perfetta incarnazione dell'eroe del rito dionisiaco, in lotta titanica, quanto vana, contro il destino.

La condizione umana, la sua *hybris*, la sua violenza contro natura (la violenza del sapere della parola che osa persino dubitare della saggezza del Dio), suggerisce allora i commenti sapienziali del coro; nel contempo ne ispira la grandezza attraverso le figure indimenticabili degli eroi tragici.

La sapienza umana "zoppica", in certo modo scandisce i due lati della soglia della parola (il suo essere segno della provenienza e del destino), ma nondimeno procede e si staglia sullo sfondo dell'avventura e in opposizione al destino di morte di ogni umana cosa e impresa.

Torniamo alla dualità iscritta in Dioniso. Essa ha vari aspetti che possiamo così sintetizzare. Dioniso è il Dio della vita e della morte (è il Dio che muore e rinasce); è il Dio della gioia e del dolore, dell'estasi e dello spasimo (aspetti caratteristici della sua festa o orgia sacrificale). Egli è al tempo stesso cacciatore e preda (è colui che sbrana la vittima ed è l'incarnazione stessa

della vittima). Il suo rito, la sua festa orgiastica è contrassegnata dall'eros sfrenato ma anche dalla castità (sollecita il desiderio sessuale, ma poi lo trattiene e lo sublima in pura conoscenza). Infine è maschio e femmina, animale e Dio.

Consideriamo quest'ultima opposizione: che significa che Dioniso è animale e Dio? Questo è certamente il lato più oscuro e arcaico di questa divinità, qualcosa di *àrreton*, di indicibile, di intraducibile concettualmente, qualcosa che va alle radici prime del senso del sacro e dell'umano. Il che conferma la tesi del Colli, il quale nega che Dioniso, come vuole una certa tradizione, sia un Dio recente, venuto dall'Oriente, dalla Tracia; venuto a scompigliare gli austeri costumi primitivi dei Greci, conquistando soprattutto il favore delle donne: Dioniso, il Dio dai riccioli biondi e dalle fattezze delicate, un po' femminee, seduce le sue adepti a celebrarlo in folli danze notturne sulle cime dei monti. Insieme però le protegge dalle aggressioni sessuali dei pastori che ne equivocano le sfrenatezze. In realtà Colli ritiene di poter dimostrare che Dioniso è una divinità antichissima, già presente a Creta tra il XV e il XIII secolo a.C., come testimonierebbe per esempio una tavoletta scritta in lineare B, cioè prima ancora dell'avvento della lingua e della cultura greche.

Torneremo tra breve su tutto ciò. Ora ricordiamo che Dioniso è per lo più assimilato al toro. Secondo le tesi del già citato Kallir, la testa del toro, stilizzata, è il segno scritto per indicare l'*aleph*, la lettera d'inizio dell'alfabeto semitico. Rovesciata di 180 gradi nella attuale 'A', essa diviene la lettera d'inizio dell'alfabeto greco, lettera che figurativamente rappresenterebbe un uomo. Dal toro all'uomo si svolgerebbe così un'evoluzione del pensiero cosmologico che ha un'origine teriomorfa a un esito antropomorfo nella rappresentazione della divinità.

Dapprima il Dio è l'animalità della vita fremente e della potenza generativa sessuale (di cui il toro è appunto l'emblema);

ma a questa fecondità "naturale" si aggiungerebbe poi la fecondità della vita riflessiva, aperta all'uomo dalla esperienza del linguaggio.

Tutto ciò si trova per noi simbolizzato nel coreuta: come satiri, i coreuti, metà uomini e metà animali selvaggi, alludono al primordiale radicamento della vita nell'eros animale; ma nel loro danzar cantando essi alludono nel contempo alla trasfigurazione dell'eros in riflessione e rappresentazione contemplativa. Il satiro è allora colui che vede, contempla e sa, provenendo dal cuore fremente della vita.

Se consideriamo le cose da questo punto di vista, la tragedia sarebbe allora la traduzione estetica di un originario rituale formativo e iniziatico. Nella tragedia la vita riflette su di sé, si rappresenta diventando vita umana, cioè iniziando gli spettatori al senso della vita umana.

Questo uso consapevole dell'eros, reso particolarmente efficace e possibile dal Dio della vite e del vino, cioè dei simposi, nei quali l'eccitazione è suscitata e trattenuta, dando luogo alla festività della parola e del canto, è ancora indicato da Platone come lo strumento fondamentale della educazione nelle *Leggi*.

La filosofia è a sua volta dipendente da questa pedagogia dei simposi che Platone analizza e teorizza nella sua ultima opera, dedicata a sviluppare, o, secondo alcuni, a correggere, la politica della *Repubblica*.

Torniamo brevemente a Creta. Qui Dioniso è forse raffigurato sulle pareti del celebre palazzo di Cnosso assieme alla altrettanto celebre Potnia, la Signora degli animali.

La Potnia è connessa al mito del Minotauro. Pasife, la Signora o Potnia appunto, è la moglie di Minosse, mitico sovrano di Creta che regna a Cnosso nella sua reggia grandiosa. Afrodite, irata contro Pasife, la punisce ispirandole una mostruosa attrazione per un toro. Per potersi congiungere col toro, Pasife si fa costrui-

re una vacca di legno nella quale infilarsi. Dal rapporto col toro Pasife genera il Minotauro, mostro mezzo uomo e mezzo toro che Minosse fa nascondere dal suo costruttore e artista Dedalo in un labirinto, appositamente inventato per l'occasione.

Al Minotauro vengono ogni anno sacrificate le fanciulle vergini ateniesi che Minosse pretende come prezzo della sua supremazia politica su Atene. Di qui l'impresa di Teseo, figlio di Egeo, re di Atene. Egli si introduce nascostamente con le vergini nel labirinto, disponendo del famoso filo di Arianna, la figlia di Minosse che si era innamorata di lui. Grazie al filo, dopo aver ucciso il Minotauro, Teseo può ritrovare la via d'uscita e fuggire con Arianna, che in seguito tuttavia abbandonerà su un'isola, dopo averla ingannata e sedotta. Di ciò sarà punito da Zeus, che gli farà dimenticare di sostituire le vele nere, segno di lutto, come aveva convenuto di fare col padre se l'impresa avesse avuto successo. Egeo vede apparire all'orizzonte la nave con le vele nere e, ritenendo che il figlio fosse rimasto a sua volta vittima del Minotauro, per il dolore si suicida gettandosi in quel mare che poi prese da lui il nome.

Arianna è invece sola e disperata sull'isola, ma giunge ben presto a consolarla Dioniso, del quale diviene, come sappiamo, l'immortale compagna. Ecco allora che, con questo lungo giro narrativo, ritroviamo Dioniso e Arianna, la coppia divina dei sarcofagi studiati da Kerényi, e ritroviamo la connessione di Dioniso col toro.

E' evidente la complessità del mito qui succintamente riassunto, frutto di successive stratificazioni. Evidente è anche il suo nucleo ancestrale: il divino e il bestiale si sono copulati perché l'uomo nascesse. Di ciò è memoria la festa, cioè il sacrificio e il rito. Pasife e il toro, la vergine in cima alla stanzetta dello zigurrah, non sono che immagini arcaiche di ciò che è per noi l' "immacolata concezione".

Ora, la rimemorazione, attraverso il racconto mitico, di questo evento ancestrale dell'origine è il fulcro di ogni iniziazione. Si noti poi che la presenza di Dedalo, l'artista o artigiano costruttore del labirinto, allude molto probabilmente alla presenza di Apollo accanto a Dioniso, come suo alter ego e come figura archetipica delle capacità "tecniche" umane.

Come sappiamo è Colli che sottolinea la solidarietà e la complementarità profonda delle figure di Dioniso e Apollo: due facce di un'unica sapienza; si potrebbe dire: differenza e profonda relazione tra musica e parola, dove la musica sarebbe principalmente il dionisiaco e la parola, il mito, l'apollineo; ci torneremo. Ora invece sottolineiamo l'originale interpretazione che Colli propone della festa e del rito dionisiaci, a differenza di Nietzsche che vi ravvisò un comune esempio di orgia con finalità sessuali. Come altri riti della fertilità, il rito dionisiaco scatenerebbe la consumazione sessuale nel corso della festività orgiastica.

In effetti numerosi elementi suggeriscono questa interpretazione. Dioniso è indubbiamente il Dio dell'orgia intesa come scatenamento "regressivo" degli impulsi animali ("titanici"). Nella festa dionisiaca si verifica infatti la rottura di ogni vincolo sociale e la cancellazione di ogni freno morale: non ci sono più uomini e donne, poveri e ricchi, padroni e schiavi; tutte le gerarchie sociali e morali sfumano nel rito, lasciando emergere in primo piano gli impulsi naturali anonimi. L'individuo singolo annega nel mare della frenesia ritmico-musicale che ha pervaso il gruppo; oltre alla sua figura e alle sue proprietà sociali egli perde il suo stesso **nome** (infatti la questione centrale, come sempre meglio comprenderemo, è proprio il nome).

L'individuo cioè perde coscienza e conoscenza di sé, la sua individualizzazione e determinatezza sfumano nella comunità partecipativa. Nietzsche parlava infatti del venir meno del *princi-*

pium individuationis. Ogni individuo si ricongiunge all'orda nella continuità di una vita, di un vissuto condivisi (si potrebbe dire che l'individuo, scomparendo, regredisce nella "vita eterna" dell'animale).

Ma detto questo, non è detto tutto né, soprattutto, il più importante. L'orgia dionisiaca, ha dimostrato Colli, non aveva il suo fine nel soddisfacimento sessuale, che pure suscitava e sollecitava. La fascinazione orgiastica non mira qui a dar corso all'impulso sessuale, ma alla sua **sublimazione rappresentativa ovvero conoscitiva**.

E così l'estasi, cioè l' *ek-stasis*, l'uscir fuori di sé, non genera solo una con-fusione con la sfrenata azione collettiva, ma anche una sua contemporanea contemplazione e la produzione di un **"più di conoscenza"**. In altre parole, l'estasi è strumento e via (*méthodos*) per raggiungere quella conoscenza che si incarna nella **visione del Dio**. Rivelazione conoscitiva della vita stessa.

L'iniziato dionisiaco vede la vita dal cuore stesso della vita, cioè a partire da quella parte di vita fremente che è lui stesso. La sua contemplazione è ek-statica, perché egli è condotto fuori dal suo "sé" sociale, dal suo nome sociale, per ricongiungersi *consapevolmente* col suo sé più profondo: con la matrice vitale che sta a fondamento del suo esserci.

La conoscenza della vita si precisa allora come rivelazione e comprensione autoriflesse: eros, conoscenza e filosofia si trovano così ricondotte a un'origine in cui esse sono profondamente solidali (come intuì Platone, che nel *Simposio* definì la filosofia come sublimazione dell'eros).

6. Il gioco dello specchio e il rito dionisiaco.

Uno dei giochi di Dioniso fanciullo è la trottola, che forse allude, con la sua assoluta, benché apparente, fissità, all'attimo eterno della visione del Dio emergente dal tumultuoso divenire della vita. Un altro gioco erano le bambole e un altro ancora lo specchio, del quale ora parleremo. Entriamo così nel mondo della mitologia dei Titani.

Narra dunque il mito che i Titani, questi esseri primitivi tutto stupore e ferocia, come direbbe Vico, donano al divino fanciullo Dioniso uno specchio. Incuriosito, il Dio vi si specchia e ne resta abbagliato. I Titani, che in tal modo hanno inteso trarlo in inganno, approfittano della sua distrazione: lo uccidono e lo sbranano.

Per punizione di questo atto efferato Zeus fulmina i Titani; dalle loro ceneri e dal loro *fumus* nasce l'uomo, che ha dunque in sé una parte titanica e una dionisiaca e divina, ingerita appunto dai Titani. Rea però ricompone pazientemente le membra di Dioniso dai resti carbonizzati e le porta ad Apollo che fa rinascere il Dio.

A causa della aggressione dei Titani lo specchio, narra il mito, va in frantumi; il che significa che ogni frammento dello specchio conserva, replicata nella sua parzialità, l'unità di immagine della visione originaria.

Per altro verso si deve notare che Dioniso, ingoiato dai Titani, torna nel seno della vita ribollente e passionale. La sua immagine di sogno contemplata nello specchio ricade entro di sé. Dobbiamo forse intendere che è così che l'iniziato dei misteri dionisiaci vede il Dio vedendo se stesso: contemplandosi cioè come frammento dello specchio originario che riflette nei suoi mille pezzi la totalità unitaria dell'immagine. Vita fremente e ribollente che nel contempo si guarda, abbiamo detto.

Questo è propriamente lo "stato allucinatorio" in virtù del quale l'iniziato scorge, come dice la tradizione, l'"oggetto bramato", ovvero Dioniso medesimo, la vita stessa in tutti i suoi aspetti.

Cerchiamo ora di intendere più a fondo il significato del gioco dello specchio, ricordando anzitutto che nella lingua greca "gioco" e "fanciullo" si dicono col medesimo vocabolo: *païs*. Questo significato del gioco dello specchio ha uno strato più superficiale (o "essoterico") e uno più profondo (o "esoterico").

Strato essoterico: Dioniso fanciullo simboleggia evidentemente l'unità ingenua della vita, la sua innocenza al di qua del bene e del male. Il gioco caratterizza l'esistenza delle creature innocenti, dei cuccioli delle specie viventi.

I Titani rappresentano invece il *principium individuationis* della vita. La vita si frange in poli contrapposti e mostra la passionalità erotica e necessitata della vita adulta. Necessità che si oppone alla libertà del gioco. Qui è invece la bramosia, l'inganno, la lotta che la fanno da padroni (si ricordi il mascheramento e il mimetismo "naturali" secondo Lacan). Bramosia della parte verso la parte, del leone verso la gazzella, del cacciatore verso la preda, del maschio verso la femmina. Legge universale che dice: "*mors tua, vita mea*".

Il mito esprime dunque questa raggiunta sapienza relativa all'essenza della vita e alla condizione titanica dei viventi.

Strato esoterico A: l'antico commentatore Nonno scrive: "Con spada orrenda i Titani violarono Dioniso, che guardava fissamente l'immagine mendace nello specchio straniante". Che significa però che l'immagine è mendace, che lo specchio è straniante? Questa che segue è una prima spiegazione: fanciullo ingenuo, Dioniso crede di vedere nello specchio se stesso; invece vede il mondo, nella molteplicità dei suoi variopinti fenomeni; perciò resta stordito. Nella sua innocenza Dioniso non sa che la molteplice apparenza del mondo è la sua stessa immagine.

Ciò che gli rimanda lo specchio gli appare come un inganno e ne resta sconcertato. La morte è la pena per la quale Dioniso perde la sua innocenza e diventa adulto. L'"innocenza" di Dioniso muore e ne nasce l'uomo, l'essere del peccato e della colpa, del desiderio e della violenza, rispetto alla innocente natura ancora al di qua del bene e del male.

Strato esoterico B: ma se Dioniso è "il mondo", "la vita", cosa significa che egli immagina di vedere nello specchio la sua immagine e resta sconvolto dal vedere tutt'altro, qualcosa che neppure gli somiglia (come dice per esempio Colli)? Quale *sua* immagine, se lui appunto è il mondo?

La prima spiegazione non convince e soprattutto non attinge il fondo del messaggio simbolico del mito. Dobbiamo invece chiederci: cosa non può non vedere Dioniso specchiandosi?

E' allora evidente che egli non può che scorgere i Titani che, porgendogli lo specchio, stanno alle sue spalle, pronti ad aggredirlo; ed è *questo* il messaggio profondo e straniente. Dioniso vede i Titani, l'immagine ribollente e passionale della vita, vede il loro desiderio, la loro crudeltà, la loro bramosia deicida, *credendo* di vedere se stesso.

Facciamo ancora un passo: *vedendo* effettivamente se stesso. Dioniso comprende in un baleno che i Titani *sono* la sua immagine, che essi sono *lui*, cioè la vita, il mondo dei viventi. In questo lampo la vita vede la vita, la conosce.

Non può non stupirne, poiché Dioniso ora si ravvisa in un atto di costitutiva "autofagia", cioè in atto di uccidere e mangiare se stesso. La vita stessa, infatti, è questa autofagia, per la quale ogni vivente sbrana, ingoia, assimila il vivente e ne fa strumento della propria sussistenza. La vita è titanica e Dioniso è la proiezione immaginifica, raffigurata e divinizzata, di questa sapienza dei Titani, che narrano a se stessi il mito dello specchio di Dioniso.

Due osservazioni si impongono. La prima ricorda le considerazioni di Lacan relative all'esser guardati essenzialmente dal di fuori per sussistere: Dioniso viene all'essere, viene a se stesso, in quanto guardato dai Titani; ma, più profondamente, i Titani stessi prendono coscienza di sé vedendosi riflessi nella luce e nell'immagine dello specchio di Dioniso, cioè del suo mito.

Inoltre, si ricordi il gioco di sguardi costitutivo per la formazione del satiro fanciullo, studiato da Kerényi: come qui, anche là è una visione apparentemente inattesa e apparentemente mendace che contiene e che trasmette la verità di colui che guarda (e che in realtà viene guardato da coloro che gli porgono il supporto della visione, l'anfora d'argento o lo specchio). In entrambi i casi si tratta di un passaggio dalla "innocenza" alla "virilità".

Il valore simbolico dello specchio viene opportunamente sottolineato da Colli, al quale ridiamo brevemente la parola. "Lo specchio, egli scrive, è simbolo dell'illusione, perché quello che vediamo nello specchio non esiste nella realtà, è soltanto un riflesso. Ma lo specchio è anche simbolo della conoscenza, perché guardandomi nello specchio io mi conosco. E lo è pure in un senso più raffinato, perché tutto il conoscere è portare il mondo dentro lo specchio, ridurlo a un riflesso che io possiedo". Infatti sin dai tempi più arcaici lo specchio è un simbolo della sapienza. Non però nel senso di un possesso soggettivo del mondo, quanto della traduzione del mondo in immagine; traduzione che è la costituzione stessa dell'uomo come *speculum mundi*. La situazione originaria non è dunque: "io guardo il mondo", ma "il mondo si guarda in me e mi fa specchio di se stesso in un suo doppio".

Analogamente, "la nostra corposità, il pulsare del nostro sangue, questo è nient'altro che il riflesso del Dio. Non c'è un mondo preso a sé che si rifletta in uno specchio e che diventi la conoscenza del mondo: quel mondo, inclusi noi che lo conosciamo, è lui stesso già un'immagine, un riflesso una conoscenza".

In altri termini, il mondo non è mai il mondo *più* lo specchio, il mondo *più* noi che siamo *specula mundi*. Il mondo stesso sorge nel momento del rispecchiamento, cioè di quell'autorispecchiamento che è la molteplice e variopinta distesa dei fenomeni, tra i quali noi stessi: espressione del Dio nella sua molteplicità.

"L'antitesi tra apparenza e divinità, cioè tra necessità e gioco, dice Colli, viene qui risolta in una sola immagine, dove tutto si diparte e si congiunge, dove la visione illumina quello che il pensiero intorbida"; il pensiero che divide gnoseologicamente il soggetto e l'oggetto, l'uomo e il mondo. In realtà, secondo il mito "solo Dioniso esiste: noi e il nostro mondo siamo la sua parvenza mendace, quello che lui vede ponendosi davanti allo specchio". Il mondo, in quanto mondo che ci include, è Dioniso; ma è anche parvenza mendace, perché è bensì il molteplice del Dio, ovvero il Dio nella sua molteplicità, ma non è il Dio nella sua unità.

E' appunto a questa unità finale che il rito iniziatico ci deve condurre, sormontando la divisione titanica della vita e il suo destino di morte.

Consideriamo ora più da vicino il rito dionisiaco. Ne abbiamo una descrizione minuziosa nel frammento 53 di Eschilo, tradotto da Colli.

" L'uno tiene nelle mani flauti
dal suono profondo, lavorati col tornio,
e riempie tutta una melodia strappata con le dita,
un richiamo minaccioso suscitatore di follia (*manias*);
un altro fa risuonare i cimbali cinti di bronzo
... alto si leva il suono della cetra;
da qualche luogo segreto mugghiano in risposta
terrificanti imitatori (*mimi*) dalla voce taurina,
e l'apparizione sonora di un timpano, come di un tuono
sotterraneo, si propaga con oppressione tremenda. "

Evidente è la centralità della funzione della musica nel rito: essa produce una **metamorfosi emotiva** e una **catarsi allucinatoria**. Entro la cornice musicale si inserisce il terrificante risuo-

nare della voce taurina, il suo mugghiare da luoghi nascosti: richiamo che porta l'iniziato a ricordare l'elemento essenziale del rito, riferito alla duplicità di Dioniso, animale e Dio. Il filologo Rhode, l'amico e compagno di studi di Nietzsche, giudicò questo frammento di Eschilo la testimonianza capitale della connessione tra musica e culto orgiastico.

Nel contempo è anche evidente la duplicità di Dioniso e Apollo; infatti, se il suono del flauto è suscitatore di mania, cioè di follia, il suono cristallino della cetra è invece connesso all'elemento apollineo, cioè a quell'arte di ammansire le fiere che il mitico cantore Orfeo ereditò appunto da Apollo.

Per il flauto, invece, si ricordi il flauto di Pan, il cui suono, dice il mito di Pan, coglie sul mezzogiorno il pastore sui monti, mentre cerca di ripararsi dalla calura e di riposare sotto gli alberi; i suoni di flauto del Dio gli infondono un vaneggiante sopore, sino alla mania folle e visionaria (Claude Debussy, il maestro dell'impressionismo musicale, ne ha fornito un'interpretazione magistrale nel suo brano orchestrale *Preludio al pomeriggio di un fauno*).

Nel contempo l'ora canicolare, in cui le ombre scompaiono (scompare cioè ogni "doppio"), è anche un simbolo del "trauma della conoscenza", cioè dell'istante allucinatorio nel quale il soggetto e l'oggetto divengono uno. Non a caso Nietzsche usò il simbolo del mezzogiorno in funzione analoga nello *Zarathustra*

Infine l'elemento mimico, ovvero la finzione drammatica del rito, con la sua trasfigurazione "artistica" (germe, come sappiamo, delle "arti drammatiche"). "Così - ha scritto Colli - si scatena una nuova visione della realtà, in base a una rottura della conoscenza quotidiana: tale è la *mania*: visione trasfigurata e allucinata che è però una *follia veritativa*, una conoscenza di ordine superiore".

Questa conoscenza superiore è introdotta "dal terrore che precede il suo erompere per il manifestarsi di un violento dislivello di coscienza rispetto all'esistenza quotidiana. La musica è così lo strumento attraverso il quale il Dio si manifesta". La musica, cioè, è la *odòs*, la via di iniziazione e il *méthodos*. Si noti, per esempio, il terrificante influsso che su tutta la scena gioca, al suo culminare, l'ossessivo suono grave e "sotterraneo" del timpano, che a un certo punto interviene a far vibrare e tremare ogni cosa, sino a opprimere lo stomaco e spaurire il cuore.

Consideriamo ora un passo della *Antigone* di Sofocle (vv.1146-1152); in esso il coro invoca a gran voce il Dio, affinché si manifesti. Si tratta di un brano di altissima poesia, nel quale ogni espressione meriterebbe un'attenta considerazione e un adeguato commento.

" O tu che guidi il coro
delle stelle spiranti fuoco, guardiano
delle parole notturne,
fanciullo, progenie di Zeus, manifestati,
o signore, assieme alle Tiadi che ti seguono,
che folli per tutta la notte danzano intorno
celebrando te, Iacchos, il dispensatore. "

Dioniso guida il "coro delle stelle". Il termine "coro" nomina originariamente la schiera danzante (per esempio, il coro delle Tiadi, poi evocato). Ma si dice "delle stelle spiranti fuoco": si tratta quindi della portata "cosmica", e non meramente psicologica, della ebbrezza, del fuoco dionisiaco; l'invocazione coinvolge gli astri: si tratta, dice Kerényi, del Dioniso fanciullo dei misteri, invocato come una stella.

Si tratta altresì di una versione dell'antichissimo mito del bimbo cosmico che giunge a rinnovare ogni anno la vita dell'univer-

so (la connessione tra questo fanciullo e la stella cometa è ancora al centro della simbologia relativa alla nascita di Gesù).

Consideriamo ora l'espressione "guardiano delle parole notturne" (*nuchìon fthegmàton episkope*). Innanzi tutto va sottolineato che *fthégmata* non significa senz'altro "parole". Il verbo *fthén-gomai* significa invece emettere un suono o una voce, cioè il risuonare (e solo per cammino semantico successivo "parlare"). Per esempio significa gridare, urlare, stridere; anche cantare, nel senso che cantare fa rumore; cioè vociare, chiamare a gran voce. In generale, dunque, il risuonare delle cose. Viene subito in mente il frammento di Eschilo che abbiamo letto testé, pieno com'è di sonorità e di immagini di rumori, attraversato da urla taurine, da rimbombi sotterranei e armonie musicali. La traduzione con "parole" è perciò riduttiva e un po' fuorviante.

Dioniso è dunque custode, guardiano di questo risuonare notturno della voce. Guardiano è detto in greco *episkopos*. Letteralmente: colui che presiede, che osserva dall'alto. Si ricordi che *sképsis* significa guardare con attenzione per sapere (sicché gli "scettici" sono originariamente coloro che osservano attentamente i fenomeni e che vi si attengono scrupolosamente, e non coloro che non credono in niente, come poi dice il senso popolare).

Dioniso è dunque il *praesidens*. Egli osserva e controlla non solo le parole notturne nel senso che questi suoni vengono pronunciati di notte, nel corso della festa, ma anche nel senso che queste sonorità allusive alla parola sono remote e opposte rispetto al solare Apollo, il fratello e l'alter ego di Dioniso.

Dioniso dunque sovrintende al passaggio tra l'urlo belluino e il suono significativo della parola, tra grida animalesche e voci umane. Questo è un ulteriore modo per intendere la duplice natura di Dioniso, animale e Dio. E si potrebbe aggiungere che in ogni umana parola resta dunque catturato un nucleo notturno: qualcosa di non convenzionale, qualcosa di profondo e di ine-

sprimibile, e tuttavia, proprio per ciò, qualcosa di sommamente espressivo, "musicale".

Proprio al centro del brano, preceduta e poi seguita da tre versi, risuona splendida l'invocazione: *pais*; la parola che significa il fanciullo e il gioco innocente, al di qua del bene e del male. Su quel "*pais*" converge tutto il senso del brano, in un verso che, pronunciato il nome e significata l'origine divina dell'invocato ("progenie di Zeus"), si conclude appunto con l'accorata e pressante invocazione al Dio a manifestarsi, a farsi immagine visibile, a farsi fenomeno ("*prophànete*", da *phàino*, *phainòmenon*).

Il nome Iacchos conferma l'identificazione di Dioniso con Bacco (Bacco e Arianna, cfr. Kerényi). Egli è detto "il dispensatore".

Il termine greco è *tamias*, il cui significato è "dispensa" o "madia", dove per esempio si ripone e si conserva il pane. Iacchos è quindi dispensatore di beni e di tesori nascosti. Egli è il sovrintendente e il custode dei medesimi (col che il termine richiama coerentemente "episcopo"), ne è il "moderatore" (termine che nell'italiano antico ebbe anche un significato politico, indicando per esempio una carica pubblica).

Da questo insieme di osservazioni possiamo allora così sintetizzare il senso dell'invocazione.

Da un lato essa si riferisce a Dioniso, il toro, che urla furibondo in preda a spasimo e passione; dall'altro l'invocato è colui che, con la sua *sképsis*, suscita la sapienza del mondo, piena di doni e di tesori nascosti nell'urlo primitivo, nella voce taurina che provoca lo stacco di coscienza, e cioè la memoria delle origini primordiali, in modo che l'uomo, incontrandone la rivelazione, venga iniziato alla complessità misteriosa delle sue origini.

Dioniso dunque regola, modera, tiene a freno, indirizza nel segno della parola sapienziale, impedendo che il rito orgiastico de-

generi nella fruizione titanica e belluina, anziché incanalarsi verso un *più di conoscenza*. Il "conoscere" in senso sessuale (come mostrò Kallir studiando il disegno delle lettere alfabetiche) si traduce nel conoscere in senso intellettuale.

Dioniso: la vita che si guarda e che così si distanzia da sé e si perde, assegnandosi a un destino di morte, ma anche di conoscenza e di continua rinascita sessuale e memoriale, materiale e spirituale.

7. Le divinità orfiche.

Passiamo ora da Dioniso ad Apollo. Essi, dice Colli, pur nella loro opposizione sono uno; e già Nietzsche indicava nell'arte apollinea il gesto consolatorio per la rivelazione tragica del satiro dionisiaco: che la vita è conflitto titanico, dolore e infine morte; sicché, dice il saggio Sileno, meglio sarebbe non nascere e, se nati, morire al più presto. In questo senso la tragedia, unendo dionisiaco e apollineo, è il culmine di tutte le arti, è l'apogeo insuperato della civiltà ed è la massima consolazione "metafisica" per i mortali.

La questione per noi è come si passa dalla sapienza vissuta alla sapienza espressa, dalla parola "notturna" alla parola "diurna". Cioè propriamente al *mythos*, alla parola, tratto essenziale del coro della tragedia, che danzando e cantando, insieme enuncia

giudizi e insegnamenti sapienziali: il tratto "gnomico" del coro e della iniziazione messa in opera dalla tragedia.

Dobbiamo allora riferirci al mondo della **sapienza orfica**, dove **Orfeo** è il cantore di Dioniso e una maschera di Apollo.

Notissimo è il mito che narra le disavventure di Orfeo, la cui sposa, Euridice, viene rapita dalla morte nel giorno delle nozze. Orfeo, sceso agli inferi, impietosisce gli Dei di sotterra col suo canto: Euridice gli verrà restituita, a patto che, nella via che riconduce alla luce del sole, egli non si volga a guardarla. Orfeo, come si sa, non resiste alla tentazione di volgersi per controllare se la promessa è stata mantenuta, ed Euridice riprecipita nel Tartaro per sempre (tra i molti artisti, per esempio il grande Monteverdi, iniziatore del melodramma, il poeta Rilke si è ispirato, nei suoi splendidi *Sonetti a Orfeo*, a questa vicenda).

Orfeo sarà poi dilaniato dalle Baccanti, che ne disperdono le membra e gettano la sua testa nell'Erebo; ma anche separata dal corpo, la testa di Orfeo non cessa dal cantare.

Esaminiamo anzitutto tre principali divinità orfiche: Fanes, Chronos e Mnemosyne. Come dice il suo nome, **Fanes** è il Dio della manifestazione, della manifestatività delle cose del mondo (è il Dio del "fenomeno").

In particolare Fanes è colui che **si manifesta e che appare rilucente** (*phainòmenon* viene infatti da *phòs*, la luce del sole che illumina gli enti e li fa apparire: alla luce del sole, appunto). Fanes esprime dunque l'incarnazione divina di tutta la *realtà*, nella sua molteplice apparenza di "cose".

Egli, si badi, è tutto il reale, è un'apparenza senza residui e senza fondi ulteriori, **e nondimeno custodisce un profondo**. "In Fanes, dice per esempio Colli, c'è l'emergere in altra forma, con un sussulto, di una realtà abissale". Peraltro questo "abisso" e profondo non si manifesta altrove, ma sempre lì, sulla superficie

della apparenza rilucente; propriamente si manifesta nel suo cuore. Di che si tratta?

Anzitutto notiamo che Fanes è, per così dire, l'alter ego diurno di Dioniso; come Dioniso, infatti, Fanes è nel contempo maschio e femmina.

Per procedere nella comprensione dobbiamo ora volgerci a **Chronos**: il Dio che *mette in fila* e che, così facendo, dispiega e mostra; cioè "temporalizza".

Chronos è il tempo, ma più esattamente, come dice Colli, è "tutto il tempo che bisogna attraversare per raggiungere il *senza tempo*". Non possiamo intendere appropriatamente tutto ciò se non avviciniamo immediatamente a Chronos Mnemosyne.

Mnemosyne, la memoria, è la Dea che nei culti misterici (per esempio nei misteri eleusini) incarna il **ritorno**: ritorno a un'origine che non conosce Chronos (il "fuor-del-tempo", direbbe Montale).

Tornare a questa origine è appunto il contenuto "misterioso" della visione finale, o *epoptéia*, del percorso iniziatico. Si tratta dunque di un andare indietro per procedere, nel che si compendia il cammino formativo riservato al *mystés*.

Nella coppia Chronos/Mnemosyne abbiamo la replica dei due divini complementari, Dioniso/Apollo, cioè **le due facce di Fanes**. Chronos mette in fila e così dispiega e mostra quello che Mnemosyne coglie invece abissalmente con un sussulto, riportando là dove Chronos non c'è ancora né mai potrà esserci.

Ma a sua volta Mnemosyne non potrebbe cogliere l'origine senza tempo se non attraverso la temporalizzazione di Chronos. E Chronos non potrebbe mettere in fila nel tempo se non prendendo a oggetto quella dimensione senza tempo cui Mnemosyne allude.

Si tratta dunque di **attraversare tutto il tempo**: i miti, i racconti, i canti di Orfeo, le sue favole poetiche (che fanno da preludio iniziatico nel corso della formazione misterica), le vicende degli Dei e degli eroi, le loro generazioni, la morte e la resurrezione di Dioniso, tutte le saghe degli Dei olimpici (della lucente schiera degli Dei olimpici, secondo l'espressione di Nietzsche): tutto questo è il canto di Orfeo; ma nel contempo tutto questo **non è che la rilucente apparenza di Fanes**; perché tutto questo non è altro che la "realtà": infatti noi, e tutte le cose con noi, non siamo che un racconto e un sogno divino.

L'ascolto dei miti orfici prepara dunque la rivelazione finale (*epoptéia*): ascolto essenzialmente "cronologico", connesso al farsi tempo della parola che narra le vicende e il destino degli Dei e degli uomini; ascolto "mitico", nel senso che Dei ed eroi non sono che modelli paradigmatici di ogni realtà, a cominciare dal nostro incarnare figure della vita vivente conformi al principio divino.

Questo ascolto converge verso una comprensione complessiva che si potrebbe forse esprimere così: attraverso l'apparizione rilucente delle narrazioni poetiche evocate sul filo della memoria, ecco che tutte queste "storie" compongono come un'unica "storia", tutte le vicende un'unica vicenda: unicità del carattere sacrale della vita che si specifica nelle figure molteplici degli Dei.

Tutte le individuazioni delle vicende, tutte le individualità degli attori, tutti i protagonisti della narrazione e delle storie, uomini, eroi e Dei, nella loro "cronica" fragilità di apparenze - che poi nient'altro sono se non la variopinta natura di tutte le cose - celano nondimeno un evento fondamentale: forse l'evento stesso dell'accadere di queste storie, cioè **l'evento della parola**, l'evento del "mito", del mondo mitico.

Evento che non sta in queste storie, in questo loro tempo "crono-logico", ma che è il fondo abissale e profondo di tutto ciò. Momento notturno, forse "onirico", che precede le parole del giorno e del risveglio della coscienza.

Evento dunque pre-istorico e pre-cronico in quanto **origine** che non può avere tempo, che non può collocarsi nell'ordine e nelle file del tempo, che non può essere misurata dal tempo o nel tempo; origine ancestrale, come per ognuno è forse l'esperienza della sua origine nel limbo senza tempo del ventre materno.

Origine che non può essere detta dalla parola, poiché è l'evento stesso della parola e delle sue *storie*. Silenzio che da sempre abita la parola e che la circonda e la sorregge nel suo "stacco" o nel suo "staglio" sapienziale; evento che accadendo mostra e mette in mostra le molteplici cose.

Nella visione infine aperta dalla memoria articolata nell'ascolto delle storie ecco che l'apparenza fenomenica vien meno e con essa quella apparenza stessa che è l'individuo. Nell'estasi iniziatica viene meno il *principium individuationis*, come diceva Nietzsche. L'individuo è risucchiato nella vita, e cioè nella **vita eterna**, nel mondo senza tempo, senza storia e senza "cultura", e perciò senza colpa; ovvero nella estasi belluino-divina; e così Demetra, la Dea dei misteri, Demetra, cioè la Madre Terra, riaccoglie i suoi figli.

Estasi del ritorno a casa, cioè in quella origine che sempre permane e trionfa su Chronos, sul tempo e sulla morte, aperta al mortale dalla esperienza della parola.

A questo punto a Chronos e Mnemosyne va aggiunta, a completare l'Olimpo orfico, l'altra coppia divina: Ananke e Pais.

Ananke è la divinità che esprime la **necessità inviolabile** connessa alla legge del tempo (quella legge del tempo di cui si

ricordò Anassimandro agli esordi della *sophia* filosofica; e così pure Parmenide, nel ricondurre l'essere, lo sfero, alla sua necessaria e immobile eternità).

Si potrebbe commentare così: il tempo della parola si esprime in storie per loro natura irreversibili perché crono-logiche, dominate dalla logica del racconto, cioè del conto; la legge del tempo mette irrevocabilmente in fila secondo la logica del prima e del poi; logica che riflette la natura stessa della parola, che può dire solo in successione, stabilendo l'irreversibilità del tempo (del "fu", dell' "è" e del "sarà").

In questa necessità, in questa *anánke* si radica il costitutivo carattere "cinetico" degli esseri viventi: essi sono gettati nella "distanza", cioè in un essere che proviene dal passato e che si volge al futuro e che perciò non ha stanza nel presente, ma solo distanza, ovvero che non ha requie ovunque si trovi.

La parola genera così la **lacerazione originaria** (i frammenti dello specchio di Dioniso): alla molteplicità delle cose si accompagna la molteplicità dei poli desideranti (le une sono il rovescio degli altri), che danno luogo appunto al *principium individuationis* (*mors tua, vita mea*) e alla passione titanica.

I viventi devono superare la *distanza* che li iscrive nell'essere (nella "luce" dello sguardo, diceva Lacan: lo sguardo fatale ravvisato in un lampo nel fondo dello specchio o della brocca d'argento, ove emerge l' "altro costitutivo") per poter continuare a vivere. Tempo e *kinesis* divengono per loro costitutivi: movimento necessario della vita che di continuo si muove nella irrequietezza del "dover essere" per continuare a essere.

Necessità di assimilare l' "altro" a sé: la preda per il cibo e per il sesso; la figura paterna e materna per divenire capaci a propria volta di generare la vita nella scissura originaria della vita, cioè la vita nella connessione indissolubile con la morte: come

Dioniso e Arianna che celebrano il loro amplesso, in compagnia di Pan e di Sileno, sul coperchio del sarcofago.

Veniamo a **Pais**: la divinità del **Gioco**. Essa concerne tutto ciò che non è affetto dalla necessità e dal tempo, da Ananke e da Chronos. Quindi concerne ciò che è fuori dal tempo.

Ma ciò che è fuori dal tempo non è, per così dire, un'altra cosa: tutte le "cose" sono necessariamente nel tempo delle storie, è lì che nascono e che vengono originariamente all'essere (il profondo di Fanes è ancora Fanes nella sua superficie molteplice). Ciò che è fuori dal tempo è **l'evento stesso del tempo**, evento della sua necessità: evento per sua natura e definizione atemporale (o sarebbe interno al tempo che esso apre). Quindi tutto ciò che è ignaro di necessità e di costrizione e che in generale allude al carattere ludico, innocente, dell'eros primordiale.

Com'è evidente, Pais si collega a Mnemosyne, così come Ananke si collega a Chronos. E' in questo gioco di rimandi che si iscrive, in seno all'orfismo, il celebre mito di Dioniso fanciullo e del suo fatale gioco dello specchio: precipizio innocente del mondo titanico della colpa.

Al fondo della sapienza orfica si delineano così **due mondi**: quello che celebra, nel mito di Dioniso, l'eterna rinascita della vita, rinascita innocente legata al gioco; e quello che celebra, nel mito di Fanes, il dominio della necessità e del tempo del racconto e del destino.

Ma questa è solo una prima lettura superficiale; in realtà il mito di Dioniso è il profondo stesso di Fanes, ciò che *l'epoptéia*, la visione rimemorativa, coglie con un sussulto straniante: dietro la variopinta serie delle storie di Fanes sta la lacerazione del colpo di spada titanico e l'urlo fuor-dal-tempo belluino dell'origine, il grido e il pianto della lacerazione del cordone ombelicale con la vita eterna di Demetra, la madre dei viventi.

Ma anche, forse, come altri suppongono, sta la visione dell'amplesso incestuoso dell'origine, il dramma edipico, il coito mostruoso del toro e di Pasife (col che torniamo appunto a Dioniso), l'amplesso "sacro", e quindi anche incestuoso e "sacrilego", col Dio.

E' un fatto che i Greci, questo popolo di geniali chiacchieroni, ha però mantenuto il segreto sul contenuto della visione finale dei misteri e noi possiamo solo avanzare supposizioni e ipotesi. Noi, i "malformati", direbbero concordi Friedrich Schiller e Friedrich Nietzsche.

8. La cifra della sapienza arcaica.

Diceva Pindaro che la sapienza non si può né imparare né insegnare, ma solo esercitare. Noi, che avremmo la pretesa di insegnarla, evidentemente l'abbiamo già perduta. Ma in che senso poi "arcaica"? Si tratta, com'è chiaro, di una *arché* immaginaria, inventata e raccontata da noi; e ciò per almeno due ragioni. La prima è che noi estraiamo minimi frammenti di memoria dal pozzo immenso, incalcolabile, inesauribile del passato e ne facciamo, per nostro comodo, ciò che del passato più importa considerare e ricordare.

La seconda ragione è che siamo noi, con la nostra mentalità, il nostro lessico, la nostra vita, che diciamo il passato, definendolo "arcaico" a partire da noi, i "non-arcaici"; e così parliamo di certo di cose inesistenti per loro, gli "arcaici" (ovviamente ignari di esser tali, così come strutturalmente impossibilitati a esserlo).

Poco sapiente sarebbe però colui che traesse motivo da ciò per rifiutare in blocco ogni sguardo volto al passato. Se è vero che il passato è fatto di presente che un tempo fu tale, anche quel presente si trovava nella nostra stessa difficoltà di guardarsi e interpretarsi al passato, se non retrocedendo il proprio sguardo e il proprio linguaggio.

Ciò che conta, in queste cose di "memoria", è la questione dell'origine e della nostra origine, sicché ogni tentativo di dire il passato dice piuttosto di noi stessi, circoscrive la nostra autobiografia; così sempre fu, poiché siamo, come abbiamo visto, figli di Mnemosyne.

Questo non significa che possiamo inventarci un passato a piacere; efficace per noi è solo quel discorso che possiede l'arte di rinvenire, resuscitare, ricostruire un'effettiva continuità col passato; continuità che noi, nella nostra differenza, possiamo ravvisare, rendendoci allora trasparenti e comprensibili a noi stessi.

La sapienza arcaica, dunque: quel che dice Pindaro è assolutamente comprensibile se per sapienza intendiamo un processo di formazione, e non il semplice possesso di nozioni culturali. La formazione è in questo caso una *odòs*, una via, un percorso rituale che comporta esperienze iniziatiche e memoriali, e in questo senso formative.

Anche il rito della messa e della comunione, esperienza memoriale dell'ultima cena, sono esempi di percorso formativo e in questo senso sapienziale: si tratta, in questo caso, della "sapienza cristiana", di quella sapienza, cioè, che rende un uomo "cristiano".

La formazione è, in questo senso, una "fondazione", come direbbe Kerényi; vedremo più avanti in che senso.

Qui sottolineiamo invece un altro aspetto, già a suo tempo indicato: la formazione comporta una **unificazione trasformatrice**.

Per esempio il fanciullo si trasforma e diviene adulto in quanto si unifica con i padri; l'adulto perviene alla formazione in quanto, grazie alle cerimonie ed esperienze dei misteri, apprende, come lì si diceva, "l'inizio e la fine della vita"; in tal modo egli si unifica con gli antenati e, attraverso questi, con l'origine stessa dell'uomo.

Questo processo comporta, come sappiamo, un *risalimento* (per non dire un *trasalimento*) a un evento fondatore che è eternamente fuori dal tempo, ma nella cui luce sta tutto il tempo.

Così Nietzsche concepiva, giustamente, il satiro coreuta: un essere dell'origine che sta immobile dietro tutte le vicende della storia umana.

Ritorno dunque a un **presente eterno** nel quale il *mystes* si vede radicato e fondato. Questa dimensione ha natura primariamente cosmica, non psicologica, o psicologica solo per derivazione e conseguenza. La stirpe umana si vede anzitutto collocata in quella dimensione primordiale che è scandita dall'eterno giro dei cieli e della volta celeste (si ricordi l'invocazione a Dioniso: "O tu che guidi il coro delle stelle").

Tutte le vicende della vita, le stagioni e le generazioni, sono così eternamente contenute e modellate dall'anello cosmico, del quale altra immagine è Oceano che circonda da ogni lato le terre degli uomini, emerse dal profondo dei flutti.

In queste immagini è essenziale cogliere l'importanza del **ritmo**: ritmo primordiale dell'**eterno ritorno**; riproduzione indefinita dell'**archetipo**. Ogni singola cosa, ogni essere, ogni identità, in sé effimera, è la riapparizione di un archetipo "ritmico"; vale a dire di un Dio: immortale presenza della vita eterna nella vita accidentale delle sue copie che riproducono la figura del ritmo che le caratterizza appunto nell'archetipo.

In questo senso ogni azione dell'uomo è "cosmica", cioè segue un ordine per così dire scritto in cielo, sia che egli costruisca e ordini le case del villaggio, lavori i campi, accudisca alla riproduzione degli armenti, celebri "nozze, sepolture e are".

Come sappiamo, la via trasformatrice è caratterizzata dai modi del ricordo: Mnemosyne è al centro dei misteri. Il ricordo svolge però una duplice funzione, regressiva e progressiva.

Regressione orgiastica: sull'onda del ricordo, il *mystes* viene indotto a una liberazione istintuale, cioè alla cancellazione prov-

visoria e regolata della sua identità sociale; in certo modo egli ritorna all'innocenza primigenia della vita. Innocenza nel senso di quella dimensione che ignora il bene e il male e che può frequentare con eguale inconsapevolezza la gioia e il dolore, l'estasi sessuale e la ferocia, la protezione e la distruzione.

Progressione entusiastica: entusiasmo divinatorio che dalle parole notturne conduce alle parole diurne, alla apollinea "profezia" del Dio: esperienza di una parola salvifica, grazie alla interpretazione dei segni del Dio. Segni ambigui e oscuri che esigono l'arte del "sacro esegeta" e dell'aruspice. Qui comprendiamo che Apollo è ancora Dioniso, la parola notturna è ancora la parola diurna; potremmo dire che Apollo è Dioniso *interpretato*.

In questo modo l'uomo si vede iscritto nel corpo di Dio, nella sua figura di luce, foto-grafato nell'eterno. Cioè assegnato alla duplice dimensione della notte e del giorno, della passione estatica e dell'estasi mistica.

A questa duplicità alludeva ancora, per esempio, il medio evo cristiano, quando avvertiva nella invocazione della Vergine (A-VE Maria) la contemporanea presenza, a termini invertiti, della prima donna peccatrice (EVA). L'una è ancora l'altra, interpretata e purificata: Venere ctonia e Venere urania.

Mangiando simbolicamente il Dio (in origine mangiando l'animale), l'uomo acquisisce la vita eterna (la vita "eucaristica", direbbe un cristiano), poiché si congiunge con la vita del Dio.

Siamo così tornati al banchetto o **sacrificio** dal quale eravamo partiti: il pasto che gli uomini, i mortali, condividono con gli immortali, i divini.

In sostanza stiamo dicendo che i Titani, riuniti a banchetto, "fanno il sacro", cioè "sacrificano", vale a dire si rendono conto di mangiare il Dio; il che è lo stesso che dire che essi, identificandosi nel Dio, loro archetipo, si rendono conto di costituire una "comunità" e di avere un "nome" (il nome del Dio).

Questa visione è ciò che li fa uomini, è la nascita dell'uomo. E naturalmente non è ancora spento tra noi uomini "civilizzati" il senso originariamente sacrale del banchettare insieme.

In altre parole, il Titano "vede" l'innocenza della sua preda e perciò (e cioè) "avverte" la sua *colpa*: si vede come "deicida" e così accede alla *Legge*: "non ucciderai".

Il che comporta, *ipso facto*, che egli divenga potenzialmente omicida: capace di dare la morte (di cui prima è ignaro) e anzi desideroso per certi versi di farlo: come ha osservato Freud, ciò che è vietato, come l'omicidio e l'incesto, è evidentemente desiderato; non vi sarebbe altrimenti ragione di vietarlo.

In questo modo, grazie a questo gioco complesso e retroflesso di visioni, l'uomo entra nella *storia* e anzi, più esattamente, nelle *storie*. Si iscrive cioè nel ritmo della parola e del tempo dei mortali: parte riflessa del tempo cosmico.

E così l'universo, il mondo, come, letteralmente, *canto* degli Dei immortali (così intendevano il cosmo gli antichi indiani e poi ancora i pitagorici e Platone nel *Timeo*) viene memorialmente riprodotto nel canto umano di Orfeo, l'adepto di Dioniso, di Apollo e di Fanes: la testa recisa di Orfeo continua in eterno il suo canto, nel quale si fondano ritualmente in ogni tempo i destini degli umani. Come dice Foscolo nei *Sepolcri*: "e pianti, ed inni, e de le Parche il canto".

9. Il problema della mitologia.

Il senso della formazione arcaica, abbiamo detto, può anche intendersi in riferimento alla nozione di "fondazione". E' questa la tesi di Karoly Kerényi, svolta nello scritto *Origine e fondazione nella mitologia*, trad.it. in K.Kerényi e C.G.Jung, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (in realtà il titolo originale dice altrimenti: *Einfuehrung in das Wesen der Mythologie*, quindi "Introduzione all'essenza della mitologia", lo "studio scientifico" è un'invenzione dell'editore italiano), Boringhieri, Torino 1972 (il libro, scritto in collaborazione da Kerényi e Jung, risale agli anni 1940-41).

La questione generale è quella di comprendere cosa sia la mitologia. Kerényi pone subito una relazione con la musica e la poesia, in certo modo circoscrivendo le arti dinamiche, senza peraltro farne espressamente conto. Scrive: "Che cos'è la musica? che cosa la poesia? che cosa la mitologia? Domande sulle quali non è possibile riflettere senza avere di già un rapporto reale con il loro oggetto". Quale sarebbe poi questo "oggetto" se non l'uomo stesso? E' dunque a partire dalla natura degli esseri umani che vi è già sempre un rapporto con ciò che chiamiamo musica, poesia e mitologia.

Ma la mitologia poi, continua Kerényi, è un fenomeno che "per profondità, durata e universalità è paragonabile soltanto alla natura stessa". In tal modo Kerényi ripete e fa sua una tesi della *Filosofia della mitologia* di Schelling.

La mitologia andrebbe insomma al fondo della "natura" umana come niente altro; essa, in questo senso, è perenne e indistruttibile: "La mitologia, come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua morte...".

Se questo è vero, è però anche vero che "l'autentica mitologia ci è divenuta estranea". Nessuno di noi, donne e uomini "moderni", pensa più agli Dei e agli eroi come a modelli di comportamento; soprattutto nessuno pensa più che i miti racchiudano verità universali e vitali rivelazioni; essi sono per noi favole o leggende superstiziose e ingenuie, ancorché "letterariamente" ammirevoli, ma nulla di "serio" o di seriamente credibile.

"Noi, dice Kerényi, abbiamo perduto l'accesso immediato alle grandi realtà del mondo spirituale - e a questo appartiene tutto ciò che vi è di autenticamente mitologico -, l'abbiamo perduto anche a causa del nostro spirito scientifico". La nostra formazione non accade più in base a modelli mitici, ma, come vedremo più avanti, in base al criterio scientifico della "oggettività".

In effetti qui Kerényi tocca proprio il nostro problema: il differente modo di concepire la formazione che ha caratterizzato in Grecia la nascita dell'uomo filosofico (a partire dalla "pedagogia" di Socrate, Platone e Aristotele) e poi in tutta Europa la conseguente nascita della scienza moderna. Il nostro ritorno alle arti dinamiche della tragedia ha appunto lo scopo di riflettere su queste due differenti, per non dire opposte, maniere di intendere la formazione e il divenire esseri umani.

Per parte sua Kerényi osserva che, certo, noi non possiamo rinunciare allo spirito scientifico; non possiamo, in altre parole, costringerci a pensare in modo difforme dal nostro corrente senso comune che ci ha allevati e che di continuo ci sorregge e ci ispira.

Possiamo però, dice Kerényi, pretendere di "riavere dalla scienza l'immediatezza di rapporto con la mitologia. Quella stessa scienza deve aprirci la strada verso la mitologia, che prima con le sue interpretazioni e poi con le sue spiegazioni ce l'ha costruita". Si tratta quindi di usare la scienza per ritrovare il senso

autentico della mitologia, sormontando i pregiudizi che la scienza stessa ha di fatto innescato.

Ma cosa propriamente è la mitologia? Ecco una domanda che una genuina scienza mitologica deve anzitutto sollevare.

Scrive Kerényi: "la *mythologia* è un'arte come la poesia e partecipe essa stessa della poesia (le sfere delle due si intersecano), un'arte con un singolare presupposto materiale. Esiste un materiale particolare che determina l'arte della mitologia: un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento. *Mitologema* è per essa il migliore termine greco: racconti intorno a Dei, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. La mitologia è il *movimento* di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale non statico, bensì suscettibile di trasformazioni." (p.15).

Cos'è dunque la mitologia? Andando al cuore delle cose dette da Kerényi, si potrebbe rispondere: il *movimento*, la *kinesis*. Incessante movimento della voce che transita dalla bocca all'orecchio (poiché la mitologia è ignara di scrittura e frequenta essenzialmente l'oralità).

Movimento che è "arte di racconti", come abbiamo letto, nonché della loro continua trasformazione. Materiale in continuo divenire che si accumula nella memoria, ma che è sempre disponibile alla metamorfosi futura. Anzi, proprio in questa continua metamorfosi esso vive e rivive, poiché non è depositato altrove che nella memoria orale collettiva: nessun altro luogo o materia "oggettiva" lo conserva, se non, in forma allusiva, indiretta e silenziosa, le immagini forgiate dagli artisti nel bronzo, nel marmo, nella ceramica, nelle pareti dipinte.

I mitologemi sono insomma opere d'arte, secondo Kerényi: una posizione che riveste qualche ambiguità. Ma nella sostanza

Kerényi non tende a una "estetizzazione" della mitologia, che sarebbe atteggiamento incongruo, essendo l'estetica proprio il frutto, per differenza, di quella scienza che ha spento in noi la comprensione genuina della mitologia (non a caso l'estetica nasce con Aristotele); piuttosto e al contrario Kerényi tende a una mitologicizzazione dell'arte.

In questo senso egli va nella nostra stessa direzione, cioè nel riconoscimento delle tre arti dinamiche come fenomeno primordiale dell'umano. I cosiddetti "artisti" di ogni tempo sono in realtà coloro che plasmarono e modellarono i loro materiali emergendone come creatori di mondi; nulla invece di "estetico" nel senso della cultura critica e della erudizione cieca che da tempo ci affligge.

Ma ascoltiamo direttamente Kerényi: "Il modellamento, nella mitologia, è immaginifico. Ne scaturisce un fiume di immagini mitologiche. Uno scaturire che nello stesso tempo è un esplicarsi: fissato, come i mitologemi sono fissati nelle sacre tradizioni, esso è una specie di opera d'arte. Vi possono essere diversi sviluppi dello stesso tema fondamentale, uno accanto all'altro o uno dopo l'altro, simili alle diverse variazioni di un tema musicale. Benché, infatti, il flusso stesso si presenti sempre in immagini, il paragone con le opere musicali conserva la sua validità. Sempre, intanto, con *opere*: vale a dire con qualcosa di obiettivato, qualcosa che è già diventato oggetto autonomo che parla da sé, qualcosa a cui non si rende giustizia con interpretazioni e spiegazioni, bensì tenendolo presente e lasciando che pronunci da sé il proprio senso. Nel caso di un mitologema autentico questo senso non è una cosa che si possa esprimere altrettanto bene e completamente anche in un linguaggio non mitologico. (...) Se tale significato si traduce così difficilmente nel linguaggio della scienza, è appunto perché esso non può venire espresso completamente se non in forma mitologica.

Da quest'aspetto immaginifico-significativo-musicale della mitologia deriva che l'unico giusto modo di comportarsi nei suoi riguardi è quello di lasciar parlare i mitologemi per se stessi e prestar loro semplicemente ascolto. La spiegazione deve rimanere in questo caso sullo stesso piano che occupa la spiegazione di un'opera musicale o, tutt'al più, poetica. Che questo richieda un particolare 'orecchio', esattamente come occuparsi di musica o di poesia, s'intende da sé. 'Orecchio' significa anche qui un vibrar insieme, anzi un espandersi insieme. 'Colui che si spande come una sorgente, viene conosciuto dalla conoscenza' (Rainer Maria Rilke). Dove è però la sorgente della mitologia? In noi? Soltanto in noi? Anche al di fuori, o soltanto al di fuori di noi? E' questa sorgente che va cercata" (pp.16-17).

Il linguaggio mitologico condivide col linguaggio musicale il principio della variazione; esso è intraducibile: va ascoltato vibrando in consonanza.

Ma notiamo soprattutto la cosa più importante, racchiusa in quelle domande finali: dov'è la *sorgente* della mitologia? Come intenderla? La intendono davvero quegli "spensierati scienziati" che la ripongono tranquillamente nell'uomo, parlando alla leggera di proiezioni antropomorfe, di bisogni psicologici, di timori superstiziosi, di immaginazioni primitive e via dicendo?

Se la mitologia è indisciungibile dall'origine dell'uomo, chiedere della sua origine è come chiedere dell'origine dell'uomo e del suo linguaggio: che senso avrebbe allora rispondere che l'origine dell'uomo è *nell'uomo* e del linguaggio *nel* linguaggio?

Questa sì che è un'ingenua tautologia, nonché la proiezione dogmatica dei nostri pregiudizi, che invero occupano tanta parte delle cosiddette "scienze umane".

10. I mitologemi come forme di vita.

Scrive Kerényi: " La mitologia, come la testa recisa di Orfeo, continua a cantare anche dopo la sua morte, anche a lunga distanza dal tempo della sua morte. Nel periodo della sua vita, il popolo cui essa era familiare, non soltanto cantava insieme con essa, come con una specie di musica: la viveva anche. Pur essendo una specie di materiale, essa era per quel popolo, suo portatore, forma di espressione, di pensiero, di vita. A giusta ragione si è parlato della 'vita per citazioni' dell'uomo dell'età mitologica e a giusta ragione si è cercato di rendere chiara questa idea a mezzo di immagini di cui non si potrebbe trovare nulla di meglio. Prima di agire, l'uomo antico avrebbe fatto sempre un passo indietro, alla maniera del torero che si prepara al colpo mortale. Egli avrebbe cercato nel passato un modello in cui immergersi

come in una campana di palombaro, per affrontare così, protetto e in pari tempo trasfigurato, il problema del presente. La sua vita ritrovava in questo modo la propria espressione e il proprio senso. La mitologia del suo popolo non soltanto era per lui convincente, aveva cioè senso, ma era anche chiarificatrice, vale a dire dava senso. "

La mitologia "spiega" tutto ciò che vi è nel mondo, "sebbene non sia stata inventata per spiegare".

Questo aspetto eziologico della mitologia è mal compreso dagli storici delle religioni, che pretenderebbero a loro volta di "spiegare tutto" sul piano della comprensione analitica: dire loro che, dopo tutto, "anche la poesia e la musica spesso rendono il mondo molto più trasparente per lo spirito che non le spiegazioni scientifiche" non li soddisfa. In effetti il come e il perché della mitologia resta un fatto complesso e un po' misterioso per noi e non è il caso di facilitarci il compito della sua comprensione.

Intanto cominciamo a notare che quando Kerényi dice che il popolo "canta" con le sue mitologie, esprime un fatto molto più letterale di quanto forse egli lo consideri. Il fatto "mondiale" della mitologia, il fatto cioè che non vi è popolo del passato a noi noto che non abbia espresso la sua fede negli Dei e nelle loro storie, va posto in diretta connessione con ciò che qui chiamiamo "le tre arti dinamiche", ovvero, come abbiamo visto, col sacrificio, col rito, con la festa, con la parola originariamente intonata e danzata, col ritmo delle azioni "valide", esemplari ed efficaci.

Facendo accadere, il rito anche "spiega"; e lo fa mediante un "passo indietro" (espressione che usò anche Heidegger in modo caratteristico), il che equivale al ricorso al modello e all'esempio.

E' qui contenuta una verità imprescindibile relativa al processo di formazione umana: non c'è formazione dove non sono modelli ed esempi efficaci; nessuna "scienza pedagogica", nessuna "tecnica didattica" potrà mai surrogare questo principio. Senza mo-

dello nessun maestro, senza maestro nessuna reale formazione. Al più, mera informazione.

Torniamo al mito. Kerényi ricorda qui le tesi del grande antropologo Bronislaw Malinowsky, autore dell'opera *Il mito nella psicologia primitiva*, Londra 1926. Già il titolo, con quel suo ricorso alla pregiudicata nozione di "psicologia primitiva", suscita qualche perplessità. Resta il fatto che Malinowsky, acuto e appassionato osservatore della mitologia vivente presso le popolazioni delle isole Trobriant, è nondimeno uno studioso attento a geniale.

Per esempio egli scrive: "Il mito, in una società primitiva, vale a dire nella sua originale forma viva, non è semplicemente la narrazione di un racconto, bensì una realtà vissuta. Esso non è di quel genere di avvenimenti inventati che noi ritroviamo nei nostri romanzi, bensì una viva realtà che si crede sia accaduta nei tempi primordiali e da allora continui a influire incessantemente sul mondo e sul destino degli uomini (...). Tali racconti non si mantengono in vita per qualche vana curiosità; essi non sono considerati come storie inventate, né però come storie vere. Essi sono invece per gli indigeni manifestazioni di un'originaria realtà superiore e di più alta importanza, la quale determina la vita, il destino e le attività attuali dell'umanità, mentre gli uomini traggono da essi sia i motivi per gli atti rituali e morali, sia le avvertenze sul come mettere questi in pratica."

Questa riconduzione del mito alle sue funzioni eminentemente sociali non chiarisce però cosa concretamente significhi il risalire a un fatto dei tempi primordiali e perché tali fatti primordiali riescano a esprimere in modo adeguato ed efficace qualcosa di "reale" del mondo, incarnando quindi una genuina "spiegazione": questo Malinowsky non lo dice, non lo pensa e non lo comprende.

Kerényi, al contrario, vi si impegna a fondo, coniando per l'occasione il concetto di "fondazione": "La lingua tedesca, scrive, ha per questo la parola appropriata: *begründen*, motivare, fondare, giustificare una cosa riportandola al suo fondamento". Quindi così continua:

"La mitologia 'fonda'. Essa non risponde invero alla domanda: 'perché?' bensì a questa: 'da dove? da quale origine?' (...) Per i più antichi pensatori greci, origini, *archai*, erano, per esempio, l'acqua, il fuoco, o l'illimitato (*àpeiron*). Non mere 'cause', dunque, piuttosto materie o condizioni primordiali che non invecchiano, né vengono mai superate, bensì fanno sempre originare tutto da se stesse. Simili a queste sono i fatti della mitologia. Essi costituiscono il fondamento del mondo che riposa tutto su di loro. Essi sono le *archai* alle quali ogni singola cosa, anche presa per se stessa, risale, per creare se stessa da esse, mentre esse rimangono vitali, inesauribili, insuperabili: in un primordiale tempo extra-temporale, in un passato che, per mezzo di un continuo rinascere in ripetizioni, si dimostra eterno."

In questo senso la mitologia "racconta sempre delle origini", ovvero di ciò che è "originario". Ogni narrazione è l'inizio, la "fondazione" di un mondo: per esempio il mondo di Zeus rispetto al mondo di Chronos ecc.: "gli Dei sono 'originari' nel senso che con una nuova divinità nasce sempre un nuovo 'mondo', una nuova era o un nuovo aspetto del mondo".

"A questa origine come inizio di una nuova unità cosmica allude il mitologema del 'fanciullo divino'. E in effetti ogni divinità è "cosmica": essa introduce ordine e forma nel mondo, essa adorna il mondo con la sua immagine (come dicono i significati del verbo *kosméō*, dal quale derivano anche le parole "cosmesi" e "cosmetico" della nostra lingua).

Se ogni origine è un suono divino intonato per la prima volta e poi sempre risuonante in eterno, allora ogni uomo è l'eco riecheggiante di questo suono originario.

Attraverso il fondare mitologico l'uomo si immerge dunque in sé, fa irruzione in se stesso. "Se si volesse pensare in termini spaziali intorno a questo fatto puramente interno, si dovrebbe dire che il luogo ideale in cui l'originarsi e il sapere delle origini sono identici, è esclusivamente questo punto di irruzione e di centro. Chi in questa maniera si volge in se stesso e racconta, non fa che sperimentare e annunciare il fondamento: egli 'fonda'. Il fondare mitologico ha questo di paradossale: chi si ritira così in sé, si apre. O anche viceversa: l'essere aperto al mondo, caratteristica dell'uomo antico, pone questi sul suo proprio fondamento (...) le mitologie non parlano del prodursi di un essere umano, ma di quello di un universo divino o di un Dio universale (...). E' il mondo che parla dell'origine nelle immagini che scaturiscono (...), dove tutto è uno scaturire, sbocciare, sorgere: tutto è come una sorgente. E, intanto, tutto è anche divino: la natura divina di tutto ciò che appare nella mitologia s'intende da sé. Tutte le istituzioni delle età mitologiche ritrovano la propria trasfigurazione e il proprio fondamento, vale a dire la propria consacrazione, per mezzo di un mitologema della origine, nella comune origine divina della vita, di cui esse (le istituzioni) sono le forme".

Retrocedendo in sé, nella scaturigine di mondo che è la sua origine, l'uomo del mito retrocede dunque nel Dio che è in lui; per esempio: retrocessione dei Titani in Dioniso, in quanto mitologema, luogo di fondazione del loro mondo di senso; è nella figura mitica di Dioniso che le istituzioni titaniche trovano "la comune origine della vita".

11. Le fondazioni di città.

Ma vediamo ora un esempio di fondazione in esercizio studiato da Kerényi: la fondazione di una nuova città. "Quando si costruisce un nuovo piccolo mondo, un'immagine del grande cosmo, scrive Kerényi, il 'fondare' appare tradotto in azione: in quella della fondazione" (p.25).

Al tempo del mito le città venivano fondate esattamente come i mitologemi fondano il mondo: le fondamenta della città devono infatti affondare nell'inizio, nell'*arché*; e ciò in due sensi: 1) in quella *arché* assoluta in cui ognuno inizia; 2) in quell'*arché* relativa in cui ognuno è la continuazione dei propri antenati. Ritroveremo più avanti questa duplicità essenziale, caratterizzante ogni evento in quanto evento di ripetizione.

L'inizio assoluto mostra come le fondamenta della città poggino sullo stesso suolo divino sul quale poggia il mondo; nel contempo l'inizio relativo non ha, a sua volta, altro fondamento; insieme al primo esso costituisce ciò che gli antichi intendevano del tutto identicamente come "mondo" e "città".

La città è un mondo e il mondo ha l'immagine della città, poiché è **dimora degli Dei**. Si ricordi l'esempio dello zigurrah: torre, mondo, casa, città, dimora degli Dei e luogo del sacrificio virginale e della coniugazione sessuale che genera la vita.

Venendo al celebre esempio della fondazione della città di Roma, Kerényi ne sottolinea anzitutto l'apparente contraddizione. Secondo la versione di Plutarco le fondamenta vennero trac-

ciate in circolo dall'aratro. Al centro venne poi scavata una fossa circolare detta *mundus* (termine che forse deriva dall'etrusco e che non è detto che significhi "mondo", sebbene non sia neppure da escluderlo). La fossa venne riempita di terra e sopra venne edificata un'ara.

Secondo altre fonti il *mundus* è una costruzione che, vista dall'interno, presenta una sorta di volta celeste. Sotto è raccolta la terra dedicata ai Di Manes, cioè agli antenati e agli Inferi in generale. Il *mundus* è definito come un **semenzaio sotterraneo** dal quale tutto nascerà e crescerà.

Secondo Dionisio di Alicarnasso, invece, il *sulcus primigenius* forma la famosa Roma quadrata (il *tetràgonon*); al suo interno si erge un edificio a sua volta quadrato in cui erano conservati gli attrezzi che erano serviti alla fondazione. Va aggiunto che anche Plutarco, del resto, ricorda la Roma quadrata, senza rilevare alcuna contraddizione col suo racconto. Come va allora intesa la cosa?

In realtà non si deve avvertire qui alcuna reale contraddizione, perché il quadrato (la pianta della città) è sempre inteso come iscritto in un circolo (il solco); la ragione di ciò va ricondotta a tradizioni misteriche; è probabile che i Romani dipendessero qui dalla conoscenza dei misteri etruschi e delle relative credenze, donde derivarono i loro primi costumi.

La tradizione misterica si approfondisce di molto e insieme si chiarisce se si considera che il quadrato iscritto nel cerchio non è altro che l'antica figura indiana del **Mandala**. Si consideri per esempio il caratteristico tempio-monastero come luogo del Buddha, nella versione del buddhismo mahayāna del Tibet. Si tratta di un edificio a quattro entrate che hanno forma di "T". Un grande circolo contiene il quadrato delle mura interne, che a loro volta contengono altre figure circolari concentriche. Al centro un fiore di loto aperto, le cui foglie indicano le otto direzioni della

rosa dei venti. Le quattro aperture o porte indicano a loro volta le quattro regioni del cielo: l'aria (cui corrisponde il colore azzurro), la terra (giallo), il fuoco (rosso) e l'acqua (verde).

Il fedele, ponendosi nel centro del fiore di loto, si vede come "suprema felicità del cerchio". Cioè si vede in sembianza di Mahāsuka, che è una delle forme di apparizione del grande Dio Shiva. In questa forma il Dio si congiunge con se stesso e tiene stretta la propria figura femminile (quindi è maschio e femmina), con quattro teste e otto braccia.

Le quattro teste corrispondono ai quattro elementi e ai quattro correlativi sentimenti infiniti che ne derivano e che pervadono sempre più il fedele, grazie a un continuo esercizio, sino a quando egli perviene alla piena contemplazione cosciente della propria essenza, vale a dire sino al *nirvana*.

Ora, Kerényi ricorda che questi cerchi e quadrati tracciati a partire da un centro comune appaiono nell'Italia antica come nell'Oriente buddhistico. Questa tradizione si è diffusa anche nell'Africa settentrionale e occidentale, come ha dimostrato Leo Frobenius (*Monumenta africana*, Weimar 1939).

Nella più diffusa descrizione della fondazione della pianta di città Frobenius dice che "in un qualche luogo si costituiva un recinto in forma di cerchio o di quadrato; per esso erano previste quattro torri verso le quattro regioni del cielo. Al primo quarto di luna si cominciava a delimitare il territorio e i posti delle torri. Tre volte si conduceva un toro intorno alla città. Poi l'animale era portato dentro lo spazio circoscritto, insieme con quattro vacche. Dopo averne montate tre, esso veniva sacrificato. Si seppelliva il suo membro al centro della nuova città e si innalzava un altare fallico accanto a una fossa sacrificale".

Sono evidenti i simboli genitali: nel centro della città, nota Kerényi, "si trova l'unione di un monumento di culto paterno e

uno materno. Sull'altare poi si sacrificavano sempre tre animali, mentre nella fossa quattro".

"Uomo, luna, tre da una parte, donna, sole e quattro dall'altra, sono qui, secondo il Frobenius, in stretta connessione. Evidentemente la città deve costruirsi su tutt'e due, sull'unione del principio paterno e quello materno".

Ma l'evidente origine cosmico-sessuale di questi simboli prevede anche la loro inversione; cioè la cosa è ambigua (come Dioniso e Fanes, oppure Shiva). Se nell'Africa occidentale sirtica l'uomo corrisponde al tre e la donna al quattro, nella zona atlantica la donna è tre e l'uomo quattro. Nel nord dell'Eritrea abbiamo tre per l'uomo e due per la donna. Presso i Pitagorici, come si sa, il tre significa il maschio e il due la femmina, nelle celebri dieci opposizioni categoriali.

Si consideri poi: in Grecia il pantheon viene dapprima costituito da tre Dee (Rhea, la madre, Demetra, la moglie, Persefone, la figlia) cui si aggiunge come quarto un Dio, Zeus. Tutto il contrario nel cristianesimo, dove alle tre divinità o figure maschili si aggiunge come quarta la Vergine Maria. E così in certe lingue la luna è femminile e il sole maschile, in altre il contrario (*der Mond, die Sonne*). Si ricordi infine che la nostra settimana è tratta dal mese lunare di 28 giorni diviso per 4.

Con Kerényi si è definito l'uomo del mito come un "essere aperto al mondo: un essere aperto che permette all'uomo di ricollocarsi sui propri fondamenti più profondi", cioè sulle sue *archai* assolute e relative. Questa apertura determina l'essere umano nelle sue figure eterne perché sempre ritornanti; e così attraverso l'uomo accade nel contempo "l'incontro del cosmo con se stesso".

"Si può ugualmente ritrovare nel mondo sia la base della quadripartizione che quella della tripartizione, il carattere solare sia

nella donna che nell'uomo, e nella luna sia il femminile che il maschile-fecondatore (...) Piani spirituali sono comparsi nel mondo e sono cresciuti con il mondo, come schemi di infiniti sviluppi (...) qui il più importante non sarebbe di diventare 'generalmente umani', bensì di incontrare il *divino* con assoluta immediatezza. I mitologemi che arrivano più vicino a siffatti incontri nudi con la divinità sono per noi i mitologemi primordiali. Storicamente esistono solo le variazioni dei mitologemi primordiali, non il loro contenuto atemporale, le idee mitologiche. Queste, allo stato puro - per esempio la pura idea del mandala, il suo archetipo - sono premonadiche. Ciò che esiste storicamente non è soltanto monadico, vale a dire non soltanto appartiene a una civiltà localmente e cronologicamente determinata, bensì ha anche carattere d'*opera*, ossia esso si manifesta nella maniera caratteristica di un determinato popolo" (p.41).

Ogni popolo, nelle sue tradizioni mitologiche determinate, è così la memoria incarnata dei mitologemi primordiali, ed è nel contempo il loro costitutivo e necessario oblio: qualcosa che si ripete dalle origini appunto perché, nel contempo, ne è lontano.

12. L'immemorabile e la nostalgia del sacro.

La formazione dell'uomo antico ha nel suo cuore il **ricordo rituale dell'immemorabile**. In questo senso è appunto una formazione "mitica", caratterizzata cioè dai racconti mitici, vale a dire dalla parola come **luogo del ricordo raccontato**. E forse la parola stessa, il suo avvento, è ciò che viene raccontato-ricordato-cancellato.

Siamo qui alla soglia dell'umano per eccellenza: evento dell'uomo nella parola, donde il formarsi di un peculiare "sapere", che Nietzsche per esempio avvicinò a "*sapio*": un sapere che assapora, che degusta, che sceglie.

Il che connette l'intera vicenda con i temi tradizionali dell'albero del bene e del male e del cibo (Kant ne tentò appunto una interpretazione molto profana, legata alla capacità dell'uomo di sperimentare nuove forme di cibo, come primo germe di inciviltimento, cioè di uscita dal cieco istinto naturale). Sapere che comporta dunque, con la libera scelta, un senso di colpa costitutivo.

In realtà è per noi del tutto impossibile reimmergerci nelle origini della parola: che era "parola" ai primordi? Certo nulla di simile ai segni del linguaggio dei quali oggi ci troviamo forniti e che per esempio sottoponiamo a "scienza linguistica".

Donde prese le mosse il gesto vocale? Dalla percezione del pericolo, come rottura di un equilibrio? Dal desiderio come tensione verso la ricostituzione di un'armonia? Dall'appagamento, come realizzazione momentanea dell'armonia? Dal riconoscimento come nome di incontro e di consonanza? Da che altro?

Noi ci sforziamo di immaginare il gruppo umano primitivo, gli abiti della spartizione del cibo e delle femmine, le connesse gerarchie, le azioni vietate, le azioni nascoste, l'insubordinazione, il cannibalismo rituale, il culto degli antenati ecc. In realtà queste nostre immaginazioni, ricostruzioni e supposizioni retroflesse restano estremamente vaghe e inattendibili.

Resta però in generale il tema imprescindibile dell' "immemorabile": che cos'è "immemorabile"? Anzitutto, indubbiamente, **ciò che è ricordato**, per il fatto appunto che è "ricordato", e perciò è allontanato nel passato e così è perduto per sempre. Esso è rimemorato significa: non è più presente, non è più qui, non siamo più noi o noi non siamo più nell'origine.

In generale l'immemorabile concerne la formazione dell'umano a partire dal pre-umano. Questa soglia, appunto, è per noi immemorabile.

Figurativamente custodita da un angelo con la spada fiammeggiante, essa cela al di là quella dimensione di vita dalla quale l'uomo proviene in quanto l'ha appunto abbandonata; lui dice per esempio di provenire "dalla *animalitas*", o anche dal paradiso terrestre. Quindi proprio questo evento è immemorabile: lo è il suo "stacco" che, in un intreccio di pratiche di vita a sua volta immemorabile, fa sì che possa emergere l'uomo, l'essere umano.

In particolare, immemorabile sarebbe allora l'evento della parola, del "*mythos*", in quanto tratto essenziale della condizione umana.

L'immemoriale circonda dunque l'essere umano; cioè: **lo circonda di memorie**. Questo è il punto che dobbiamo vedere e comprendere.

Per esempio le memorie, a noi note, del sacrificio dionisiaco, come memoria appunto del pre-umano attraverso la figura di

Dioniso, animale e Dio; le memorie del colpo di spada e della frammentazione dello specchio, come nascita di un'umanità iscritta nella coscienza titanica; infine tutte le memorie relative all'avvento della parola che nel contempo racconta tutto ciò: la testa di Orfeo che non si stanca di cantare le memorie dell'immemorabile.

Come abbiamo accennato, la memorialità della condizione umana comporta la coscienza di una "caduta", o di una "cacciata" (dal Paradiso terrestre); ovvero di una "decadenza" (dall'età dell'oro); insomma: coscienza di un **passato perduto**, dove il contenuto dell'avvenimento reale e la sua riduzione a favola retroflessa in sostanza coincidono. A suo modo la favola "dice il vero" e il vero non è altro che il dire della favola.

Ora è alla luce di questo carattere "**traumatico**" dell'esordio, di questo "trauma dell'origine" e della nascita, che va ripensata l'esperienza formativa arcaica in quanto formazione essenzialmente **sacrale**, cioè legata al sacrificio rituale.

Il punto centrale della questione sta in ciò: che nella dimensione originaria del sacro **è già sempre in atto una espulsione**, cioè una distanza e una lontananza del Dio. Il Dio è pertanto sempre l'assente e il silente (di cui *si* parla, di cui *si* dice che parla ecc.). L'esito finale di questo processo è testimoniato proprio dal coro tragico dal quale siamo partiti (e in verità questo è proprio l'ultimo elemento del coro che restava da esaminare). Infatti il coro è al tempo stesso soglia di rappresentazione del sacro e **soglia di espulsione degli spettatori** (resi tali, cioè "spettatori", in certo modo "passivi", proprio per questa espulsione).

In tal modo il sacro si significa sulla scena come l'**assente presenza del Dio**, un'assenza "celebrata", mostrata appunto allo spettatore *in absentia*.

In questo senso la tragedia assume il carattere di uno "spettacolo", cioè di un fenomeno "estetico-profano". Essa celebra nella memoria ludico-teatrale un ricordo totalmente affievolito dell'età del sacro e si pone come cerniera tra l'età aristocratica e quella democratico-borghese della "decadenza", decadenza che Nietzsche vide incarnata già nel terzo dei grandi tragici greci, Euripide, l'alter ego teatrale di Socrate (per tutto ciò è indispensabile una lettura della *Nascita della tragedia* di Nietzsche).

Ne deriva che la formazione, modellata in modo "estetico", cioè fondamentalmente letterario e poetico, è una soluzione che si imporrà sempre più a partire dal mondo antico per culminare in quello moderno nell'umanesimo. In realtà questa formazione estetica è ancora dipendente dalla rivoluzione "scientifica" della filosofia: Euripide è appunto l'alter ego di Socrate. Fondamentale è qui l'atteggiamento "critico" e "psicologico", articolato nelle due pseudo-opposizioni del concetto e della fantasia, o immaginazione. Tutto questo è ciò da cui proveniamo ed è il mondo che sta impallidendo, per lasciar posto a una più franca dominazione della formazione "oggettiva" delle scienze e delle tecniche.

Da questo semplice spunto è inoltre possibile arguire che una immaginaria soluzione "estetica" del problema odierno della formazione è del tutto inadeguata.

Di questo appunto Nietzsche dovette fare esperienza, passando dalla sua primitiva adesione agli ideali wagneriani, alla "rinascita della tragedia" nello spirito dell'impresa di Bayreuth (impresa celebrata appunto da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*), alla rottura radicale con Wagner e il wagnerismo.

In tutto ciò non era evidentemente in gioco una semplice questione "estetica", ma la valutazione profonda del senso della civiltà occidentale e della formazione spirituale dell'uomo.

In modo acuto Heidegger ha detto che nella contesa tra Nietzsche e Wagner si deve vedere un momento capitale della storia

contemporanea. In particolare, nel Nietzsche *contra* Wagner si deve leggere il rifiuto di qualsiasi soluzione storico-politica incentrata sulla nostalgia del passato, sull'idea di un impossibile ritorno a età "aristocratiche", vale a dire a soluzioni anti-moderne e in vario modo reazionarie.

In questo senso l'assimilazione operata dal nazismo di Wagner e di Nietzsche fu, nel secondo caso, del tutto incomprensiva dei caratteri di rottura col passato che Nietzsche realizzò a partire dal 1876, cioè dalle opere antiwagneriane del cosiddetto periodo illuministico. Questa svolta rende appunto del tutto inattuale, cioè inefficace, una soluzione del problema filosofico della formazione affidato all'arte, per esempio nel senso del romanticismo di Schelling.

Ciò che è in gioco nelle "arti dinamiche" di cui facciamo questione è ben altro dalla semplice dimensione estetica, o poetica, da retoriche celebrazioni del "bello", da pensieri poetanti ecc.

Torniamo agli "spettatori". All'origine del sacrificio la comunità dei fedeli è una comunità **invocante e celebrante**.

Già questo fatto manifesta la natura rammemorante del sacrificio, cioè la condizione disperata degli invocanti: essi si sentono perduti e abbandonati, irrimediabilmente "decaduti" ("Come un uomo che cammini da solo nelle tenebre", disse Cartesio di se stesso, all'origine della ricerca del nuovo metodo formativo dell'uomo moderno: le soglie significative e cruciali ritornano!). Essi vivono in una sperduta lontananza e perciò invocano e cercano formule magiche di riappropriazione.

Questo poi non è altri che il **sacerdote dei primordi**, così come lo intese per esempio il grande filologo del primo '800 Friedrich Creuzer, ben noto del resto a Nietzsche (su questo tema si veda: C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano 1991).

Il sacerdote è all'origine l'**educatore dell'umanità**, cioè colui che, tra i suoi fratelli, incarna espressamente l'esercizio dell'**uomo della memoria**.

Egli è il più bravo a rievocare e a provocare in tutti la condizione estatico-allucinatoria della visione del Dio; egli è insieme l'uomo della parola, dove le due cose sono una: capacità di dar nome alle cose, cioè di nominare il Dio, poiché ogni evento dei primordi è, come sappiamo, l'evento di un cosmo divino e le cose sono divinità incarnate.

Come disse Nietzsche con una bella immagine, tutte le nostre parole sono nomi di Dei dimenticati, proprio come il tempo e l'uso fan sì che sulle monete l'immagine del Dio si consumi, scompaia e si perda nell'oblio. Non per caso, del resto, le nostre parole hanno conservato un sesso: sono maschili e femminili.

Il sacerdote incarna così la "parola originaria", quel dire che chiama in presenza le cose e le affida al sapere della parola; nel contempo questi nomi sono insieme formule di invocazione delle quali il sacerdote è l'esperto: formule per far accadere gli eventi salvifici, come la pioggia, la generazione ecc., e tener lontani gli eventi distruttivi.

Un po' alla volta le formule si complicano, descrivono più nel dettaglio il fenomeno divino al quale sono connesse, cominciano a trasformare il *mythos* come parola invocante nel *mythos* come racconto, figura plastica, rituale drammatico.

Ma tutto ciò è nel contempo segno evidente di una progressiva **uscita dal sacro** (ovvero da ciò che la sapienza sacerdotale riflessa celebra e rammemora come sacro). Uscita, per la via della parola e dei nomi, dall'eternità immemoriale della vita irriflessa, la comunità "umanizzata" deve *fare il sacro*, cioè deve farlo tornare allucinatoriamente e rappresentativamente; deve quindi affidarsi al sacrificio e al rito per mantenere il contatto

col divino e ricucire lo strappo testimoniato dal senso di colpa e dal rimorso.

In altri termini, avendo sperimentato e attraversato lo "strap-po", deve continuamente rattopparlo. Nel che è da vedere il duplice e costitutivo ufficio del *verbum*: recuperare le "cose" nella "analogia" (cioè nella ripetizione) della parola; le parole ripetono le cose, facendole accadere nel segno verbale che ne denuncia contemporaneamente la presenza indiretta e l'assenza costitutiva per colui che frequenta il sapere della parola.

Se dunque il sacerdote è l'uomo delle **formule magiche**, l'uomo della magia della parola che è esperto in rituali, cioè in eventi efficaci, allora il sacrificio stesso comporta implicitamente l'espulsione dei fedeli: essi non sono più nel sacro né capaci per loro stessi di "farlo riaccadere".

Di qui la centralità del sacerdote; quella centralità, si potrebbe osservare, che impallidendo e venendo meno nella rivoluzione luterana, segna il polo opposto di questo processo millenario, cioè la completa desacralizzazione del divino, la sua "interiorizzazione" psicologica, vale a dire la sua profanazione individualistico-borghese (Nietzsche vi lesse infatti l'ultima avventura del cristianesimo come autodissoluzione nello spirito della ricerca della "verità interiore": punto d'arrivo estremo del nichilismo moderno: si veda in proposito, di Nietzsche, la *Genealogia della morale*).

13. Il sacro come segno.

L'atto formativo inteso come "fondazione" nel senso di Kerényi coincide dunque con la **memoria in atto**: ricordo della perdita immemoriale della vita eterna. Più esattamente: ricordo immemoriale del transito dalla *divina animalitas* all'umano.

Ricordo narrato *in absentia*, abbiamo detto, dove è il ricordare medesimo a rendere assente ciò che ricorda. Il ricordo è pertanto un **segno** che annuncia nella presenza l'assenza, come ogni segno.

Sull'esperienza del sacro si impianta quindi la primitiva **relazione segnica**, cioè il luogo di ogni possibile espressione significativa, di ogni umana intenzione e parola. E' qui che si annuncia la soglia dell'abito linguistico come abito di segni e di significati, cioè la soglia propriamente umana.

La relazione segnica è, in termini tecnici, un rapporto fra tre poli reciprocamente implicantisi e quindi non sussistenti isolati o per se stessi.

Si tratta cioè di un *segno* o *representamen* che sta al posto di un *oggetto* per un *interpretante*. Per esempio, il galletto di latta sul campanile sta a indicare la direzione del vento (cioè sta al posto di essa) per un interpretante esperto di tale relazione atmosferica. O ancora: la parola 'fuoco' sta al posto di un fenomeno di combustione per colui che conosce la lingua italiana.

Come si vede, il modo di funzionare della relazione segnica abbraccia casi e modi diversi, che qui non interessa indagare. Interessa invece mostrare come l'esperienza del sacro si collochi necessariamente all'interno di una relazione segnica (come del resto non può non essere, se si tratta di un'esperienza "memoriale").

Diciamo allora così: l'azione del "fare il sacro" assume se stessa come *representamen*, cioè come *segno*, per quell'oggetto che è la vita eterna (gli "eterni") in un abito *interpretante* che stabilisce appunto il rapporto tra questo segno e il sacro. L'insorgere di questa relazione costituisce la nascita del sacerdote, cioè del mediatore: il suo abito interpretante (cioè sacrificante) nomina e rammenta il divino, rendendone partecipe la comunità dei fedeli, proprio in tal modo istituita.

La questione è non poco complessa. Cominciamo anzitutto a notare come l'instaurazione della figura interpretante del sacerdote frequenti nel suo evento una soglia né sacra né profana.

Come ogni soglia, l'evento ha una duplice natura. Da un lato allude retroflessivamente alla dimensione del sacro; ma dall'altro, proprio così alludendo e "segnalando", comincia a ricadere al di qua della soglia, cioè nella perdita del sacro ovvero nel profano.

In altri termini, l'instaurazione del sacro avviene proprio per l'instaurazione contemporanea del profano: è il profano, nel suo segno memoriale retroflesso, che segnala l'assenza del sacro, il suo relegamento in un passato memoriale, ovvero in una dimensione immemoriale, di iniziante oblio.

Tutto qui è ambiguo e "secondo". Nella supposta dimensione originaria, il sacro (la vita eterna degli Dei) non può mai essere memoriale, ma pura e incontaminata presenza vivente. Non a caso Aristotele definirà l'essenza del Dio come "pensiero di pensiero", pura autocoscienza, atto sempre in atto, senza momenti di assenza, di distanza da sé o di oblio.

Salvo che un'autocoscienza che pensa unicamente se stessa coincidendovi è qualcosa di incomprensibile: un pensare che pensa "nulla" e che è nulla. Il pensiero è intimamente connesso infatti alla memoria e all'oblio, ovvero alla distanza; in altri ter-

mini, non c'è altro pensiero che il pensiero dei segni e nei segni, ovvero un pensiero interamente fatto di abiti memoriali dell'immemoriale.

In questo senso il sacro è fenomeno secondo, cioè memoria di un'assenza. A sua volta il profano è oblio, non soltanto nel senso in cui il sacro è a sua volta oblio proprio in quanto ricordo, come abbiamo detto; il profano è piuttosto progressiva dimenticanza di quell'oblio originario che è la memoria del sacro.

Il profano, al limite, è semplice presenza immemore, indifferente e a-nonima: luogo del nichilismo incipiente; luogo in cui, come disse Nietzsche, Dio risulta morto, di lui non è più nulla, neppure la coscienza desta della sua morte (ovvero della sua "uccisione" da parte dell'ignaro "ultimo uomo": esatta antitesi dell'omicidio titanico).

Detto ciò, resta per noi da intendere come possa emergere tale soglia, ponte o passaggio ("pasqua") che fa accadere in uno il segno, il suo oggetto e il suo interpretante (cioè la relazione segnifica originaria).

Come un'azione, accadendo, *fa segno*, cioè suscita un abito interpretante che assume l'azione stessa come segno di un oggetto da essa appunto "significato"? Come un'azione diviene "significativa", dotata di un significato che la travalica? Cerchiamo di raccontarci e di raffigurarci come debba essere una tale soglia.

Potremmo per esempio dire che vi è qui necessità di un'azione che sia rappresentativa di se stessa, cioè che sia **automimetica**.

Nessuno infatti può stabilire che una cosa è un segno, e quindi riveste un significato che rinvia a un oggetto, se non essendo già costituito come interpretante, come abito o azione interpretativa di segni. Nessuno che non sia già esperto delle direzioni del vento può intendere il galletto di latta come segno; nessuno che non sia già esperto della lingua italiana può stabilire il significato

della parola 'fuoco'. Come si produce dunque l'azione interpretante?

Essa, abbiamo detto, deve essere in grado di rappresentare se stessa, di tradursi nella propria rappresentazione, nel proprio teatro, cioè nel proprio **segno**. In tal modo l'azione rappresentata rimanda all'azione vissuta corrispondente; ovvero, l'azione vissuta ha in quella rappresentata il suo doppio, il suo *analogon*, la sua metafora o ripetizione analogica.

Detto in altro modo: un'azione, per divenire automimetica, segno di se stessa, deve *per se stessa* diventare **segno dell'oggetto cui è diretta**.

Proviamo a delineare questi passaggi. Dapprima azione e oggetto dell'azione *non* si distinguono. L'azione, cioè, è vissuta e non è rappresentata; l'oggetto è implicitamente inglobato nell'azione, fa tutt'uno col suo procedere.

Si potrebbe esemplificare col contadino analfabeta studiato da Luria. In quanto ignaro di scrittura, il contadino non comprende l'abito della definizione lessicale; usa le parole unitamente all'azione, come parti di essa.

Così, se, quando va a far legna nel bosco, Luria gli domanda di definire cosa siano l'albero, il ceppo, l'ascia, la sega ecc., egli, stupefacentemente per noi, risponde che *sono la stessa cosa*: l'ascia taglia il tronco dell'albero, la sega lo divide in pezzi, il tutto serve per fare il fuoco nel camino. Questo esempio mostra che nella cosiddetta oralità primaria, ignara cioè di scrittura, l'oggetto è ancora vissuto entro l'unità di senso dell'azione, sebbene il contadino sappia benissimo usare i segni del linguaggio, cioè parlare e pensare in modo intelligente ecc. Egli però "non sa" di usare "segni del linguaggio" e propriamente essi non esistono per lui.

Il fatto è che l'oggetto è sempre, consapevolmente o no, l'effetto di una retroflessione del segno. Non vi sono oggetti se non in

funzione del segno che li significa; l'oggetto è *nel* segno, in quanto rappresentato *in absentia* per un interpretante (ogni naturalismo "oggettivistico", come vedremo più avanti, è perciò segno profondo di incomprensione e di incultura, segno di non-formazione).

L'oggetto è il significato del segno: la sua assenza è ciò a cui si dirige appunto l'intenzionalità dell'agente, ovvero il suo "desiderio". E' proprio l'inattuabilità dell'oggetto, il suo non poter mai essere in una semplice presenza assoluta, ma sempre solo in una presenza relativa mediata dal segno, ciò che lo rende appunto *desiderabile*, polo di riferimento dell'intenzionalità umana.

Assumiamo allora come esempio l'azione "semovente" dell'animale. L'animale è "animato", vale a dire è sempre *animal cynegeticum*, a differenza dalle piante che non si separano dal terreno.

Ora, parte essenziale dell'azione motoria è il vedere prendente di mira (germe iniziale delle future arti dinamiche umane). Il vedere in sé non è autorappresentativo. Non mi vedo vedere a differenza del fatto che invece mi sento gridare e parlare: qui infatti risiede la radice prima del linguaggio e della formazione dell'autocoscienza.

Non mi vedo vedere e nondimeno il vedere può diventare **mimetico**. Il predatore può assumere qualche tratto o carattere della preda; in ogni caso deve armonizzare e accordare i movimenti del suo corpo con quelli della preda, se vuole catturarla (tutti i corpi viventi, d'altronde, in linea molto generale, o per strutture generali, si "assomigliano"). In secondo luogo il predatore può cercare di non essere visibile; allora diventerà mimetico col terreno ecc.

Più in generale possiamo dire poi che l'azione è sempre mimetica **relativamente al suo telos**, cioè al suo fine o scopo: essa deve "far corpo" con esso. Il bravo violinista fa corpo col violino, l'esperto giocatore di biliardo fa tutt'uno con la stecca ecc. E il

corpo, d'altronde, è fatto *per* le sue azioni e *dalle* sue azioni. Esso è "organico" solo in questo senso: che è composto di *òrgana*, cioè di strumenti per l'azione.

Queste considerazioni ci riconducono ai temi del mascheramento, del travestimento e del mimetismo, in precedenza affrontati. In generale si tratta di qualcosa che **rende assente nella presenza**.

Ma ora siamo in grado, per tutte le considerazioni e i percorsi sin qui compiuti, di guardare la cosa ben più in profondità. Anzi tutto notando che **proprio questo rendere assente dà presenza, o fa presenza**. La presenza infatti è un segno, o più esattamente una relazione segnica e non una immaginaria "cosa" semplicemente presente. Infatti **non può esserci presenza se non per un'assenza**.

In altri termini, non esiste presenza "assoluta", cioè sciolta (*absoluta*) dall'assenza. La semplice presenza, o la presenza pura e semplice, non esiste da nessuna parte, è frutto di mera immaginazione superstiziosa, non è in alcun modo presente. Essa sarebbe tutt'al più quella "vita eterna" che non è invero né presente né assente, essendo il frutto della retroflessione del segno delle parole che hanno visto la morte e concepiscono l'origine come il contrario, cui si dirige il desiderio.

Ogni presenza invece è "relativa", relativa all'assenza e non "sciolta" da essa.

Sappiamo che questo appunto significa che **ogni presenza è memoriale**: la presenza è essenzialmente ricordo (conoscere è ricordare, diceva giustamente Platone); il presente è **transito, abito di riconoscimento che agisce il suo scopo definito**. Nel ri-cor-dare, nel riportare nel cuore del presente il passato, rendendolo appunto passato, questa presenza *é*. E' insomma la presenza di questo passato che fa accadere il presente.

Il presente, diceva Husserl (invero pensando più alla natura del tempo che non alla natura del segno, come qui facciamo), è sempre un atto di presentificazione rimemorativa o rimemorante. Ogni presenza, dunque, è un venire in presenza *per* un'assenza, e cioè è presenza di un'assenza.

In altro modo si potrebbe dire che non si può essere presenti che, insieme, assentandosi, cioè mimetizzandosi: dietro la maschera un'altra maschera. Il che equivale a dire che si può essere presenti solo "dando segno di sé" (nei tratti del volto, nella mimica del corpo, nelle espressioni degli occhi, nelle parole ecc.); ma il dar segno appunto ci assenta e ci rinvia senza fine, non essendo peraltro il "sé" che questo trascorrere assentandosi.

Non si può essere presenti che transitando la soglia; e non c'è azione che non sia a sua volta soglia.

Ne deriva che la presenza ha sempre una natura "oscillante": presenza/assenza, attenzione/distrazione, luce/ombra, sfondo/primo piano ecc.; il che ci consente di comprendere più adeguatamente il carattere mimetico del corpo.

Il corpo è compreso nella azione che mima le gestualità che lo costituiscono: toccato tocca, guardato guarda (come diceva Lacan), sorriso sorride, chiamato chiama ecc.

Il corpo appare dunque originariamente (non come appare "oggettivato" in una "teoria" scientifica del corpo ecc.) come un insieme di **schemi operativi mimetici**, cioè di *schémata*, di figure o di figurazioni: questa (come intuì Kant nello schematismo trascendentale) è la sua **forma** originaria. Nozione di forma che richiama l'idea di modello in Goethe e, come abbiamo visto, in Kerényi.

Ma che è forma? Domanda di enorme portata con la quale non possiamo fare a meno di misurarci: come potremmo evitarlo noi che parliamo qui di "formazione"?

14. Il problema della forma.

Delineiamo anzitutto tre passi.

1. Cosa è vita? Vita è il trascorrere e trapassare della vita eterna nei corpi.

2. Come accade la vita eterna? Come vita figurata, cioè determinata in figure ripetute.

3. Cosa è ripetizione? La ripetizione è appunto la **forma**: apparire e riapparire dell' "eccolo di nuovo", come diceva Whitehead (conoscere è ri-conoscere, cioè ricordare).

In sintesi potremmo dire: una figura è tale solo in quanto si ripete, e solo in quanto si ripete viene riconosciuta: è così che qualcosa è "qualcosa", cioè quella cosa riconoscibile per la sua forma, un che di "determinato" (dalla forma).

L'eternità della soglia vivente si specifica quindi come soglia di innumerevoli *variazioni*.

E' importante ricordare a questo proposito l'osservazione di Kant relativa alla "sostanza" nello Schematismo trascendentale della *Critica della ragione pura*: "solo il permanente, cioè la sostanza, muta", egli dice. La sostanza è così il luogo di variazioni infinite.

Detto altrimenti, la vita si "iscrive" nei corpi in infinite variazioni: scrittura della soglia corporea che è la "forma" del corpo. Teatro trascendentale del corpo, sua esibizione figurata.

Ci troviamo così a dover fare i conti con uno dei concetti fondamentali della metafisica e in generale di tutto il sapere occidentale: la "forma", appunto; nozione che designa, come è stato detto, il "platonismo perenne" di tutta intera la nostra tradizione.

In realtà, mistero più antico del sapere metafisico, poiché da sempre, a quanto pare, gli esseri umani di ogni cultura hanno notato e osservato l'*ordine della natura* nella grande varietà degli eventi e dei viventi che si ripetono secondo archetipi o modelli.

Il pensiero mitico scorge nella forma una presenza di modelli divini, cioè di esseri nei quali è presente l'ambiguità del vivente animale e del Dio eterno.

Il pensiero metafisico vi scorge l'**idea**, il modello archetipico razionale. Di qui la necessità di giustificare la presenza di questo ordine razionale nel mondo con un **ordinatore**: passaggio dalla religione mitologica alla religione monoteistica e alla teologia, adombrato già in Platone.

Ma la cosa, come si sa, è poi tutt'altro che priva di problemi. Alla grandiosa rivelazione platonica della forma, che in pratica apre la strada alla filosofia e alla scienza, fa seguito il dibattito relativo alla "realtà" della forma: si tratta di una realtà ontologica di tipo metafisico (le forme come reali essenze "spirituali" iperuranie)? Oppure si tratta di un mero prodotto del linguaggio e della convenzione sociale umana?

Già il cinico Antistene obiettava: "Platone, vedo bensì i cavalli, ma non la cavallinità", vale a dire l'idea del "cavallo in sé". Platone gli ribatteva che gli mancavano gli occhi per vedere le idee, cioè quegli occhi della mente o dell'anima che la formazione filosofica era in grado di risvegliare dal sonno cieco dei sensi e dall'oblio della materia.

Anche Aristotele oppose a Platone che gli individui nascono dagli individui, i cavalli dai loro genitori cavallini, e non dall'idea di cavallo; ma lui stesso si trovò poi nella difficoltà di spiegare la presenza delle forme in natura; di qui la sua geniale e profonda rivoluzione metafisica, destinata a influenzare a lungo l'intera civiltà dell'Occidente, cristiana e araba, con l'introduzione

ne dei concetti di materia, potenza, atto, sostrato, essenza specifica, sostanza ecc.

Senza entrare in un così ampio e complesso panorama di problemi, ai nostri fini basta precisare che, per il pensiero mitico, la forma discende dalla coppia ancestrale, generatrice di vita eterna. Il Dio e la Dea, gli antenati ecc., sono loro che trasmettono e sorreggono la forma degli individui.

Per il pensiero metafisico, invece, l'ordinatore diviene una mente razionale e progettuale che opera in base al fine (*télos*) intelligente e buono.

La diffusione della pratica alfabetica, donde deriva la nascita della mente logica, è alla base di questa interpretazione "trascendentale" della forma. Essa è peraltro già in cammino nella coppia primordiale identificata nel nome, quel nome che, opponendosi al cadavere, è portatore di vita eterna (nome=anima).

In realtà il nome è proprio la cosa meno "naturale" che ci sia, sicché non stupisce che alla lunga gli Dei finiscano per eclissarsi, risolvendosi in una "mente" ultrasensibile o incorporea, come già pensava Senofane.

Rispetto alla tradizione metafisica, qui richiamata solo con pochi cenni allusivi, il pensiero scientifico moderno operò una svolta in decisa **controtendenza**. Esso di fatto abolì ogni riferimento al fine intelligente.

E così pure *non presuppone* né forma, né modello, né archetipo e tanto meno un ordine concepito a priori da menti creatrici speciali e iperuraniche. Al contrario, di tutto ciò che concerne la forma o ordine, il pensiero scientifico fece un **risultato**. Risultato che proviene interamente dal **caso**; proprio come gli antichi Democrito ed Epicuro, la scienza moderna "il mondo a caso pone", come disse Dante.

Modello esemplare e insieme culmine di questa tendenza è la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin che ipotizza una selezione naturale delle variazioni casualmente intervenute sui caratteri ereditari delle forme viventi: le variazioni più adatte alla sopravvivenza della forma vengono privilegiate; le forme meno adatte scompaiono.

Così si spiega il mirabile adattamento delle specie viventi ai loro ambienti e alle loro esigenze di sopravvivenza. Le stesse specie non sono poi che variazioni consolidate nel tempo a partire da progenitori meno specializzati. In tal modo tutto l'evidente *finalismo* che attraversa il regno degli esseri viventi non è più né un mistero né un miracolo, la cui spiegazione chiami in causa una superiore provvidenza e intelligenza creatrice: il finalismo è un risultato ottenuto per progressivo adattamento e per eventi casuali e ciechi, eventi che non si proponevano affatto l'esito cui di fatto diedero luogo.

L'intera realtà viene allora consegnata a ciò che Nietzsche definiva "orrida casualità", accompagnata dal bisogno psicologico e superstizioso, o "umano, troppo umano", dei più di sperare nondimeno nella presenza di spiegazioni finali e di perché soprannaturali all'esistenza.

Ma di fatto la scienza, checché ne pensi "privatamente" il singolo scienziato in quanto uomo, procede metodicamente in base a una sorta di scommessa che si potrebbe così riassumere: dimostrare come l'ordine si formi dal disordine, la finalità dal caso, la necessità dalla contingenza.

La mera causa sostituisce così la ragion d'essere e la spiegazione (il *come*) sostituisce la comprensione (il *perché*).

Questo modello esplicativo si applica in cosmologia circa la nascita dell'universo, in biologia circa la nascita della vita, in psicologia relativamente alla nascita del linguaggio e dell'autocoscienza e così via. Gli scienziati sono soliti giudicare tale atteggiamento metodologico come radicalmente antimetafisico, il

che invero si potrebbe mostrare che è solo un'ingenua superficialità, ma non è questo ciò che qui importa.

Importa mostrare che, nella questione della forma, non si tratta di decidere per il finalismo oppure per il caso: non si tratta di questo e l'alternativa stessa va respinta. Non forma *versus* informe né viceversa.

Non si tratta quindi di immaginare alcun *passaggio* dal disordine all'ordine, né alcuna *caduta* dall'ordine al disordine. Questa pretesa di muovere da una situazione del tutto informe e casuale per poi vedere come ne derivi un ordine, una "forma", è antica: la leggiamo già nel *Timeo* di Platone, che del resto è il modello per tutte le cosmologie dell'Occidente.

Peirce ha tra l'altro mostrato, con impeccabile rigore logico, che la concezione di un mondo "a caso" è priva di senso. Il punto essenziale è che non si può parlare di ordine o di disordine se non in riferimento agli abiti di un interpretante definito, cioè ai suoi interessi "vitali". "In sé" nulla merita di essere definito ordinato o disordinato.

Ma l'obiezione più importante all'alternativa tra ordine e disordine, forma e informe, è la seguente: che l'alternativa stessa *in ogni caso presuppone la forma, l'ordine*, sia che ponga il modello, l'ordine, come originari, sia che ponga come originario il disordine o il caos.

Se la forma è posta come originaria, per esempio attribuita alla mente divina, noi non ne potremo avere alcuna comprensione genealogica: la forma viene assunta come un fatto in sé enigmatico e misterioso che solo l'ipotesi teologica può giustificare.

Il mondo è pieno di forme: eccole di nuovo! Se così non fosse, esso sarebbe per noi inintelligibile e noi stessi non ci saremmo, caratterizzati come siamo dalle nostre peculiari forme. Bene, ma perché sia così è inspiegabile; non si vede infatti come il caso potrebbe produrre la necessità della forma; non c'è che risalire

all'ipotesi del Dio creatore, intelligente e provvidenziale (sebbene non sempre, purtroppo; ma ciò venga lasciato, per la sua eventuale comprensione, ai teologi).

Nossignori, obietta l'altro corno dell'alternativa: è invece possibile mostrare come dal disordine, dal caso o dal caos la forma possa progressivamente emergere da sé, senza bisogno di ricorrere a menti divine e a divine provvidenze.

Già, ma come farete a stabilire un qualsivoglia disordine senza presupporre un ordine rispetto al quale il disordine sia tale? Ogni negazione presuppone un'affermazione (e sul negativo ritorneremo).

Per non parlare del paradosso nel quale è iscritto ogni evolucionismo: esso deve escludere se stesso, vale a dire la sua teoria e la mente che la concepisce, dal processo "casuale" che descrive, onde evitare che anche la sua teoria sia un fatto casuale e la mente correlativa nulla che abbia un qualsiasi valore durevole.

Va aggiunto che gli evoluzionisti, nella loro ignoranza filosofica, non sembrano affatto accorgersi di questo e di altri paradossi; essi per esempio ignorano la profondità del detto di Aristotele secondo il quale il passaggio dalla potenza all'atto, dalla materia alla forma, presuppone di necessità l'atto e la forma, o la forma in atto, che è appunto l'obiezione che qui solleviamo a coloro che ragionano, o meglio sragionano, come Jacques Monod sul "caso" e sulla "necessità"; il che mostra che si può essere premi Nobel per la biologia ed essere in filosofia ancora alle elementari (e ovviamente anche l'inverso): è una tragedia della nostra cultura che ha indubbie connessioni col problema della formazione di cui qui discutiamo.

L'alternativa tra forma e caos va rifiutata; come va posto allora il problema? E' tempo di procedere a una definizione "positiva" della questione.

15. La forma come ripetizione.

L'alternativa non è tra forma e informe; l'alternativa è tra forma (o ordine) ed **evento** (evento della forma, evento dell'ordine). Questo evento non è poi nient'altro che l'evento della **ripetizione**. Cerchiamo di spiegarci.

In sostanza stiamo dicendo che l'unica semplicissima origine e ragion d'essere di ogni ordine o forma possibili sta nella ripetizione: 1+1.

Dobbiamo però intendere bene. Non stiamo evidentemente pensando a un ordine sovrainposto ai semplici dispersi: sappiamo che i "dispersi" non ci sono, sono una nostra immaginazione che finge di pensare il "caos" (come se ciò fosse possibile).

I dispersi sono infatti già riuniti in una qualche forma perché io possa poi sommarli. Per esempio saranno "mele" (1 mela+1 mela), oppure "cose in generale", oppure "unità aritmetiche" ecc. Quindi nel dire 1+1 intendiamo piuttosto **l'atto di costituzione** di ciò che è sommato, cioè proprio **l'evento della sua ripetizione**.

In altri termini, il **ritmo**: 1/2. L'evento del ritorno. L'1 appare nel 2 come la sua seconda volta ("eccolo di nuovo"). Ma ciò accade appunto nel 2 e solo nel 2.

L'1 puro, l'origine pura (come peraltro già sappiamo) non c'è mai. C'è la rimemorazione ripetente retroflessa come origine; cioè l'atto ordinante-distinguente: ciò che ora accade è il segno del proprio ritorno, l'indice della propria variazione (solo il permanente muta).

Ciò che accade non è la semplice ripetizione "empirica", dove gli "uni" sono indebitamente presupposti; ciò che accade è appunto l'*evento* della ripetizione, cioè l'evento del *ritmo*: è appunto questo che dobbiamo comprendere.

Osserviamo intanto, di passaggio, che pensare la ripetizione, intenderla nel suo originario accadere, nel suo instaurarsi primordiale, è per noi un nodo teorico essenziale. Infatti noi miriamo alla "formazione"; ma la forma implica ripetizione, cioè *kinesis*, *movimento* di ripetizione. Ne deriva che comprendere

cos'è ripetizione è essenziale per comprendere cos'è formazione, come accade il movimento formativo.

Torniamo a noi. Non è un modo produttivo di pensare la ripetizione quello che la riconduce a un modello presupposto: come se ci fosse già qualcosa *e poi* la sua ripetizione: eccolo di nuovo!

Per esempio c'è il modello, la forma in sé, l'uomo in sé, e poi questa forma si ripete nella materia degli uomini empirici: qualcosa di "simile" ma affetto da innumerevoli accidentalità (di solito la colpa viene allora ascritta alla materia, sorda a rispondere alle sollecitazioni dell'arte, per esempio dell'arte divina).

Questo modo di pensare, che ha inaugurato la metafisica, è a ben vedere ancora legato al pensare mitico che nasce dalla superstizione del nome. Come si visto, è per la via del "nome" che l'essere umano accede al sapere: egli nomina gli Dei come la vita eterna saputa. Infatti la vita eterna saputa non è che quel sapere che nomina e invoca il Dio nel sacrificio.

Ma il sapere ha già in sé il principio della superstizione (non a caso gli Ebrei erano preoccupati di nominare Dio "invano"), poiché tende a identificare il nome, cioè il segno, con la cosa: il nome retroflesso suscita l'illusione di una realtà preesistente conforme (il mondo degli Dei, appunto).

E così la superstizione è ineliminabile dal sapere così come la caduta nel profano è ineliminabile dall'esperienza del sacro, le è anzi consustanziale. In altri termini: poiché ripetiamo empiricamente gli uomini nel nome (uomo+uomo+uomo ecc.), allora deve esistere una sorta di uomo primordiale che è la forma e il modello dei successivi.

Si comprende allora il motivo che muove la scienza alla sua controtendenza: abbandoniamo del tutto i nomi e il linguaggio comune, con le sue opinioni superstiziose; immaginiamo una scrittura del tutto aliena dall'alfabeto e dalla lingua.

In tal modo la scienza si è resa di fatto straordinariamente efficiente, ma anche incomprensiva, cioè insipiente, nel suo ricadere a sua volta nella superstizione dell'oggettivismo: la formula matematica intesa come l'equivalente segnico di una supposta realtà in sé. Torneremo su tutto ciò. Ma ora torniamo invece alla ripetizione.

Ciò che sempre c'è, potremmo dire, è la ripetizione. Cosa significa infatti che c'è qualcosa?

Come sappiamo, ogni presenza è *memoriale*: venire in presenza per un'assenza, essere presenza di un'assenza. Infatti un'ipotesica "presenza assoluta" è in tutto e per tutto uguale a nulla. Una pura presenza è infatti equivalente alla presenza di nulla.

Perché vi sia presenza deve esserci, infatti, presenza di qualche cosa. Ma allora ecco che il "qualche cosa" esige di essere identificato. Si deve poter identificare il "che cosa" della presenza (per esempio che è "un uomo" che è presente) perché vi sia presenza e perché accada qualche cosa. Ma come si può fare ciò?

Non evidentemente in base al semplice presentarsi della presenza, cioè al suo evento; bensì in base al "qualcosa" che si presenta. Ovvero in base a una **forma** che si presenta in quanto viene ri-conosciuta (fosse pure la forma del "qualcosa in generale").

La forma, cioè il "che cosa", viene riconosciuto, ovvero rimmemorato: eccolo di nuovo! Ecco di nuovo un uomo. Qualcosa di riconosciuto, cioè di già conosciuto e in questo senso rimmemorato: tutto ciò equivale a dire che la forma della presenza è colta in base a un'assenza, a ciò che, essendosi già presentato, consente di riconoscere ciò che si presenta.

In questo senso potremmo allora dire che la presenza è una soglia che ha due facce: la prima faccia è una sorta di *in sé* immemore, un puro accadere in sé cieco. Ma la seconda faccia, coestesa alla prima e a essa congruente, è il *per sé* della presenza, cioè è l'accadere della memoria, del ricordo, di ciò che, ricono-

scendo, ovvero determinando l'evento della presenza come evento di *questa* presenza così e così formata, getta nel contempo nell'immemorabile l'origine del riconoscimento stesso.

Tutto ciò che c'è, dunque, ha un carattere ripetitivo, **analogico**. C'è sempre in generale un "*ecco di nuovo*", carattere generale dell'"*eccolo di nuovo*".

Il che significa che ogni presenza è **mimetica**, è **mascherata**, è **travestita**. La forma stessa non è che maschera, dietro la quale non sta alcun "originale". Già sappiamo che il vuoto della maschera allude alla morte; o, che è il medesimo, alla divina/animale vita eterna.

Sotto il profilo della maschera potremmo del resto seguire il cammino che conduce dal "travestimento" originario (per esempio quello dei celebranti il rito, o quello dei coreuti), dove la maschera funge, come diceva Kerényi, da strumento di connessione, di unificazione trasformatrice, a quel tipo di travestimento mascherato che sono i ruoli sociali profani.

Analogamente potremmo parlare del nome: esso consente il passaggio dalla anonima vita vivente alla interiorizzazione del segno della connessione sociale dei "nominati" e alla identificazione dell'individuo con il nome conferitogli dalla comunità. Il nome funge qui come l'immagine del Sileno riflessa dalla coppa, perché il fanciullo vi si identifichi.

S'intende che questo processo di *formazione* originario non è semplice e produce i suoi problemi.

Come vita vivente originaria Pierino non è Pierino. Ma a un certo punto capisce di esserlo per gli altri. Perciò impara a dire: "Pierino ha fame, Pierino ha sonno, Pierino vuole essere preso in braccio".

Si esprime del tutto correttamente (sono quei superstiziosi degli adulti che non lo capiscono e sorridono con indebito senso di

superiorità); egli, sia pure inconsapevolmente, intende infatti dire: "Quel Pierino che dite *voi* riferendovi a me (badate ben, non io... diceva Leporello, il servo di Don Giovanni, invitando a cena la statua del Commendatore) ha fame ecc.". Lui è la sua fame, molto prima di essere un "lui", un "me" o un "io".

Un po' alla volta impara a interiorizzare il nome che gli è stato dato e che gli risuona da fuori e vi coincide almeno in parte. Ha imparato a dire: "Io, Pierino, mangerei volentieri qualcosina, se fosse possibile e se non vi dispiace".

Ha imparato l'educazione. Da un lato gli conviene; dall'altro ama sinceramente coloro che lo hanno "nominato"; desidera venire riconosciuto e accolto da loro, prova immenso piacere a essere lodato e apprezzato.

Questo però non è tutto, perché la sua vita vivente anonima continua in lui la sua azione, creando al povero Pierino tutti i tradizionali e caratteristici problemi che affliggono da sempre gli esseri umani. Dopo tutto Pierino si sbarazzerebbe molto volentieri di questo schifoso fratellino che gli è arrivato in casa all'improvviso: e che ci vuole? Ma non lo può fare, non può neppure dirselo e confessare a se stesso un così mostruoso desiderio, indegno di Pierino, cioè del Pierino-per-gli-altri.

E tuttavia questo desiderio ce l'ha, assieme a tanto affetto per il suo povero fratellino, s'intende... ma insomma, lo ama o lo odia? Non lo sa, poiché il sapere è proprio questo incardinarsi del nome sulla vita eterna, ripetendola nella maschera e nel travestimento: luogo al tempo stesso della perdita e del desiderio (poiché è chiaro: si può desiderare solo quello che non si ha e non si è).

La realtà è dunque costituita per noi come **ripetizione primordiale**. Non si tratta però della ripetizione di qualcosa di preesistente. E' altro ciò che dobbiamo dire, la cui comprensione sarà dapprima piuttosto ardua.

Dobbiamo dire così: è l'evento stesso della ripetizione a essere qualcosa che *non* si ripete. O, più in sintesi: l'evento della ripetizione *non* si ripete.

Il senso comune in noi pensa in altro modo. Per esempio esso immagina un vuoto contenitore temporale in cui si ripetono gli eventi nella forma della loro ripetizione: Er1, Er2, Er3, ... Ern. Evento della ripetizione che si ripete: che c'è di strano? Come potrebbe essere altrimenti?

Per esempio: accadere ripetuto di qualcosa come un cavallo: cavallo 1, cavallo 2, cavallo 3... cavallo n. Che sarebbe come dire: Er cavallo 1, Er cavallo 2, Er cavallo 3, ecc. Già, ma attenzione! Guarda bene: ciò che vediamo ripetersi è il cavallo, la forma 'cavallo'; non vediamo affatto ripetersi l'evento della ripetizione in quanto tale. L'evento cavallo che si ripete presuppone appunto l'evento della ripetizione, cioè quell'evento della ripetizione primordiale che *non* si ripete; vale a dire che non può e che non ha da ripetersi.

Questo evento primordiale della ripetizione è sempre identico, incombente, indeclinabile, immisurabile in ogni evento della ripetizione del cavallo. Esso è una soglia a partire dalla quale tutte le ripetizioni, comprese le ripetizioni della forma cavallo, prendono vita (prendono appunto forma di ripetizione, il che, come sappiamo, è il medesimo).

Più propriamente dobbiamo dire che l'evento della ripetizione, in quanto soglia del ripetersi, né si ripete né non si ripete: esso è sulla soglia di questa distinzione, la fa accadere e non ne è quindi coinvolto come lo sarebbe un particolare al suo interno, che può ripetersi o non ripetersi.

Detto questo, non si deve però neppure immaginare che l'evento della ripetizione, essendo unico, identico, indeclinabile ecc., sia qualcosa di sovrastante e di esterno all'accadere della ripeti-

zione: come un sorta di chiodo o di perno che reggerebbe da fuori il circolo di tutte le ripetizioni.

L'evento della ripetizione non è *qualcosa di esterno* alla ripetizione: esso è nient'altro che evento della figura, cioè evento in figura, ed è perciò presente *in ogni* ripetizione (non fuori, sopra, sotto di essa): variazione mutevole del permanente ovvero permanente mutevolezza nella variazione.

L'evento della ripetizione va dunque considerato sotto un duplice punto di vista. Da un lato esso incide la soglia dell'accadere con la sua figura che accade, facendo essere ciò che c'è; dall'altro retroflette la figura dell'accaduto come origine e modello della sua ripetizione.

Ogni volta è *questo* che accade e noi dobbiamo imparare a considerare e a guardare la cosa sempre a partire dalla concreta e determinata occasione in cui accade ciò che accade, con la sua figura definita e finita. L'evento della ripetizione non è una "cosa" speciale, situata altrove dalla nostra concreta esperienza, ma è sempre nient'altro che l'evento di *questa* ripetizione esperita, la quale si figura a partire da sé come provenienza di un'origine ripetuta.

In questo senso l'evento della ripetizione non è né trascendentale né empirico, né formale né materiale: queste sono le tipiche opposizioni della strategia concettuale metafisica, che pensa distinguendo il cavallo in sé dai cavalli empirici, gli individui materiali dalla loro forma universale, senza peraltro potersi davvero chiarire l'insorgenza degli uni e degli altri nell'esperienza e nel discorso.

Così pure l'evento della ripetizione non è "prima" del tempo, fuori del tempo e neppure nel tempo; cioè non ricade nelle varie figure concettuali della teologia relative all'eterno.

Esso è, come abbiamo detto, il luogo di una *soglia* che non ha mai nulla prima o dopo di sé (è a partire da lei che si scandisce il

prima e il poi). Come soglia è invece un **luogo di transito**, è "trans-sé", vale a dire, e in questo senso, è **trascendenza assoluta**. Luogo di transito del nulla nel nulla, esso iscrive in tal modo la sua figura, destinandone l'accadere e il cadere, ovvero il concreto transitare.

Forse a qualcuno può spiacere il riferimento al nulla, intendendolo come qualcosa di "negativo"; è però vero il contrario: se davvero qualcosa, prima, durante o poi, ostruisce la soglia, niente, nessun ente, allora potrebbe accadere.

Ma l'ente accade, malgrado la nostra pretesa superstiziosa di fissarlo in un prima e in un poi; e così esso *trova luogo* nel nulla e grazie al nulla.

16. Come il mondo divenne favola.

L'evento della ripetizione accade come soglia di una tensione riflessa e anteflessa. Da un lato la soglia si dà un passato retroflettendo la sua figura incidente come provenienza; dall'altro lato mira al futuro come passato che ritorna nella metamorfosi delle sue figure.

In tal modo la soglia che accade nel presente è la tensione stessa della **distanza** che nel presente è "di stanza" tra la provenienza e la destinazione. Questi due lati sono evidentemente il

medesimo, assunto in un *circolo* di mutue implicazioni: la destinazione si iscrive nella provenienza (eccolo di nuovo); la provenienza si dà a vedere nella destinazione.

La provenienza infatti non ha un "che" e non è un "che", essa non è neppure un luogo determinato, perché la sua determinazione le proviene dalla retroflessione della figura incidente, la quale è a sua volta un "aver da essere" il proprio destino: il cavallo ha da fare il cavallo, in tutti i modi in cui ciò gli accade.

Tra provenienza e destinazione gioca appunto la distanza, cioè la tensione della soglia che retrocedendo antecede e antecedendo retrocede: ritmo che è la ripetizione stessa, vale a dire l'incarnazione della forma.

E così ogni ripetizione, vale a dire ogni forma o figura, è una **occasione** dell'origine e della destinazione: esse non sono mai altrove che in questa loro continua ricontestualizzazione entro il ritmo evenemenziale della soglia.

Naturalmente la distanza di cui parliamo, come incidenza della soglia, non è un inerte "vuoto in sé" (che sarebbe solo un'indebita e ingenua oggettivazione); la distanza è tensione e la tensione è tale perché "figurata", *signata*; cioè, anche, pre-figurata e de-signata.

La figura proveniente, infatti, è insieme il fine, lo scopo, il *telos* della tensione "transitante". In questo senso l'esperienza della distanza che accade sulla soglia e per la soglia altro non è che quel **desiderio** di cui già parlammo in riferimento per esempio a Lacan.

Desiderio che è anzitutto, per noi, **in-vocazione**: desiderio incarnato nella esperienza del **nome** in quanto luogo del sacrificio rituale evocante. Il nome apre alla rivelazione "magica" dell'eccolo di nuovo, cioè all'apparizione del Dio (ecco di nuovo il Sole, ecco di nuovo la Notte ecc.), e alla determinazione del desiderio stesso come desiderio di vita eterna.

In uno stesso orizzonte di esperienze emergono infatti insieme il nome, il sacro, la sua presenza/assenza (l'assentarsi della presenza per il presentarsi dell'assenza), il segno, la parola, la visione della morte, la paura, il rimorso, il desiderio, la speranza e così via.

Com'è ovvio, è ben difficile per noi recuperare una comprensione adeguata della esperienza originaria del nome; per esempio della sua natura allucinatoria e magica che non si circoscrive solo nel suono della voce, ma certo si estende a un'insieme unitario di cinestesi: nome che è anche visione, odore, percezione della pelle, della luce, del colore, della emozione concomitante ecc.

Più avanti il nome emerge dalle pratiche di vita e designa non propriamente individui ma funzioni e pratiche viventi. Il sacerdote stregone, l'esperto dei nomi e delle formule, non è esperto di individui, poiché questi sono ancora di là da venire.

Tutto questo mondo che qui chiamiamo di "nomi", cioè di ritmi, di movenze e di cellule evocative e invocative ecc., è responsabile del costituirsi della parola, del *mythos*, che originariamente non è certo pensato come un termine del vocabolario, ma è piuttosto il germe articolato di atti procedurali, di cerimonie rituali e di racconti.

E in effetti solo la derivazione della esperienza del sacro e della esistenza degli Dei dal fenomeno del linguaggio, a partire dalla soglia del nome, può aiutarci a comprendere il perché dell'universalità senza eccezioni di un fenomeno come la diffusione in ogni popolo e in ogni continente di una religione politeistica fondata sul mito.

Europa, America, Asia, Oceania non fanno eccezione: tutti i popoli hanno i loro Dei e i loro racconti mitici. Evidentemente, come sostenne a suo modo Usener, è una funzione interna del linguaggio, nelle sue strutture arcaiche, legate a innumerevoli e

peculiari pratiche di vita, questo tradursi del sapere nella forma dei racconti mitici.

In questo modo, potremmo dire, **il mondo divenne favola**.

Ora possiamo riconsiderare in questa luce l'originaria formazione del gruppo umano. Esso è appunto reso "umano" da quel ricordo dell'immemorabile che risuona nell'evento primordiale del nome: luogo della ripetizione del mondo nella parola, luogo della analogia antropo-logica (analogia significa appunto ripetizione).

Il gruppo infatti è il portatore del nome in quanto i suoi membri sono gli adepti del Dio, del nome del Dio come nome collettivo nel quale tutti si riconoscono e per il quale sussistono. E poiché il nome dei primordi non è un semplice segno linguistico, ma, presumibilmente, un complesso insieme di suoni, ritmi, movimenti, comportamenti rituali, canti ecc., il gruppo, iscritto nel nome del Dio, è il portatore della sua favola costitutiva. La favola assegna a ognuno il *nomen*, l'identità e la fama, e con esse un'origine e, come diceva Kerényi, un fondamento; in senso lato una "patria".

Ora, la favola trascorre negli individui esattamente come la vita; si potrebbe dire: di padre in figlio (in realtà anche, e per certi versi ancor più, di madre in figlio e in figlia).

Ma la favola trascorre in una continua variazione al tempo stesso conservativa e immemorabile; la trasmissione, cioè, perde e insieme aggiunge. Si tratta di una trasmissione prevalentemente orale, sebbene accompagnata da immagini scolpite o dipinte sui vasi, da cerimonie, addobbiamenti, agghindamenti ecc. (il racconto mitico da sempre si traduce in coeve immagini visive e in manufatti).

Ciò che caratterizza la trasmissione orale è che la memoria, non avendo un testo stabilito cui ricorrere, fissa le cose a suo

modo, spostando inavvertitamente l'ordine e i centri di interesse, enfatizzando o riassumendo, allungando o abbreviando, trasformando e anche fraintendendo.

La memoria orale è involontariamente creativa, poiché solo impegnandosi nell'ascolto con una partecipazione passionale o "patetica" può incidere il ricordo e trattenere durevolmente il racconto; naturalmente l'atteggiamento passionale non è mai "oggettivo" e "imparziale". La favola quindi di continuo muta (si ricordi ciò che abbiamo appreso da Kerényi a proposito dei mitologi).

E' del resto ciò che accade esattamente anche oggi per tutte le memorie private delle famiglie, trasmesse direttamente dalla bocca all'orecchio. Ognuno conserva la memoria di molti racconti, sentiti dai genitori, dai nonni ecc., e li trasmette ai figli, ma ogni atto di trasmissione lascia cadere alcune cose e ne aggiunge di nuove: la favola cammina così con i suoi portatori e fruitori.

Potremmo usare l'immagine della *biosfera* (intendendo la vita che si trasmette di padre in figlio) associata all'immagine della *noosfera*, per indicare la massa dei racconti che passa di generazione in generazione (ma attenzione: anche "biosfera" è una favola della "noosfera", e la noosfera medesima non fa eccezione: è in certo modo la favola di se stessa).

Ecco allora che tra cielo e terra si snoda l'immenso e incomparabile **tessuto delle favole**, lo sterminato tappeto variopinto delle pratiche di vita connesse a un racconto, a un mito.

Dalle foreste amazzoniche sale il brusio dei racconti del Machiguenga, il cantastorie preistorico che visita di continuo le disperse comunità del suo popolo e le tiene unite nello spirito; ma lo stesso accade dai villaggi africani alle grandi comunità cittadine dell'Eufrate e del Tigri, per arrivare alle *poleis* dei Greci:

ovunque l'uomo si racconta e così racconta il mondo ordinandolo, sempre di nuovo riconducendolo a "cosmo".

Bene, questo incantesimo delle favole, di ciò che gli uomini di continuo si raccontano ricordando e inventando, in realtà non si è fermato mai e tuttora costituisce come un immenso, sterminato e variopinto arazzo dalle meravigliose figure.

Ognuno di noi, ogni individuo, è come un piccolissimo, minuscolo nodo dell'arazzo in divenire o del tappeto universale della parola: una manciata di fili colorati a disegnare una figura, ognuno portatore della sua storia, del suo mito costitutivo, con in testa il mondo che ne deriva; assolutamente certo della sua evidenza, che nondimeno già declina e scolora mentre egli fissa la sua figura nella memoria e così la consolida per trasmetterla ad altre bocche e ad altre mani.

Ecco allora che, così intesa, la formazione fa qui tutt'uno con la **memoria attiva**; attiva nella trasmissione delle favole attraverso il rito e il racconto, nel ritmo delle azioni corali della comunità, secondando la sua **arte di vita**.

Attenzione però: ogni individuo, come ogni popolo, con la sua lingua e le sue leggende, non è solo piccola parte del tappeto complessivo; ogni parte, in realtà, ridisegna sempre tutto il tappeto dal suo punto di vista.

Infatti il nostro metaforico tappeto non sta altrove dalla memoria vivente e narrante sempre ogni volta di nuovo; e ogni parte racconta ricordando, il che significa, nel contempo, obliando. E' questo oblio metamorfico che ridisegna ogni volta il magico tappeto.

Da un lato ogni parte ha alle spalle una trasmissione in cui si trova iscritta senza sua colpa o merito: è ciò da cui proviene, trama di fili colorati predisposti dalla tradizione e assegnati come un destino; da un altro lato ogni parte, raccontandosi, pone il

tutto come "oggetto" del suo racconto: ogni parte dice l'intero mondo, ovvero l'intero tappeto, dal suo particolare punto di vista.

Questo è però ciò cui già alludevano, secondo la nostra interpretazione, i frammenti dello specchio di Dioniso, dove Dioniso è appunto il sogno nominante e l'allucinazione celebrante del Titano.

Propriamente Dioniso non c'è: vive solo come contenuto in immagine di ogni scheggia, di ogni frammento titanico che rammemora l'origine e il nome. Allo stesso modo si conserva e si trasmette una lingua, per non parlare della vita vivente nelle innumerevoli specie succedutesi nel tempo.

Prima di congedarci da questa mitica età dell'oro che ha disegnato la *nostra* favola, diamole uno sguardo retrospettivo.

Risalendo a un'immaginaria origine della parola, ci siamo costruiti nell'immaginazione delle creature primordiali: in sostanza si tratta degli "uomini/dei" dei primordi, come avrebbe detto Vico.

Sospesi tra l'animale e il Dio, cioè tra la morte e la vita eterna, queste creature si può dire che hanno e non hanno la parola: ne frequentano il fragile confine di esordio, attraverso "atti de' corpi" (per continuare a parlare come Vico), urla, schiocchi, strepiti, sospiri, articolazioni, canti di guerra e d'amore, formule di richiamo, avvertimenti e invocazioni.

Forse già questi "umani" si mascherano e si mimetizzano; di certo compiono cerimonie e seppelliscono i loro morti, incidendo strani segni sui loro teschi: così dicono oggi i nostri paleoantropologi, riferendosi non ancora all' *homo sapiens*, ma ai suoi immediati predecessori "ominidi" (che dunque già parlano, raccontano, fanno sacrifici, immaginano la vita eterna ecc., e ciò centinaia e centinaia di migliaia di anni fa, il che ci dà la misura

della "sterminata antichità" - diceva appunto Vico - della nostra eredità e del nostro oblio).

Stiamo parlando di soglie che abbracciano milioni di anni, soglie che hanno visto accadere via via l'animale eretto, l'animale che, liberando le mani dalla deambulazione e rendendole idonee alle più raffinate manipolazioni, ha nel contempo liberato la bocca dalla necessità di afferrare, trascinare, frantumare il cibo da deglutire (cose alle quali provvedono ora le mani), e così ha preparato la bocca alla parola e lo sguardo al cielo, lasciando traccia parallela di questi processi evolutivi nelle convoluzioni cerebrali, come ha dimostrato Leroy-Gourhan.

Sulla soglia primordiale della parola possiamo immaginare che tutti gli esseri umani siano nel contempo Dei; essi *sono* il sacro e tutti il sacro lo fanno esercitando il sacrificio. Tutti sono sacerdoti e intermediari, ma, beninteso, già ne decadono per il fatto stesso, facendo il sacro, di "istituirlo" e per il fatto stesso, sacrificando, di "parlarne".

Decadono via via a figure profane del tappeto universale delle storie. E ancora più, come vedremo, ne decadono per il fatto, oltre che di parlarne, di "scriverne".

II

LA VIA DEL PROGRESSO

1. L'alfabeto e la fine della favola.

Sulla soglia di transito della vita eterna l'evento del nome crea la memoria dell'immemorabile. Ora comprendiamo che l'evento del nome è l'evento stesso della ripetizione: vita ripetuta nel segno della parola e così avviata alla forma.

Ma l'evento della ripetizione è anche l'evento del ritmo e l'instaurazione del rito.

Possiamo tener presente, a titolo di esempio, il **passo di danza**: ripetizione inconsapevole, cioè controllata, armoniosa, efficace ("rituale" e "ritmica") dell'azione semovente. Un'azione strutturalmente affetta da "dualità".

Si ricordi cosa dice Claude Calame: "...in Grecia il passo di danza costituisce il ritmo, la scansione fondamentale di ogni festa..." (essendo la festa l'azione celebrativa memoriale).

L'animale eretto "sa" camminare senza ancora saperlo; esercita il ritmo della ripetizione senza averne dapprima consapevolezza. Egli fa corpo con la vita, la quale è ripetizione, ma ancora non è vita che *ha* la ripetizione nel sapere.

Ciò si acquista solo "nominando", cioè scandendo il ritmo della ripetizione nell' "eccolo di nuovo" della forma. Allora l'uno accade in sembianza di due e il due in sembianza di uno, essendo essi l'uno il segno dell'altro.

In sostanza il rito altro non è che **muoversi ad arte**, sicché ogni azione finalizzata e intelligente, "sapiante", è all'inizio rituale e ritualizzata: è esattamente ciò che osserviamo nelle società arcaiche del mito. Levarsi al mattino, andare a caccia, preparare il cibo, fare l'amore, predisporre al sonno, tutto è un rito, regolato da una specifica "arte dinamica", come diremmo noi.

E' l'apprendimento di queste "arti dinamiche" il processo formativo dell'umano nelle società arcaiche. I poemi omerici ne so-

no esemplarità tipiche e grandiose, dato che la loro originaria composizione e fruizione orale, legata alla continua variazione, non aveva nulla a che fare con un "fatto letterario o poetico" nel nostro senso, che ha il suo atto di nascita nella filosofia e in particolare nell'estetica, scienza inventata da Aristotele.

Ricordiamo la radice *rt*: donde *ritus*, ciò che è valido ed efficace (laddove *irritus* è ciò che è vano e senza valore); e così *ars*, l'azione ben fatta, laddove *iners* è ciò che non si muove, vale a dire ciò che non danza.

E infine *rythmòs*: ritmo, movimento regolato, giusta misura, ordine, proporzione regolare; e poi, per estensione, **forma**, foglia, genere, specie, stato d'animo, carattere, natura, configurazione. Scopriamo così che la lingua greca si era già oscuramente accorta di ciò che qui ci è sembrata una nostra scoperta, e cioè che la forma non è altro che ripetizione, vale a dire ritmo!

Di qui la "coralità" dell'azione formativa: si tratta in ogni azione di "prendere il ritmo", ovvero di "ritrovare il ritmo" che caratterizza il nome, o che è lo stesso il Dio, di quell'azione specifica.

Si tratta ogni volta di inserirsi nel coro celebrante-invocante-evocante per *fondarsi* partecipativamente nel proprio luogo d'origine, ossia nel proprio nome: ripetizione formativa della vita vivente e semovente.

Il "passo indietro" di cui parlava Kerényi è perciò il ritorno a un ritmo/figurale primordiale: attiva rimemorazione di un *habitus*. (Anche il concetto, secondo Peirce, è essenzialmente un "abito", un "abito di risposta": "ciò che siamo pronti a fare"; con questa rivoluzione pragmaticistica della filosofia inizia per noi il suo ritorno genealogico alle origini "etiche" del pensare).

Il passo indietro equivale all'inserirsi in una rimemorazione del sapere come "saper fare", di cui è parte anche il "detto"; anche il dire infatti è un saper fare; per esempio il saper pronunciare il detto rituale, ovvero valido ed efficace. Si tratta proprio di

quella "sapienza sacerdotale" (sapere del come si dice e del come si fa) che Socrate disprezzava e criticava, in quanto priva ai suoi occhi di sapere autoconsapevole.

Secondo Socrate, infatti, il sacerdote *non sa* di non sapere. Ma che cosa propriamente "non sa" (pur sapendo fare benissimo quello che fa)? Che tipo di "sapere" gli manca senza sapere che gli manca? Socrate (ovvero Platone) dice che gli manca l'*essenza*, vale a dire l'*ousia*, o l'*idea*, ossia l'*oggetto* della definizione logica (invero il sacerdote non si è mai accorto che gli mancasse, e neppure di averne bisogno).

Appellandosi all'*ousia* la filosofia ricopre ideologicamente, a sua volta senza saperlo, l'effetto caratteristico della sua pratica, legata in modo strutturale alla scrittura: è questo che ora ci occorre comprendere, sia pure molto in sintesi.

L'esperienza del "non sapere", di cui Socrate fu l'apostolo o il profeta, può emergere solo in un'umanità che ha cominciato a interiorizzare le conseguenze della pratica della scrittura alfabetica: questa è la nostra tesi.

Immaginiamo dunque di riportarci a quella fase "orale" in cui il sapere è trasmesso dal mito, dalla favola. Già abbiamo detto che in questa fase la parola è accompagnata, rafforzata e nutrita da molte componenti "visive": esse collaborano a mostrare il "come si fa" e il "come si deve fare" in ogni circostanza del vivere individuale e comunitario; sapere "sacrale" e "mitico" che non comporta dubbi o ricerca, ma che mira ad attenersi scrupolosamente alla tradizione, al "come si è sempre fatto" (poiché così mostrano originariamente il Dio, l'antenato ancestrale e simili), sebbene la ripetizione muti di continuo le forme e i particolari del sapere.

In questa fase ciò che noi moderni chiamiamo scrittura è unicamente una scrittura dei corpi: dai tatuaggi alle figure incise su-

gli oggetti d'uso, alla organizzazione spaziale del villaggio, all'architettura "cosmica" del tempio ecc.

Poi la scrittura comincia a specializzarsi ai fini della comunicazione sociale, cioè allo scopo di fornire messaggi visivi di vario genere. Dalle incisioni rupestri, alle figure dipinte nelle caverne del paleolitico sino ai bassorilievi assiri e oltre, questi segni di scrittura sono a mezza via, diremmo noi, tra la scrittura cerimoniale e "magica" dei corpi e la scrittura comunicativa.

Di qui si sviluppa la cosiddetta pittografia: una scrittura "iconica", cioè imitativa, "disegnata", che mostra direttamente le cose o i messaggi che vuole significare.

Ma col tempo e con il complicarsi della vita sociale, la scrittura si stilizza e si convenzionalizza, volgendo sempre più a suggerire, non le cose che mostra e raffigura, ma il dire stesso, cioè il parlato.

Attraverso innumerevoli fasi e differenti soluzioni, arriviamo all'epoca dei sacerdoti deciflatori e agli scribi professionali, in possesso di un sapere esoterico, ancora riferito alla mentalità mitica e tenuto al riparo da pretese profane di impadronimento collettivo. Di questa natura sono i geroglifici egiziani o gli ideogrammi dell'antica Cina.

Poi venne l'alfabeto, che eredita molte tradizioni, ma che opera in Grecia il grande salto della idealizzazione o dell'astrazione, con conseguenze alla lunga rivoluzionarie sull'intera cultura e sulla mente degli uomini; oggi comprendiamo sempre meglio che si trattò di un evento capitale nel corso della umana civilizzazione e formazione.

Con l'alfabeto la scrittura abbandona ogni intenzione di raffigurazione iconica; i suoi segni, meramente astratti, mirano unicamente a *classificare* i suoni della voce, analizzando il linguaggio

orale così da riprodurlo per l'occhio come farebbe uno spartito musicale: le 'a', le 'b', le 'c', ecc.

La lettura di questi segnetti suggerisce unicamente una "esecuzione" vocale, cioè l'emissione del suono corrispondente. La potenza dell'alfabeto è tale che, da un lato, ogni umana lingua può esservi efficacemente trascritta; dall'altro, che chiunque può leggere ciò che è scritto anche senza conoscere la lingua che vi è riprodotta, cioè senza comprendere ciò che vi è scritto. La tecnica fa così per la prima volta divorzio dalla comprensione del senso; l'efficacia della prestazione si separa dal suo significato.

Il criterio della analisi definitoria della voce che sta sagacemente alla base dell'alfabeto riduce a una ventina i suoi segni (laddove le precedenti scritture ne contavano in media molti di più); ciò rende possibile un rapido apprendimento della lettura, sicché con l'alfabeto inizia di fatto la possibilità di una cultura popolare universale, nonché di un sapere democratico, la cui trasmissione è agile e durevole.

Al decifratore specializzato si sostituisce il lettore e la scrittura diviene il più potente mezzo di *informazione*. Con esso inizia propriamente ciò che noi intendiamo con la parola "cultura": cultura e lettura vengono sempre più assimilandosi; nel contempo si distinguono da ciò che gli antichi chiamavano, per esempio, "virtù" (*areté*): un uomo può essere coltissimo, ma non per questo è "buono", degno di "stima" per il suo "valore etico" ecc. Può per esempio disporre di raffinate conoscenze scientifiche o filosofiche ed essere tuttavia, come uomo politico, una vera e propria canaglia.

Nel contempo l'uso della scrittura alfabetica alleva esseri umani "originali" e "critici". A differenza dall'uomo dell'oralità, che deve conservare tenacemente gli insegnamenti della tradizione e che perciò si identifica "paticamente" con gli enunciati

che impara a memoria (i miti, i motti, i proverbi, i detti celebri, gli esempi illustri ecc.), unico mezzo per poterli conservare e trasmettere, l'uomo dell'alfabeto ha invece la possibilità di distinguersi dallo strumento della enunciazione (la scrittura, appunto, divenuta con l'alfabeto un puro mezzo tecnico indifferente) sino a distaccarsene criticamente e a usarlo originalmente.

Solo per l'uomo dell'alfabeto l'originalità, la criticità, l'autonomia di giudizio, il desiderio della ricerca, l'abito del dubbio sono "valori"; per l'uomo dell'oralità sono, al contrario, abiti blasfemi e pericolosi, causa di degenerazione e di inganno.

Altro si potrebbe e si dovrebbe dire, ma a noi interessa qui soprattutto sottolineare che, con l'alfabeto, si entra nel regno del "significato" (distinto dal "senso").

Per leggere non è necessaria una "chiave" che consenta di "decifrare" i segni (come appunto accadeva nelle scritture sacre, nei pittogrammi, nei sillabari); ciò che occorre è semplicemente conoscere il **significato** dei segni, cioè il loro "valore" fonetico corrispondente. In tal modo chi non sa leggere, sa bene che questo è un segno di scrittura, ma *sa di non sapere* il suo significato.

Questa esperienza è la radice della esigenza di criticità che Socrate pretendeva dai suoi uditori. Non basta conoscere l'abito del come fare le cose, non basta riferire il loro senso all'abito di una narrazione mitica; bisogna altresì conoscerne il "significato". Non basta sacrificare a un Dio così e così, bisogna inoltre essere consci di quale sia il "significato" del sacrificio e della pietà religiosa in generale.

Di qui la domanda a sua volta generale sul *significato delle cose*, domanda che inaugura l'**abito della filosofia**.

Il significato non è poi altro che quell'abito della "definizione" che è già silenziosamente all'opera nella istituzione dei segni dell'alfabeto: essi, come dicemmo, non sono una, del resto impossibile, trascrizione visiva della voce che parla, con tutte le sue in-

finite inflessioni, differenze, altezze sonore ecc.; le lettere alfabetiche sono una riduzione del parlato a una definizione analitica dei suoi suoni per somiglianza e relativa generalizzazione. Questa stessa mentalità definitoria è alla base della filosofia.

Essa è ulteriormente innescata dalla traduzione del "parlato" in un manufatto. Il dire tutto insieme e tutto d'un fiato, secondo contesti emotivi e d'azione ogni volta peculiari e diversi, si stende ora sulla neutrale tavoletta o sul papiro, dove le parole appaiono come algidamente neutre e separate per se stesse: allora per la prima volta il linguaggio degli uomini fa la sua comparsa come oggetto indipendente davanti agli occhi dei parlanti. Questo linguaggio trascritto può essere freddamente analizzato "grammaticalmente", per esempio distinto in verbi e sostantivi ecc.; ma soprattutto ecco che ogni parola ora risuona idealmente di per sé, staccata dai suoi contesti d'uso e dai modi del dire e del fare. Ecco allora comparire per la prima volta l' "albero", la "nave", l' "uomo", ecc., come fossero cose in sé; ecco sorgere l'idea filosofica fondamentale secondo la quale alle parole deve corrispondere una "realtà esterna" cui attribuire, tramite le parole, un *significato oggettivo*.

Ed è allora che il filosofo comincia a dubitare di quel che sa e ad avvedersi di *non sapere cosa siano le cose, quale sia il loro ultimo significato*. Ecco risuonare la tipica domanda socratica, che tanto sconcerto e scandalo suscitò ad Atene: "Ti esti... Che è 'albero', che è 'nave', che è 'uomo'?" e così via. "Cominciamo, buon Teeteto, a riconoscere insieme che non lo sappiamo e partiamo di qui per tentare di scoprirlo, procedendo per definizioni dialettiche, cioè per assimilazioni concettuali; cosa infatti hanno in comune tutti gli alberi?" e così via.

Com'è evidente, la favola è respinta, il racconto è tacitato e il mito muore con tutti i suoi Dei.

Non era poi così insensata l'accusa al divino Socrate di *asé-beia*, poiché se è vero che, dopo tutto, in lui parlava ancora un Dio, e anzi un nuovo Dio, è certo però che tutti gli altri venivano ridotti al silenzio.

2. La verità pubblica e l'oggettività.

La domanda socratica chiede cosa sono le cose "in verità". La verità è ora divenuta una caratteristica "logica" delle parole, cui far corrispondere la natura "ontologica" delle cose.

La verità è "adeguazione della mente alle cose", loro esatta definizione. La verità che apparteneva originariamente al racconto e all'autorità del locutore (il sacerdote e in ultimo il Dio) viene

respinta. Non mi raccontare *storie*; dimmi invece *come stanno le cose*. Racconti mitici dell'origine e del fondamento, atti istitutivi e primordiali del nome, generazioni esemplari e simili cadono nel limbo della dimenticanza e nell'inferno della superstizione.

Occorre non raccontare, ma definire e custodire il silenzioso sapere dell'anima che dialoga con se stessa (quel silenzio autoriflesso della voce della coscienza che solo il lettore alfabetico può imparare a udire e a frequentare).

Ricerca dunque del significato delle cose nella loro universale forma soprasensibile o metafisica: tipico effetto dell'alfabeto, in quanto esso strappa all'udito un significato che non è fatto di suoni e lo converte in segni visivi che lo rendono *ipso facto* invisibile: il significato della parola 'albero' non è in questi segnetti di inchiostro, men che meno nei suoni della parola: dov'è allora? "Esso è lassù, Teeteto, e tu devi imparare a usare gli occhi dell'anima per vederlo"; quelli appunto che Antistene non possedeva o rifiutava di avere.

Quel che non so, e che pertanto devo ricercare, è la "oggettività" delle cose, la loro oggettiva "realtà". Nasce l'uomo della ricerca, l'uomo "teoretico". Socrate lo dichiarò apertamente in tribunale: "Una vita senza ricerca non è degna di essere vissuta", disse.

Sentiamo ancora la forza, il coraggio, la nobile verità di queste parole. Ma proprio per amore della verità e della ricerca non possiamo tacere la loro estraneità e insensatezza per l'uomo del mito e per i suoi antenati vecchi di centinaia di migliaia d'anni. Essi non frequentano il cosmo della ricerca, che appartiene, come intuì Nietzsche, solo a un uomo che è "decaduto" e che ha perso la patria, sicché si aggira nelle tenebre in cerca di uno spiraglio di luce, come diceva di sé Cartesio.

L'uomo del mito, invece, è nella luce; non ha nulla da cercare, ma piuttosto da ricordare; e sebbene anche per lui siano da sempre cominciati la diaspora e l'oblio (come abbiamo sostenuto), tuttavia per ora non ancora, almeno sino a quando il Dio continuerà ogni notte a incontrare la vergine nella stanzetta vicina al cielo per rinnovarvi il miracolo della carne e del sangue e il mistero della vita.

Come abbiamo osservato, con l'avvento dell'uomo teoretico cambia lo statuto della verità (si veda per esempio il libro di Marcel Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad.it., Laterza, Roma-Bari 1977).

La verità è intesa, non come discorso non menzognero, ma come la corrispondenza della immagine mentale e della sua espressione verbale con l'oggettività di ciò che è e di ciò che accade; e così l' "**oggettività**" sostituisce progressivamente gli oggetti agiti direttamente nelle pratiche di vita e di sapere; ovvero i poli di interesse delle arti dinamiche della vita.

In altre parole, l'oggettività sostituisce gli Dei, in quanto primordiali modelli generativi delle forme viventi. La "natura oggettiva delle cause" è il nuovo oggetto della ricerca teoretica. Dal politeismo mitico si passa al monoteismo mentalistico e teologico.

Questo processo si fa palese in Grecia già a partire da Senofane: colui che osò denunciare gli Dei falsi e bugiardi di Omero e di Esiodo e l'antropomorfismo di tutte le religioni politeistiche e di tutti i popoli che le coltivano. Con lui è già in cammino quella "mente logica" che culminerà nella teologia di Aristotele, col suo Dio "pensiero di pensiero", autocoscienza assoluta.

Lo stesso passaggio trasformativo si potrebbe descrivere in riferimento alle coppie sacro/profano e pubblico/privato: la secon-

da (nella quale siamo ancora interamente presi) sostituisce la prima.

E invero noi ne abbiamo già osservato la genesi e il primo passo; vale a dire la costituzione del "pubblico" nel senso della formazione degli spettatori della tragedia greca, trasformata, da evento rituale e sacrificale, in avvenimento "estetico".

Fulcro di questa soglia è appunto la costituzione della **verità pubblica**. Questa verità è caratterizzata da segni universali che significano oggetti universali per interpretanti, cioè soggetti, a loro volta universali.

Una prima soglia della sua apparizione è ovviamente caratterizzata dalla **verità alfabetica**.

E' la nascita in Grecia della "verità della scrittura letteraria", che ha i suoi luoghi essenziali nella storiografia, nella filosofia, nella retorica, nel diritto e in generale in quella enciclopedia dei saperi cui si dedicò la scuola di Aristotele.

Qui assumono le loro particolari posizioni il poeta, il letterato, il grammatico, il retore, il fisico, il geometra: comincia quella specializzazione dei saperi che tocca oggi livelli mai prima raggiunti.

Nel mondo antico la formazione assume come modello il retore, vale a dire il politico, al quale, sullo stesso piano, si contrappone da sempre il filosofo. Bisogna dire che il retore ha mantenuto nella politica un primato mai scalzato (Gorgia, si potrebbe osservare, si è vendicato di Aristotele, che pretendeva di "normalizzarlo"); un primato che oggi si sta ritraducendo in una sorta di oralità di ritorno, resa possibile dalla trasformazione informatica, telematica e televisiva dei mezzi di informazione: traduzione non poco inquietante e problematica per il significato della politica.

Una seconda soglia della formazione della verità pubblica è caratterizzata dalla **verità matematica**. Soglia che accompagna

la nascita della scienza moderna, cui corrisponde la formazione dello scienziato e del tecnico.

La specializzazione, già in cammino nell'antichità, esplode compiutamente, sino a contrapporre rigidamente i saperi umanistici e quelli scientifici. Il progresso tecnologico fa sì che, nel tempo, il tecnico riassuma in sé il senso dell'impresa scientifica, con una certa aspirazione a sostituire anche il politico (come aveva intuito Comte).

Ma cosa caratterizza in generale la verità pubblica? Si potrebbe rispondere: lo **sguardo panoramico**. Una pretesa di visione oggettiva e disincarnata, "dal di fuori".

E ciò sia in riferimento al passato (lo **sguardo storico**) sia al futuro (lo **sguardo scientifico**, intendendo qui soprattutto le scienze matematiche della natura).

Facciamo un esempio riferito allo sguardo storico: lo storico vorrebbe essere lì, sulle alture del Golgota, a *verificare* le fattezze del Cristo, il numero degli apostoli, l'ora del giorno e la stagione.

Se potesse farlo, allora *saprebbe* come sono andate *veramente* le cose. Tutta la sua ricerca storica è così mossa dalla meta ideale di questo sguardo, che tenta, per quanto può, di costruire o ricostruire in una infinita approssimazione.

Il proposito ci appare ovvio e normale, perché noi siamo stati formati appunto sulla soglia della oggettività antica e moderna.

Se però lo esaminiamo senza pregiudizi, ci avvediamo di non poche difficoltà o assurdità. Anzitutto *noi*, non solo *di fatto*, ma anche proprio *di principio* non avremmo mai potuto essere inclusi nello "spettacolo" del Golgota. Non potevamo esserci là, così come siamo; detto in altre parole: tra quella folla, in mezzo a quella umanità non potevano esserci "storici", "professori", "ri-

cercatori", "storici della religione" e via dicendo: è proprio la nostra "coscienza storica" che ce lo insegna e che ce ne assicura.

Infatti quello che accadeva lì **accadeva così come accadeva per quella folla e non per noi.**

Le cose non accadono secondo un "sapere" o una "curiosità" retroflessi: questo è il punto. Le cose accadono entro l'intreccio di pratiche che è ogni volta definito dalla soglia del suo evento.

E' in base a questi imprevedibili intrecci che si può dire che Gesù e i suoi carnefici si intendevano tra loro molto più di come noi possiamo o potremmo mai intenderli in base a questa nostra "coscienza storica" e "senso storico della verità", che sono cose a loro completamente ignote e delle quali non avrebbero saputo che farsi.

Il Cristo inchiodato alla croce porta con sé il suo *racconto* e il medesimo è da dire del carnefice che si dà orrendamente da fare col martello: in qualche misura si tratta di favole omogenee della vita eterna, a noi invece largamente estranee e incomprensibili.

Tuttavia il Cristo, i suoi carnefici, i discepoli, le folle, la guarigione romana ecc. in vario modo e misura **lasciavano tracce**, transitando come transitavano sulla soglia del loro mondo, col quale sparivano.

Ma così si disponevano nel contempo e senza saperlo a divenire in vari modi **testo** disponibile per interpretanti futuri, cioè per nuovi mondi e sensi del mondo, come infatti è grandiosamente accaduto.

E così anche la volontà nostra di "sapere" rivolta all'indietro non è che un prodotto in avanti delle loro storie: qualcosa invero che dice molto più di noi che di loro. Sicché siamo noi a raccontare la nostra storia raccontando la loro, ovvero siamo noi a inglobarla in noi, come sempre accade, peraltro provenendone: ricordo immemore e immemorale, appunto, ma non per questo illegittimo.

Illegittimo sarebbe se le cose accadessero "in sé", di fronte a uno sguardo panoramico impassibile e oggettivo (come potremmo immaginare lo sguardo di un Dio). Le cose però non accadono così e questa del loro in sé e della loro oggettività è di nuovo una favola che nella fattispecie caratterizza i nostri saperi e la nostra formazione moderna.

E' illegittimo pensare che l'esercizio del sapere mi riporti davvero sulle cornici del Golgota; non è affatto illegittimo però questo mio desiderio di interpretare quel fatto giunto nella memoria sino a noi nel mio sapere, poiché questo desiderio fa parte della mia vita vivente e io gli sono, volente o no, affidato.

Testo, sapere e oggettività: ecco un intreccio davvero interessante quanto problematico. Potremmo cominciare a scioglierlo dicendo così: **ciò che accade non lo sappiamo, ma in quanto accade lo sappiamo.** Che significa?

Per esempio questo: i protagonisti e i testimoni del Golgota vivono ciò che vivono e vivendo non possono darsi un "sapere" di ciò che accade in verità; ne hanno vedute parziali, mutevoli e incerte, oppure violente e passionali. Solo nel ricordo potranno elaborare un sapere per sua natura più distaccato, cioè un ricordo che è insieme, come sappiamo, una perdita di contatto e di presenza, quindi qualcosa di distante e di diverso da ciò che accade.

Nondimeno è solo perché qualcosa accade (e sempre qualcosa accade) che il sapere può entrare in scena, come interpretazione narrata dell'evento, come storia "significativa" che più che riferirsi davvero al "fatto" di cui dice, costituisce ora un nuovo fatto: quello che ora accade, senza che possiamo saperlo, ma predisponendosi a diventare un "testo" futuro da sapere.

Ora è forse più chiaro quel che dicevamo assegnando all' **oggettività** il compito della costituzione di un **soggetto pubblico universale**.

Questo soggetto è del resto omogeneo con la pedagogia del "lettore universale" (per quel che già ne dicemmo); esso è congruo anche con la visione politico-democratica della voto universale; e infine è in linea con la concezione economica fondata sulla astrazione universale del moderno capitale finanziario: tutti questi fenomeni "si tengono", come si direbbe in francese.

La formazione alla oggettività, elemento fondamentale e caratteristico del mondo moderno, mira a un sapere e a una verità che sono tali non propriamente per me, per te, per lui, ma per un soggetto universale, la cui condizione di possibilità è peraltro attivabile, attraverso le pratiche di vita e di sapere che ci caratterizzano, in me, in te, in lui. Un **soggetto fondamentalmente an-estetico**, ovvero estraneo al **senso**, ma dedito solo o prevalentemente alla "in-formazione" del significato.

Questo **uomo universale** eredita la particolarità della scrittura alfabetica: la sua capacità di dare corpo a significati astratti dalla vita, a significati in generale, universali e "pubblici" e come tali "logici", cioè tali che su di essi "tutti" dobbiamo necessariamente convenire.

Ora, è ovvio che questo uomo universale, quello per il quale è oggettivamente vero che la terra si muove, che esistono gli antipodi, che i corpi cadono con l'accelerazione di 9,8 e così via, è un uomo che non ha, né deve avere, emozioni e percezioni.

Non ha neppure moventi, perché nella costituzione del suo sapere egli gioca consapevolmente il ruolo dello "spettatore disinteressato"; ovvero ha il movente di non averne, mettendo il tutto in *epoché* e purificandosi dalle passioni.

Questo soggetto universale registra informazioni fattuali verificabili e poco altro o nient'altro. Ogni eventuale "altro" è infatti "ridotto" a informazione fattuale verificabile.

E' a questo punto molto evidente che una macchina *ad hoc* funzionerebbe assai meglio di un uomo in carne e ossa.

Il soggetto universale e panoramico dovrebbe ridursi a un "visore" puro e semplice. In sostanza è l'idea geniale dell'**automa** cartesiano; il che è come dire che ai suoi esordi la scienza moderna aveva già ben compreso il senso della sua operazione e della sua pratica: basta appunto leggere attentamente Cartesio.

3. Il movimento.

Una macchina di registrazione "cartesiana" non registra il *senso* (cioè il *che cosa* è accaduto, il che esige un sapere comprensivo e interpretante), ma registra esclusivamente il **significato** oggettivo (il *che* qualcosa è avvenuto).

Ancora più efficacemente ci si potrebbe esprimere in questo modo: ogni senso del movimento della "cosa", ogni senso della *kinesis* vivente è "ridotto" al semplice **movimento di traslazione** (per esempio secondo lo schema degli assi cartesiani).

In altri termini: la distanza **metafisica** è stata interamente ridotta a distanza **fisica**. L'insieme delle quattro cause e dei quattro

tipi di movimento aristotelici vengono ridotti alla causa efficiente e al moto locale (è interessante notare che già Aristotele è inclinato a pensare questo privilegio "fisico", sicché ha profondamente ragione Heidegger quando osserva che in Aristotele la fisica è il segreto della metafisica).

A questo punto è per noi assolutamente necessario venire a una resa di conti con il movimento, con la *kinesis*: non c'è dubbio che questa nozione è centrale in ciò che noi designiamo come "arte dinamica".

Le arti dinamiche sono essenzialmente arti del movimento e del ritmo e sappiamo che ritmo, arte e rito sono alla base della forma, cioè della ripetizione, e per ciò stesso sono decisivi per la "formazione", il nostro tema.

Osservazione a margine: nessuna pedagogia "scientifica" odierna riterrebbe suo compito studiare il movimento, la fisica aristotelica ecc. Lo "scienziato" pedagogista non vedrebbe "il nesso". E questo è il dramma della specializzazione, che genera totale cecità. Nulla in realtà sarebbe più importante per il cosiddetto progresso dei saperi quanto un ritorno delle scienze entro l' "atmosfera" filosofica e il modo filosofico di impostare e pensare i problemi.

Dunque, luogo originario della *kinesis* è per noi il vivente senziente e deambulante; ogni altro punto di partenza sarebbe qui un'inaccettabile astrazione da questa genesi reale che si può esprimere "alla buona" così: sappiamo del movimento, lo sperimentiamo, perché ci muoviamo, perché siamo viventi senzienti e deambulanti.

Senzienti: registriamo modificazioni; deambulanti: tentiamo di distoglierci dalle sensazioni dolorose e di acquisirne di piacevoli.

Questo scopo è, per così dire, incrociato: poiché ci muoviamo, abbiamo bisogno di "sentire" che e dove andiamo; per esempio

abbiamo bisogno di occhi per vedere. Ma acquisito un così raffinato sentire, la gamma delle possibilità di piacere e di dolore aumenta immensamente, e quindi sempre più ci muoviamo.

Dice un proverbio popolare inglese: il mondo è grande; se qui piove, vai a cercare il sole un po' più in là (in Inghilterra, in effetti, piove spesso).

Cerchiamo allora di riflettere sulla soglia idealmente istitutiva dell'animale senziente e semovente.

La prima cosa da dire è che il vivente si stacca da terra e che proprio così **incontra la terra come terra**. Nel contempo sperimenta la necessità di controllare il movimento, di **educarlo**; cioè di trarlo fuori in modo da orientarlo. Un moto "a caso" infatti non esiste ed è solo una nostra astrazione.

E' importante aver presente e ribadire qui la natura costitutiva del ritmo. Il suo movimento circolare non ha mai un primo assoluto, poiché ogni momento del ritmo appartiene alla sua collocazione nella fase.

Prendiamo l'esempio del ritmo musicale, dove la fase sia binaria: battere/levare, battere/levare, battere/levare... Non c'è un battere se non in riferimento a un levare e viceversa. La mano del direttore si solleva solo per preparare la discesa del battere, ma la discesa del battere ha a sua volta lo scopo di preparare il respiro del levare, e così via. Ogni momento del ritmo è così sempre un momento secondo, un 2, un venir dopo e un ripetersi da un'origine mai in sé presente in una assolutezza separata e "in sé".

Ciò conferma quello che già scoprimmo a proposito della natura della *presenza*: non c'è mai "presenza assoluta", cioè sciolta dal ricordo e unicamente "in sé". La presenza ha la natura del due, vale a dire è sempre un segno che rimanda ad altro; essa è ricordo (eccolo di nuovo) e preparazione o tensione verso l'aver da essere. Ogni presenza si spazializza e si temporalizza all'indietro e in avanti.

Questo che abbiamo appena detto non è però altro che il riconoscimento secondo il quale ogni presenza è *kinesis*, movimento; la presenza è **transito e soglia**.

Considera infatti, che significa "essere in moto"? Evidentemente un non essere *più qui e non ancora là*. Qui e là sono in una reciprocità "ritmica": è *per là* che non sono più qui dove sono ma già me ne distanzio; ma è solo *per qui* da dove prendo la mira che appare un là ancora distante.

Quindi è nella tensione, o "intenzione", verso il là che di riflesso si illumina il qui come la provenienza perduta. Perduta e in realtà mai avuta, poiché già sappiamo che le cose compaiono solo nel ricordo, ossia nella loro perdita immemoriale, cioè *a distanza*.

Vorrei *stare là*; questa "stazione" cercata nel là viene presa alla luce del qui: questo stato "perduto" e ri-conosciuto però come perduto (e come immaginariamente avuto) solo nel là.

E' così che, per esempio, un certo pensiero cosmo-storico o cosmo-teologico pensa la "caduta" dal paradiso terrestre nella storia mondana, e poi pensa quest'ultima come un processo di ritorno al paradiso perduto.

Il là però non è che una replica del qui, il suo *analogon* e il segno del suo (impossibile) ritorno. Impossibile perché il qui, come tale, non c'è mai stato; è sempre stato nel ricordo del là.

Non ci sono paradisi perduti se non per la terra del dolore e non c'è dolore se non per il desiderio e la speranza di un paradiso futuro, ovvero per ciò che incarna in ogni *kinesis* il reale "movente".

E' così però che accade l'esperienza della *differenza* che costituisce la presenza nel suo esser due o sempre presenza seconda: la differenza si specifica come una costitutiva **distanza** (distanza

che è interna a ogni presenza, distanza del transitare del transito sulla soglia del presente, dal "da dove" al "verso dove").

Ora, è questo vuoto della distanza la condizione di ogni **misura**. E' così che il moto circolare, ritmico, della *kinesis* originaria del vivente può "trascriversi" in una *kinesis* rettilinea, come trascrizione dell'intrinseco differenziarsi del circolo ritmico in se stesso.

La distanza, per così dire, "metafisica" della presenza è condizione della distanza fisica e della sua misura. E' per il fatto che qualcosa accade, dicemmo, che possiamo accedere al sapere. Ciò che accade è sempre un circolo (ha la natura del ritmo e del riconoscimento memoriale). Ma la sua traccia (l' "accaduto") è quel "testo", quello "scritto", che temporalizza la distanza, misurandola e commisurandola alla sua futura reinterpretazione.

Così, ogni presenza sul Golgota è un circolo; tale è pure ogni presenza successiva che ne elabora il ricordo; ma tutte queste presenze e circoli di circoli elaborano e lasciano accadere un "testo", una "storia" (in una nostra immagine, un "tappeto", un "arazzo di figure"), in base al quale noi possiamo totalizzare i segni scritti in una immaginaria successione rettilinea: duemila e tre anni fa.

Accontentiamoci di questi cenni e chiudiamo qui il nostro breve trattato *De motu*, dedicato alla ricostruzione e comprensione genealogica del movimento.

Torniamo, dopo questa messa a punto sull'immagine del movimento, alla questione della "oggettività", in quanto luogo e tema eminente della formazione e della pedagogia "scientifica" contemporanea (non a caso i nostri pedagogisti hanno ritenuto opportuno dar vita a una facoltà pedagogica denominandola "scienze della formazione").

L'evento dell'animale semovente è quella soglia che apre alla "oggettività" del movimento: la figura del movimento invade il mondo e fa mondo (*mundus cyneticus*); d'ora in poi possiamo ritrovarla per ogni dove, poiché la "misuriamo" a partire da "noi", cioè dalla nostra costitutiva distanza "cinetica".

Non troviamo invece la stasi, che è solo una figura retroflessa del moto e sempre relativa a esso; perciò la stasi assoluta, come la presenza assoluta, non sta in nessun luogo.

Infatti l'evento del movimento, l'evento cioè che dà luogo al movimento, non si muove (così come l'evento della ripetizione, dicemmo, non si ripete), ma neppure sta fermo: né sta fermo né si muove, poiché movimento e stasi accadono per così dire al suo interno.

Abbiamo visto che il movimento è originariamente *ritmo*, cioè *musiké*. Ritmo significa ripetizione e la ripetizione è forma. La forma quindi è ciò che "informa", in tutti i sensi, il fare, il movimento, rendendolo un sapere, un saper fare, un sapersi muovere. Questi passaggi sono ora per noi chiari ed essenziali e vanno tenuti nitidamente presenti.

In questa luce possiamo allora aggiungere che ciò che accade (a partire dal movimento dell'animale semovente) è sempre un "sapere", cioè un saper fare, e quindi, in questo senso, una **oggettività**: un segno, una traccia, uno scritto, un nodo del tappeto della noosfera come specificazione della *kinesis* della biosfera.

Il saper fare lascia traccia, in quanto scrittura transitante della soglia. Il saper fare del carnefice col martello ha lasciato traccia eccome sulla soglia!

Questo accadere della soglia e sulla soglia è infatti duplice: è evento che dà luogo al riconoscimento, cioè alla ripetizione (eccolo di nuovo il martello e il suo uso): forma riconosciuta e perciò retroflessa; ed è nel contempo evento che dà luogo all'aver da essere del movimento del sapere.

Il saper fare anteflette il suo oggetto e così procede alla "esecuzione". Ciò che accade è pertanto un sapere anteflesso e retroflesso che disegna il circolo di una "oggettività".

Ciò che viene più propriamente anteflesso potremmo definirlo una ripetizione **similforme** del saper fare. L'evento transita nel segno della **solidarietà**. Vediamo di capire. Tra l'evento e l'accadere della sua figura non c'è né differenza né opposizione o negazione. L'evento, abbiamo detto più volte, non è che l'evento *della* (sua) figura; evento della figurazione, della determinazione della soglia, e nient'altro. Soglia transitata *in figura*.

L'evento, quindi, è **solidale** con la sua figura, così come la figura è solidale col suo evento, e quindi è **solidale con l'oggetto verso il quale tende** e che ha da essere. Già abbiamo incontrato questo aspetto, quando rilevammo il carattere mimetico dell'azione; ora lo comprendiamo nel suo più genuino fondamento.

Potremmo dire: poiché il movimento dell'azione è un ritmo, un portare avanti l'indietro e un riconoscere l'indietro in avanti, allora l'aver da essere prende la sua misura dal passato per antefletterla nel futuro, dove peraltro la figura del passato viene appunto riconosciuta come tale.

Nella concreta attuazione in esercizio il soggetto "riconosce" che sta appunto battendo col martello.

Il transito quindi, iscritto nella "oggettività" dell'azione, è nel contempo e proprio per ciò **pre-disposto** all'oggetto, gli è **similforme**. Possiede già un sapere implicito che si fa esplicito nel transito (rivelandosi proprio per ciò come implicito).

Stiamo, com'è chiaro, approfondendo il già avvistato **carattere mimetico del corpo**.

Se guardiamo un corpo in quiete, possiamo facilmente immaginarlo come la postura di un'azione raggelata: esso mostra plasticamente le possibilità del suo costitutivo "essere in azione",

tanto che questo suo "essere rappreso" nella quiete è a sua volta e a suo modo un'azione, un comportamento, un abito, al limite negativo nel senso di "difettivo": corpo in movimento cui difetta l'azione; corpo in quiete, sempre sul punto di muoversi, come la sua stessa struttura "in posa" anticipa eloquentemente.

4. L'articolazione.

Il corpo mima la sua provenienza nell'oggetto. Vale a dire che esso opera al futuro in maniera solidale con la sua origine. L'azione infatti è ripetizione e come tale è in-formata.

Quindi l'azione è la soglia della solidarietà tra evento e oggetto e, com'è chiaro, è qui che si radica la "oggettività".

Qui abbiamo anche la contemporanea radice del **successo** e della possibilità dell'**errore**. L'errore, così considerato, non sarebbe altro se non l'azione disarmonica, non conforme, ritmicamente distonica e musicalmente stonata.

Ne consegue che allora la verità sarebbe da intendersi come **armonia**; e in effetti qui, se si considera con profondità di comprensione, si radica il senso profondo della formazione come "**arte dinamica**".

Armonia del corpo e armonia della mente: dove non c'è *musica*, non c'è vera formazione - così si potrebbe sintetizzare. (Naturalmente, "buona" musica, non qualsiasi).

La relazione di solidarietà tra evento e oggetto è poi ciò che **articola** la prassi. La prassi accade pertanto come **abito articolato**, articolato anzitutto attraverso due momenti o aspetti che sono, appunto, tra loro solidali.

1. La figura dell'azione dà corpo alla soglia (ri-velandola come soglia: dove e come, altrimenti, "vedresti" la soglia, ovvero ne sapresti l'esistenza?).

2. Nel contempo la soglia dà luogo alla figura, con-sente alla raffigurazione, proiettandola nel 3., cioè nella possibilità dell'oggetto.

Tutto questo può ulteriormente comprendersi in riferimento alla relazione segnica: accade un abito (una prassi) che configura la soglia come segno dell'oggetto nei due sensi: eccolo di nuovo (l'abito si ri-conosce nella sua origine); ed ecco l'oggetto come aver da essere (l'abito si proietta in modo supposto conforme all'oggetto "segnalato").

Tutto questo in generale; ma il punto essenziale per noi è il seguente: **che l'articolazione del saper fare accade *esplicitamente* solo nel saper dire.**

Le oggettualità del saper dire (gli oggetti/segno acquisiti e interiorizzati tramite il linguaggio) si retroflettono sulle già costituite (ma ancora "implicite") oggettualità del saper fare. Oggettualità *ritmicamente* e *armonicamente* solidali con il complessivo orientamento "sensato" del corpo.

Il corpo infatti è per sua natura "orientato"; anzi, non è nient'altro che questo: prima di essere un "organismo" con i suoi "organi" (che è solo il risultato astratto di un sapere retroflesso sul corpo vivente-operante, cioè un oggetto interno a una pratica analitico-scientifica), il corpo è una soglia in tensione.

Di qui, si potrebbe dire ricordando Peirce, il "tropismo" del corpo verso la verità; il suo "schema operativo" anticipa e raffigura com'è fatto il mondo.

I corpi infatti si accomodano al mondo esattamente come il mondo si accomoda ai corpi. Anzi, si potrebbe dire ancora meglio: il mondo, in questo senso, non è che **l'accomodarsi dei corpi tra loro**. Per esempio nell'amplesso sessuale che trasmette

la vita; oppure nell'atto di nutrizione della prole; o ancora nella cattura della preda da parte del predatore ecc.

Ricapitoliamo prima di procedere.

Non può esserci che evento della ripetizione (cioè ritmo): ciò che c'è è **forma in motu**.

Ripetizione (variazione) infinita dell'evento unico e indeclinabile. Evento unico del già sempre accaduto e iniziato.

L'evento, per così dire, circonda la sue figure rendendole sempre "seconde", figure "ripetute". Come potresti infatti immaginare una *prima* figura? Prima rispetto a che? Per esempio a se stessa?

Ma non ha senso una presenza assoluta (per esempio un puro pensiero di pensiero o autocoscienza assoluta); come figura presente ogni figura non può essere che figura seconda: ritorno memoriale dell'immemorabile e dell'immemore, suo segno.

Non può esserci che forma in movimento (in transito): questo movimento è esso stesso generatore della forma, poiché se c'è movimento c'è ripetizione e nient'altro può accadere se non ripetizione, vale a dire forma. Nient'altro salvo appunto il suo evento, che sempre, eternamente, accade.

Ciò che eternamente accade è appunto *l'evento del segno dell'evento*, il suo "doppio" (non un "altro" evento! come pensa ingenuamente il senso comune, abbagliato dalle parole).

Evento del segno dell'evento, del suo accadere, non è altro che il ritmo che transita nel due (il segno) tra l'uno dell'origine retroflessa e il tre della destinazione anteflessa.

Ora possiamo vedere distintamente ciò che prima si celava; vale a dire che, posto quanto sopra, ciò che accade è il **continuum**: il continuare ad accadere dell'una volta accaduto. Una volta di tutte le volte. Una volta per tutte.

Noi tematizziamo la soglia e la identifichiamo con l'evento: evento della soglia, diciamo. Ma l'evento è unico, sicché è lui, appunto, il *continuum*.

L'evento unico e irripetibile sottende tutte le soglie, ricostituendosi come tale in ogni soglia e per la soglia. Voglio dire che è la soglia, spezzando il continuo, che fa apparire il continuo a partire da sé.

Quindi da un lato non c'è che questa soglia col suo stacco che fa accadere la distanza e la differenza; d'altro lato ciò è possibile solo in quanto la soglia si disegna nel continuo e gli è solidale.

Ne dipende al punto che il continuo che essa dice a partire dalla sua differenza non è propriamente il reale continuo che così si rivela: esso né "continua", né si interrompe, ma è l'eterno orizzonte dell'evento della vita eterna che emerge come luogo della prassi e in particolare della prassi della parola, la quale ne articola la continuità proprio nominandola a partire dalla sua differenza.

Il **continuum eterno** sottende ogni prassi. E' in questo modo che *si dispiega* il luogo e la soglia delle solidarietà: anteflesse nel saper fare; retroflesse nel saper dire (o sapere propriamente detto); che poi è a sua volta un saper fare (saper fare il detto).

E' così che il saper fare *fa catena*; sino a varcare la soglia del saper dire, che è un saper fare che fa catena anch'esso nel suo modo.

Detto tra parentesi: forse questa è proprio quella "catena" che Wittgenstein, nella prima parte del *Tractatus*, si rendeva conto di dover postulare per i suoi "oggetti", ma che non sapeva come intendere.

Il *continuum* penetra totalmente l'articolazione, la quale è infatti articolazione *del* continuo.

Sappiamo che l'articolazione è l'accadere della differenza tra l'evento della figura della soglia e il suo oggetto, cioè quella differenza di soglia che dà luogo al transito. Questa articolazione non è descrivibile in termini ultimativi dal di fuori (come pretendono di fare i discorsi metafisici o scientifici sulla "oggettività" della conoscenza).

Non posso tenere l'articolazione in una mano e il continuo nell'altra per "vedere" la loro differenza e insieme la loro congruenza.

La differenza è tolta immediatamente dalla prassi e immediatamente ripristinata dal sapere: perché la prassi è il continuo che accade senza mai cessare di accadere ed essere accaduto; ma "che cosa" è accaduto lo dice la prassi del sapere, facendo la differenza che scandisce la soglia e distanza o "sospende" il continuo.

Questa riflessione vale naturalmente anche per quello che stiamo dicendo qui. Anche questo dire dell'evento, della soglia, della differenza, dell'articolazione della vita eterna ecc. è a sua volta un *modo* di frequentare la soglia; anche questo è un nodo di innumerevoli pratiche presupposte e anteposte; anche questa è una favola: favola di un esercizio di filosofia che intende tradursi nella sua genealogica autobiografia.

L'articolazione è quindi propria di ogni *articulus*, per esempio di ogni modo di espressione, sia esso filosofico o d'altro genere, *nel modo in cui lo è*.

L'articolazione appartiene alla concretezza dell'*articulus*: essa implode dentro l'unicità onnicoinvolgente e indeclinabile dell'evento, in quanto evento dell'articolazione, cioè della differenza in figura.

Dobbiamo allora intendere bene quella solidarietà che è a fondamento della "oggettività" di cui qui parliamo. Non si tratta, e-

videntemente, di una solidarietà "oggettiva", di qualcosa di pensato come modo d'essere oggettivo di un supposto mondo in sé.

La solidarietà di cui parliamo ha sempre una natura parziale, cioè relativa alla sua concreta articolazione. Non è un constatare dall'esterno che "c'è solidarietà", ma è un frequentarla e un promuoverla attivamente in esercizio, vale a dire un farla accadere entro i limiti della sua parzialità, della sua attiva figura.

Ciò dice anche che, nella sua parzialità, la solidarietà in esercizio in ogni figura è anche connessa all'oblio e quindi, come vedremo, a un costitutivo "essere in errore".

Essa è una solidarietà "etica", un'etica o una pratica della teoria che frequenta la soglia del suo evento non per trattenerlo, ma anzi per lasciarlo transitare.

L'affermazione della sua differenza è nel contempo la sua cancellazione, il suo precipitare entro la differenza della soglia per tradursi altrove e per obliarsi nella eternità del continuo di cui è stata (o, per dir meglio, si vede essere stata) nodo o increspatura microscopica.

Torneremo più avanti sulla natura etica della solidarietà e quindi sul modo corretto di intendere l'oggettività e il suo ufficio formativo.

Qui ci interessiamo invece, in via preliminare, di due questioni; la prima, nelle lezioni del corso, è stata saltata per ragioni di tempo, ma con la promessa di trattarla nelle Dispense, come ora ci accingiamo a fare.

Le due questioni nascono dal carattere parziale, come ora abbiamo compreso, ovvero, che è il medesimo, transitante e *dinamico*, della solidarietà: si tratta sempre di una solidarietà in esercizio, cioè di una solidarietà sempre *in moto*.

Essa apre alla esperienza della verità proprio facendo esperienza di quel suo tratto costitutivo che chiamammo poc'anzi il suo "essere in errore".

Da ciò appunto le due questioni:

1. la natura della **negazione**;
2. la duplice natura dell'**errore**.

5. La negazione.

Come intendere la "negazione"? Una tesi classica dice: "*Omnis determinatio est negatio*". Infatti ogni determinazione ha bisogno, per definirsi, di stabilire l'area delle sue differenze specifiche, ovvero, come già diceva Platone nel *Sofista*, ciò che essa in un certo senso "non è" rispetto al suo "altro dialettico".

Per esempio una vocale: che cosa è 'a'? 'A' è una vocale, esattamente nel senso in cui essa *non* è né 'e', né 'i', né 'o', né 'u'. O ancora, che cosa è 'giallo'? 'Giallo' è un colore, ovvero 'non rosso', 'non blu', 'non verde' ecc., sino a completare tutta la gamma. Il giallo è esattamente definito dal posto che occupa in relazione al suo non essere gli altri colori; e così gli altri colori col giallo e tra loro. La determinazione è negazione.

Invero la determinazione è anzitutto una relazione (quale mai "cosa" infatti non lo è? non esistono cose "isolate"), in quanto è necessario esibire l'area in relazione alla quale parliamo di una certa determinazione. 'Giallo' si relaziona a colore, 'a' si relaziona a vocale ecc.; ma questa relazione è al suo interno "disgiuntiva", come mostrò Hegel nella *Logica*, trattando appunto del sillogismo disgiuntivo, che è indubbiamente uno dei luoghi più alti e a suo modo insuperati della metafisica.

Per intendere la determinazione bisogna dunque considerarla all'interno di una totalità relazionale, per poi osservare che le relazioni si specificano in negazioni disgiuntive: la determinazione partecipa di ciò che vi è nella totalità, *non* essendo nessuna delle determinazioni della totalità; e così può essere proprio *questa* determinazione definita.

Riprendendo l'esempio di prima, potremmo dunque dire che le vocali si determinano per negazione reciproca; la loro totalità, o il loro insieme, si determina per negazione rispetto alle conso-

nanti; tutto ciò compone l'insieme della totalità dei suoni articolati, che quindi si distinguono per negazione dai suoni inarticolati; il tutto dà luogo ai gesti vocali, che non sono gesti degli arti, e così via.

Se ora provassimo a immaginare la totalità di tutte le determinazioni possibili, avremmo esattamente davanti agli occhi ciò che Hegel chiamava l' "Idea in sé".

Questa totalità non ha nessuna determinazione fuori di sé. Ciò che le è esterno è solo il passaggio dalle determinazioni *possibili* a quelle *reali* nel tempo e nello spazio. Questa sarebbe in Hegel l' "Idea fuori di sé", cioè la "Natura", e l'unione di queste due totalità ideali sarebbe infine l' "Idea in sé e fuori di sé", cioè lo "Spirito".

Lo Spirito non è poi altro che il "movimento del concetto", vale a dire il processo che realizza progressivamente tutte le determinazioni possibili nella natura e nella storia.

In questa prospettiva ogni determinazione è sempre effetto di una negazione reciproca all'interno di una totalità superiore. Solo la totalità, dunque, è concreta, mentre la determinazione coincide col "movimento" del concetto che ponendo nega e negando pone.

In questo modo l' "altro" è sempre ridotto al "medesimo" tramite la mediazione dialettica. Detto in altro modo, tutte le differenze sono interne alla totalità, dove differenziandosi reciprocamente anche coincidono; non sono invece differenze sostanziali, presa ognuna per sé. Di "sostanziale" c'è solo il movimento del concetto.

La questione può però essere considerata in tutt'altro modo. Potremmo cioè pensare che in realtà *ogni determinazione*, grande o piccola che sia, si trovi nella medesima situazione della to-

talità ideale complessiva: **essa non ha niente fuori di sé**; cioè non ha fuori di sé la sua negazione determinata.

Da un lato la determinazione ha bisogno della sua negazione dialettica per qualificarsi; per esempio l'essere umano è tale se è uomo, cioè non-donna, e se è donna, cioè non-uomo. Le due determinazioni, isolate, non avrebbero senso, non potrebbero sussistere. Come però arrestarsi a una determinazione, per esempio 'essere umano'?

Anch'essa, abbiamo detto, ha bisogno di una totalità superiore per qualificarsi "negativamente" al suo interno. Quindi per avere una qualsiasi determinazione le devi avere tutte; ossia, ogni determinazione è "tutte" e non ha niente fuori di sé; il che equivale o a cancellarle tutte, o ad avere determinazioni isolate, il che è inconcepibile e assurdo secondo il principio che ogni determinazione ha bisogno per sussistere della sua negazione determinata.

Proviamo allora a considerare la cosa in altro modo. Per esempio dicendo che sì, la determinazione, grande o piccola che sia, non ha niente fuori di sé, perché essa **fa corpo col suo evento**; essa è il tutto dell'evento e niente altro.

Il che può intendersi in questo modo: che la determinazione è l'evento "figurato" secondo un particolare punto di vista (questo appunto significa "figurato"); esattamente come i frammenti dello specchio di Dioniso; esattamente come le monadi di Leibniz, che percepiscono tutte la medesima città (il medesimo universo) dal loro particolare punto di vista; esattamente come il nodo che intreccia la figura del tappeto, che insieme è tutto il tappeto riasunto nella sua figura di favola.

In questo modo la differenza fondamentale, o primordiale, non accade fra determinatezze "negative", cioè reciprocamente negantisi, ma **fra la determinatezza e l'evento di essa**.

Ne consegue che la determinatezza viene pensata come il *positivo* accadimento dell'evento in figura; non in modo *negativo*, ma, piuttosto, come soglia della **occasione** dell'evento.

Cerchiamo di spiegarci con un esempio il più possibile elementare. Diciamo per esempio così: questo colore giallo è il mondo: tutto l'evento del mondo senza residui. Quindi "giallo" è il segno, la determinatezza, la figura in cui accade il mondo; sicché dire che "il mondo è giallo" è dire il vero.

Però, come sappiamo, l'evento del mondo giallo non è giallo. Ma che significa qui "non è"? Non una negazione che si porrebbe *sullo stesso piano* tra il giallo e l'evento del giallo (come la ponevamo tra giallo e altri colori): essi non possono né contrapporsi né confrontarsi dall'esterno, essendo piuttosto "verticalmente" il medesimo (l'evento non è nient'altro che evento del giallo). Quindi che l'evento del mondo *non* sia giallo esprime piuttosto la **differenza** tra l'evento e la sua figura.

Questa differenza è l'emergere del tratto di parzialità della figura del giallo: essa fa corpo con l'evento, ma se ne distanzia nel suo stesso accadere; transitando come verità del mondo, come suo "aver da essere", corre nel contempo incontro al suo cadere. Vale a dire: fronteggia l' "occasione" del mondo sulla sua soglia.

E l'occasione altro non è che l'incontro con la differenza dell'evento del giallo in quanto esso *non* è giallo.

Ma l'evento non è neppure un'altra "cosa": esso è l'evento della figura e in questo senso può solo essere la sua possibilità infinita, per esempio di essere da sempre evento del rosso: questo è il mondo, tutto l'evento del mondo senza residui.

Per l'esser giallo emerge allora l'evento determinato del mondo come differenza della sua determinatezza (giallo, non rosso; rosso, non giallo): ma ciò (intendi bene) *non* nel senso che giallo e rosso si incontrerebbero in uno spazio neutro presupposto, che si

spartirebbero al 50%. Per esempio in uno spazio-mondo contenitore universale, come spesso pensa ingenuamente il mondo il senso comune, facendo del mondo una cosa, anziché intenderlo come evento.

Vediamo invece in quale senso va inteso.

Evidentemente così: **Che ogni determinatezza è interamente *solidale* con l'evento del mondo, ma in una figura parziale, per la differenza della determinatezza dal suo stesso evento.**

Detto altrimenti: la determinatezza del giallo non ha niente fuori di sé, salvo l'evento di cui è figura; lo stesso è da dirsi della determinatezza del rosso, che non ha niente fuori di sé, salvo l'evento di cui è figura. La provenienza dal mondo della figura è così, insieme, **occasione** di mondo nella figura di una alterità positiva (non negativa).

La figura, si potrebbe dire, sconta la sua parzialità, la sua distanza, per ritrovarsi nel mondo in un'ulteriore **occasione** figurata: l'evento del mondo arancione. Tra giallo e rosso non c'è né precedenza né derivazione. C'è invece differenza irriducibile che è però occasione di un terzo: il reinterpretarsi "solidale" della occasione giallo-rossa nella figura arancione.

Prendiamo come esempio l'essere umano. L'uomo è in proposito essere umano, pienamente e senza residui esterni. Ma anche la donna lo è. Non vi è quindi alcuna possibile risoluzione dialettica della differenza.

Né l'essere umano è una qualche somma estrinseca dei due. Bisogna tener fermo che l'evento dell'esser come uomo è l'evento stesso dell'essere umano: evento in figura maschile. Il medesimo è da dire della donna.

Questa differenza della figura è così l'occasione per riconoscere il mondo fuori di lui per l'uomo, cioè la sua stessa differenza dall'evento; il che vale ugualmente per la donna. Essa ha il mon-

do interamente in sé come evento della figura umana; ma lo ha nel contempo fuori di sé nella figura inconciliabile, cioè logicamente irriducibile, dell'uomo.

Poi l'avranno entrambi nella figura al tempo stesso solidale e irriducibile del figlio, o della figlia. Lo stesso è da dire della figura complessiva dell'umanità rispetto all'animalità e così via.

Come si vede, le determinatezze mantengono la loro "positiva" e irriducibile presenza. Non sono affatto differenze meramente negative; così appaiono dal punto di vista astrattamente logico dei meri "significati" (punto di vista grammaticale, in ultima analisi rispecchiante la mentalità della pratica alfabetica, dove ogni segno, essendo convenzionale e aniconico, riveste un carattere definito solo per differenza dagli altri: lineetta, non puntino, trattino, non circolino ecc.).

Questa positività irriducibile delle figure della determinatezza esistenziale deriva dal carattere indeclinabile dell'evento, dal puro "che", cioè dal suo puro accadere.

Infatti la figura, dicemmo, fa corpo con l'evento, col suo "che"; nondimeno distanziandosene per il "che cosa" che essa esprime, cioè per la sua ripetizione figurata e anche immemore, per la forma che ha il suo essere nel transito dell'aver da essere; transito nel quale si offre alla occasione del mondo, venendo meno nella sua parzialità; ovvero, entrando nella figura di un'ulteriore parzialità solidale.

L'intera situazione rivela così una natura fondamentalmente **etica**, con conseguenze decisive per il nostro tema della formazione.

Il mondo è già sempre cominciato in figure determinate e solidali. Non vi è mai inizio assoluto e "puro"; ovvero, che è lo stesso, vi è sempre, poiché il mondo è il *continuum* eterno dell'e-

vento indeclinabile; colto però sempre a partire dalla differenza non "pura" della sua declinazione nella figura parziale.

Questa figura, come abbiamo detto, ha sempre l'intero mondo dentro, o sotto, di sé, e insieme ha l'evento del mondo, la sua occasione, come aver da essere fuori di lei.

Non c'è altro mondo, dunque, se non quello che accade in figura, dove la figura non è altro che il praticare determinato quella *kinesis* dell'evento che sempre accade.

Il mondo non è la totalità delle sue pratiche e non è nessuna totalità: questa "totalità" è a sua volta una figura parziale del mondo, figura emergente in una definita pratica di mondo (fondamentalmente quella tradizionale della filosofia)

Il mondo non è neppure l'evento universale di tutte le pratiche. E' sempre dall'evento di una pratica determinata, per esempio di *questa* pratica ora in esercizio, che il mondo si configura: esso accade come tutto il mondo che c'è. Ma nel contempo accade come la *incircoscrivibilità* dell'evento entro la pratica accadente.

Ora, proprio questa irriducibilità indeclinabile dell'evento è l'aver da essere l'incontro con l'**estraneo**: con il mondo "estraneo" che è sempre *già là*: nel suo continuo sub-sistere accadente.

In questo senso la natura del mondo è essenzialmente "pratica".

6. L'errore.

Compresa la natura della "negazione", è ora più agevole affrontare la questione dell' "errore": problema tradizionale che, dal *Teeteto* di Platone, tormenta la filosofia e la comprensione della sua verità.

Per introdurci in modo piano, cominciamo a osservare che c'è una evidente differenza tra l' opinione (*doxa*) e la sua conferma. Si può ritenere che qualcosa sia vero, ma sono le successive esperienze a stabilire la conferma o la smentita di questo opinare.

Dobbiamo ricordare che questa differenza, abbiamo detto, è già in qualche modo iscritta nel mio corpo (il che significa anche nella mia mente), nelle sue armonie e disarmonie.

In quanto figura della soglia di ogni occasione di incontro col mondo, il mio corpo, provenendo da antiche solidarietà, è uno **schema dinamico**. La sua *kinesis* è in parte resistibile, cioè parzialmente decidibile, orientabile, modificabile, educabile.

E così la solidarietà del mio corpo col mondo è *una* delle figure della solidarietà possibile in generale, includente innumerevoli variazioni. Per esempio, il mio corpo bipede è strutturato per camminare agevolmente in piano, in discesa, in salita, ma sino a un certo punto: non posso camminare in verticale sulla parete, come farebbe una lucertola o un geco. E d'altronde può capitarmi di inciampare e di perdere l'equilibrio.

Il successo delle operazioni corporee è il risultato di una **trazione efficace**, iscritta in una catena di solidarietà. Sappiamo però che ogni solidarietà è parziale; la sua figura è insieme occa-

sione di incontro di mondo nella figura dell'estraneo. Questo induce, tra l'altro, all'esperienza dell'errore.

Questa esperienza non deve però indurre a immaginare la situazione in questo modo: che noi, gli agenti, stiamo da una parte, con le nostre opinioni "in testa", e il mondo se ne sta dall'altra "in sé" così com'è; si tratterebbe allora di *adeguare* le opinioni al mondo.

Questa maniera ingenua e superstiziosa di pensare il mondo e il problema della conoscenza e dell'errore dimentica che il mondo non è una cosa e che noi siamo a nostra volta interamente fatti di mondo: siamo dentro il mondo, suoi frequentatori, e non siamo mai esterni a esso.

Il mondo è sempre e nient'altro che l'evento di una figura costituita da un certo numero di intrecci di pratiche definite, risalenti a solidarietà che si perdono nella notte dei tempi e che si incamminano in un futuro praticamente infinito, dando luogo a sempre nuovi e imprevedibili intrecci. Teniamone conto e cerchiamo di andare al fondo del nostro problema.

Come sappiamo, ogni pratica, nella sua determinatezza, produce le sue *oggettualità*, cioè i suoi caratteristici oggetti. Questo accadere oggettuale nella determinatezza della figura di una pratica è, ogni volta, il tutto dell'evento che accade.

La figura però, come si disse, non circoscrive l'evento. L'evento della figura non ha la figura di cui è evento, né nessun'altra.

La figura, in quanto determinazione, è sì determinazione dell'evento, ma l'evento, in quanto evento della determinazione (e non un'altra "cosa" o determinazione), non è determinabile. Esso, potremmo dire, è il "che" immemoriale della memoria del suo "che cosa".

Per esempio: l'evento del movimento non si muove (e neppure è immobile); l'evento della vista non ci vede (e neppure è cieco).

Questa differenza sulla quale insistiamo mostra allora questo: **che la figura di ogni pratica è un attivo transitare e *procedere* a incontrare il mondo provenendone. Essa è perciò una figura transitiva e transitoria.**

Facciamo un esempio. Il sole che si muove nel cielo promuove una "oggettività", cioè una figura a suo modo reale connessa a una figura della pratica (per esempio l'osservare il cielo da terra come da sempre facciamo).

Ma questo oggetto (il sole che trascorre nel cielo per la nostra osservazione percettiva) si apre di continuo al mondo di fatto transitando in altre pratiche; la sua ripetizione, cioè la sua forma, entra a far parte di innumerevoli altre pratiche di vita e di sapere, come l'agricoltura, la navigazione, l'osservazione celeste a fini oracolari ecc.

In tal modo l'oggetto replica la sua determinatezza continuamente variabile a partire dalla sua differenza rispetto alla indeterminabilità del suo evento. Questa differenza, diciamo, è *occasione* del suo incontrare l'alterità, vale a dire intrecci di pratiche e oggetti che lo modificano nel suo ripetersi.

Fai attenzione: ho detto "rispetto alla determinabilità del *suo* evento", non "dell'evento in generale"; non esiste infatti "l'evento in generale", se non come oggetto di una pratica generalizzante, definitoria, metafisica e simili.

Quindi l'oggetto sole compare come oggetto dell'evento di una pratica definita, in una differenza figurale interna all'evento di questa pratica medesima: l'oggetto sole percepito nel cielo; ed è questa differenza determinata e concreta che lo avvia alle sue ripetizioni e insieme ai suoi trasferimenti in altre pratiche. Non può infatti, per così dire, arrestarsi; non può che procedere transitando e ripetendosi, ovvero incontrando le occasioni di mondo cui la sua stessa solidarietà lo destina.

In tal modo, dunque, la oggettività che si disegna all'interno di una pratica è sempre e solo transitante/transitoria: essa procede accadendo e cadendo, cioè mutando e abbandonando all'errore e all'oblio alcuni tratti delle sue trasformazioni.

Viene il giorno in cui dire che il sole si muove nel cielo, nonostante la perdurante evidenza percettiva, è considerato più in generale un'opinione fallace, una verità del passato e un errore del presente.

A questo punto abbiamo compreso che la differenza della figura della pratica dal suo evento produce al tempo stesso:

- **la sua oggettività ripetibile** (una figura, ovvero una forma che si pone come criterio di riconoscimento - eccolo di nuovo - e di conoscenza; per esempio: il sole si muove nel cielo da oriente a occidente);

- **l'inoltrarsi di questa oggettività nel suo stesso costitutivo essere in errore** (cheché diremo del sole, che si muove, che non si muove, questo oggetto muterà, trascorrendo via via in pratiche diverse e inimmaginabili; è pure possibile che un giorno esso non abbia più un segno linguistico direttamente riconducibile a ciò che gli umani, per millenni, hanno grosso modo inteso dicendo, a loro modo, "il sole").

Abbiamo così avvistato **la doppia natura dell'errore.**

A) L'errore che si verifica all'interno di una oggettività stabilita in una pratica, la quale funge da *criterio di verità*. L'errore cioè come abbaglio o come sbaglio; un "errare" che mostra una *disarmonia* entro la pratica, una sua esecuzione imperfetta; o ancora, una previsione incoerente con i suoi fondamenti e presupposti.

Per esempio l'errore di Tolomeo: l'osservazione del cielo non torna con i suoi conti e allora egli deve modificare le sfere celesti, aggiungerne altre ecc.; sino a che un giorno, in base a nuove

pratiche, si muterà criterio e le "sfere celesti cristalline" diventeranno un oggetto archeologico, buono per gli storici e i poeti.

B) l'errore conseguente alla differenza di ogni pratica rispetto al suo evento. Quindi l'errore come costitutivo "essere in errore" della figura della pratica, del suo criterio di verità.

La verità infatti è un evento e un'esperienza, e non un fatto, una cosa o una proposizione.

La verità transita nel suo evento e il transitare "in errore" è lo stesso fare esperienza dell'evento della verità (nessun "relativismo" della verità; che la verità possa essere "relativa" è cosa da lasciar dire agli sprovvéduti, cioè a coloro che, non comprendendo nulla in filosofia, non sanno quel che dicono).

Precisiamo ulteriormente in questo modo:

Errare: disarmonia del corpo in movimento (anima, o mente, inclusa) rispetto alla figura della pratica che è in esercizio in base a un qualche carattere mimetico solidale. Errore interno rispetto alla *musiké* della pratica.

Essere in errore: incolmabile differenza tra la figura della pratica e l'evento, donde l'inarrestabile deriva delle pratiche.

Le loro figure sono tutte eventi della verità "in errore". La verità infatti è un evento la cui esperienza comporta il transito in errore delle sue figure.

Così procede la *musiké* cosmica, nel risuonare adveniente ed evanescente, esplodente e implodente della sua armonia.

7. La formazione in base al nome.

Ora siamo in grado di chiudere i conti con il tema della "oggettività" e della "verità pubblica": luoghi eminenti di *formazione* dei nostri saperi, nonché della *formazione* dell'uomo universale, del soggetto pubblico o dell'automa cartesiano, cui già accennammo.

Il "saper fare", abbiamo detto, è una solidarietà anteflessa la cui "formazione", a livello animale, non pare porre problemi particolarmente angosciosi o complessi. Un breve addestramento è di solito sufficiente perché un animale, venendo al mondo e poi crescendo, apprenda a saper fare quel che sanno fare i suoi simili.

Ma varcata la soglia del "saper dire", con le sue solidarietà anteflesse e retroflesse, la formazione diviene un problema enorme e decisivo; si potrebbe dire: il problema stesso dell'essere umano.

E ciò in duplice forma: che per l'essere umano si tratta anzitutto di divenire, appunto, "umano" (cosa che non accade da sé); e

poi, in secondo luogo, che si tratta di mettere in esercizio l'umano in sede comunitaria o sociale.

Il problema pedagogico e quello politico si trovano così contemporaneamente coinvolti e reciprocamente connessi, a definire due delle tre attività che, secondo Freud, sono, tutto sommato, "impossibili": l'educazione e la politica, appunto, oltre alla psicoanalisi.

In effetti entriamo qui nelle figure del sapere in senso proprio connesse al tema della formazione. Diventare esseri umani comporta infatti un sapere, ma questo sapere non può illudersi di "definire" il suo oggetto una volta per tutte. Non può pretendere ingenuamente di fornire una risposta soddisfacente alla domanda kantiana: "Che è 'uomo'?", sebbene non si possa e non si debba fare a meno di sollevarla.

Si tratta quindi di un sapere *in esercizio* che conosce il suo oggetto svolgendolo, ovvero facendolo.

L' "umano", l' "essere umani", si potrebbe dire in sintesi, è tanto già deciso, quanto da decidere e quanto infine indecidibile: tutte e tre le cose sono "vere", così come nessuna lo è separatamente presa e assolutizzata. Ciò mostra la natura ultimativamente "etica" del sapere della formazione.

Consideriamo l'evento della parola come interpretazione solidale dell'evento nel **nome**: soglia di identificazione in cui il mondo viene alla presenza del riconoscimento e del desiderio (desiderio di riconoscimento, anzitutto, cioè di accoglimento).

Il nome consente il contemporaneo riferimento alla comunità e al sé: gesto essenzialmente auto-bio-grafico; vita che si iscrive nel nome per riconoscersi come colei o colui che è nominato nella verità pubblica di tutti, divenendo appunto uno di tutti. ("Tu sei Pietro e su questa pietra fonderò la mia chiesa", cioè la comunità degli umani, ovvero dei fratelli e delle sorelle).

La comunità si fonda dunque sul nome: strumento originario di *e-ducazione*, cioè di iniziazione e di formazione che *educe*, trae fuori l'uomo dalla *animalitas* (che solo ora gli si appalesa come tale).

Strumento, come sappiamo, connesso alle arti dinamiche, al rito, al sacrificio, al ritmo e alla musica. Festa iniziatico-battesimale collettiva che estranea dalla vita eterna divino-animale (appunto ravvisandola, raffigurandola e mimandola) e che introduce al sacrificio e alla morte; cioè alla condizione umana, dove *si spartiscono le sorti* e dove si diviene capaci di omicidio, e quindi anche della legge che lo vieta "in nome del padre".

Nell'evento del nome, si potrebbe dire, accade che il ricordo dell'origine, vissuta e perduta come *animalitas*, si trasfiguri nel contempo nella visione del divino, in quanto legame di sussistenza e di perdita della vita eterna, celebrata nel sacrificio, evocata nel rito, e proprio perciò nella condizione di coloro che, essendone memori, ne risultano espulsi.

In questo senso la parola è un mascheramento, una maschera, che allude alla dualità e alla trasformazione del di là e del di qua. E così tutti i nomi e tutte le parole designano un oggetto che è *di qua* nel desiderio e *di là* nella sua realtà irraggiungibile.

I suoi estremi sono perciò la generazione sessuale e la morte: luoghi emblematici che circoscrivono l'umano e il suo costitutivo desiderio di vita eterna.

In questo senso abbiamo esaminato il rito dionisiaco e l'orfismo come vie di formazione in cui la regressione orgiastica e la progressione entusiastico-divinatoria aprono al ritorno a un presente eterno: ricordo rituale dell'immemorabile, rammemorato nel segno della nascita e della morte.

Questa celebrazione rituale, questa festa del Dio, abbiamo detto, fa accadere il sacro e circonda l'uomo di memorie. Il mondo diviene favola, *noosfera* di racconti, *kinesis* mitologica di cui ognuno è transito e portatore parziale.

Sulla base dell'avvento di questa parola di riconoscimento e di desiderio (poiché riconoscendomi mi rendi eterno, mi accogli nella comunità sacra che prende nome dal Dio e che sempre ritualmente ritorna, di padre in figlio, o di madre in figlio) accade e si fonda la collaborazione sociale.

Con essa ha inizio un'altra parallela avventura della parola, volta ora a designare le "oggettività cinetiche comuni", ovvero, si potrebbe dire, gli oggetti del comune desiderio.

La parola traduce "per tutti" le oggettività implicite del saper fare; le nomina a partire dal carattere mimetico del corpo, facendole apparire e rendendole per ciò stesso desiderabili e irrinunciabili, spesso più importanti della stessa semplice vita.

In tal modo la verità comunitaria, "pubblica", della parola invade il mondo e fa mondo: il *suo* mondo; vale a dire il nostro. Un mondo di innumerevoli transiti e di formazioni sempre più complesse di pratiche di vita e di sapere e di oggetti, di istituzioni e di funzioni.

Già da questi cenni molto sintetici si può comprendere come sia complesso l'ufficio della formazione affidato alla parola.

Su di essa si fonda anzitutto il riconoscimento identitario, connesso al *desiderio individuale*; quindi l'oggettivazione dei fini sociali e dei movimenti dei soggetti comunitari, connessi al *desiderio collettivo*.

Dall'incrocio di queste funzioni deriva la formazione di un'autocoscienza sociale nella quale i differenti **ruoli** (dapprima oscuramente agiti) ora vengono portati al sapere consapevole, e per-

ciò stesso modificati, complicati e avviati a una trasformazione inarrestabile.

L'essere in errore delle pratiche di parola si connette infatti col problema del desiderio, con i suoi "oggetti trasferali" (gli oggetti simbolici che rappresentano per la coscienza un surrogato di quella soddisfazione finale del piacere che è strutturalmente inibita), con l'aggressività connessa al bisogno di identificazione (i gruppi umani si rinforzano e si riconoscono al loro interno entrando in conflitto tra loro in una sorta di guerra di nomi e cioè di divinità ancestrali).

Abbiamo visto che l'organizzazione mitico-sacrale della società antica si è fondata sui ruoli originari delle divinità-nome, le quali forniscono modelli di comportamento e garanzie iniziatriche alla vita eterna. Nel contempo questi modelli contribuiscono a garantire il **controllo del movimento sociale**, ispirando l'acquisizione di **abiti virtuosi** per le loro comunità.

E così, sulla base del sacrificio, del rito, della festa, si viene formando ed educando il movimento collettivo, per garantire che il sapere della generazione sessuale e della morte dia vita a un'arte della rinascita, cosmologicamente fondata e miticamente raccontata.

Sulla base del culto degli antenati ancestrali ogni evento o movimento, ogni particolare della vita umana sulla terra viene, come si disse, regolato, fondato e garantito.

Il sapere mitologico, come aveva compreso Kerényi, spiega e chiarisce, ordina il cielo e la terra, impone il controllo delle azioni umane resistibili e fornisce una giustificazione fabulistico-magica degli eventi naturali per l'uomo irresistibili, cioè non modificabili.

Tuttavia, come osservammo a suo tempo, già nel mondo della sacralità originaria è in cammino un processo di progressiva "smagicizzazione" del mondo, come diceva Max Weber.

Il carattere fortemente organico, globale, unitario e simbolico della formazione arcaica un po' alla volta viene meno. Processo sterminato del quale ricordiamo qui solo quel momento in vari sensi decisivo che coincide con la trascrizione alfabetica della parola e la diffusione della pratica alfabetica della lettura e della scrittura.

La parola diviene allora un segno comunicativo convenzionale al quale corrisponde l'idea di un mondo naturale in sé, "oggettivamente" costituito, come già dicemmo a suo tempo.

I saperi allora si specializzano e si dividono. La scienza, nata con la filosofia, persegue l'ideale di una conoscenza puramente oggettiva e, in seguito, eminentemente pratico-performativa.

I suoi oggetti si separano dalla normatività morale. Ma anche la morale tende sempre più a farsi scientifica (sogno che nell'età moderna cominciò almeno con Hobbes) e così pure la politica, interamente desacralizzata.

Non è il caso di continuare a riassumere in termini così generici queste vicende secolari, e anzi millenarie, peraltro storiograficamente ampiamente studiate e ben note. Cercheremo invece di leggere questa svolta, questo passaggio dalla formazione antica alla formazione moderna, incentrata sulla scienza e sulle sue "oggettività", in base a quella essenziale nozione di "movimento" cui ci siamo addietro riferiti, confidando di operare in tal modo un'utile chiarificazione e un'efficace apertura di senso.

8. La mossa di Galileo.

Le oggettività che nascono dal saper dire della oralità orientano verso scopi globali l'arte umana di sapersi *com-portare*.

Il sapere mitico del saper dire orienta il saper fare secondo ritmi e ripetizioni similformi; modelli formali retti da scopi *sensati* di integrazione personale e collettiva.

Questa "logica" non è ancora scomparsa del tutto nella fisica aristotelica, governata dal **finalismo** dei movimenti naturali; movimenti che hanno il loro **movente**, la loro causa formale, nel **telos**, cioè nel fine.

E così la fisica di Aristotele è per molti versi una grandiosa preparazione e attuazione della rivoluzione scientifica dell'Occidente; ma per altri versi è ancora una via di compromesso: la sua mentalità di base è totalmente "razionalistica", ma i moti dei suoi elementi conservano ancora le movenze dei movimenti innescati dalla parola orale: movimenti "sensati", miranti a uno scopo, indirizzati a un esito o a un luogo supposto "naturale".

Rianimare in questo modo il precedente aristotelico consente di apprezzare in tutta la sua straordinaria portata **la mossa di Galileo** e la sua efficacia **rivoluzionaria**.

Questa mossa può essere emblematicamente richiamata ricordando il celebre principio che Galileo illustrò chiaramente nel suo terzo capolavoro (*Discorsi e dimostrazioni matematiche intorno a due nuove scienze, attinenti alla meccanica e ai movimenti locali*, 1637): quello che oggi viene indicato come il **principio di inerzia della meccanica classica**. Esso dice che una particella (un corpo) non soggetta a forze esterne si muove di moto rettilineo uniforme.

Assumere il moto rettilineo uniforme come un *fatto* (peraltro ideale e astratto, non sperimentabile in nessun luogo), un fatto non bisognoso di spiegazioni, ma piuttosto riducibile a materia di calcolo, significa operare la totale eliminazione del "movente" aristotelico.

All'eternità dell'autocoscienza divina, del pensiero di pensiero, fine ultimo di tutti i moti dell'universo, si sostituisce una eternità del movimento, dell'essere in movimento dell'essere, senza ragioni e senza perché.

Si può comprendere, come ha osservato Whitehead, perché gli scolastici accusassero la scienza galileiana di irrazionalismo; dal loro punto di vista avevano ragione, o avevano le loro ragioni, anche se a noi, educati dalla straordinaria e poderosa nuova logica galileiana, sembra evidente tutto il contrario.

La grandezza rivoluzionaria della mossa galileiana si compie, naturalmente, con la "trascrizione matematica" dei movimenti, dei fenomeni della natura.

In tal modo Galilei spoglia gli accadimenti non solo di ogni movente o di ogni "sensata" ragion d'essere, ma anche e soprattutto di ogni **desiderio**: quello che era stato il motore originario

di ogni cosmogonia, di ogni mitica spiegazione del mondo, della vita e dell'uomo, viene per sempre rimosso dall'orizzonte del sapere scientifico. Il quale, si potrebbe dire, è "scientifico" anche e proprio per questa rimozione.

La fisica galileiana cancella ogni scrittura sacrale e poi anche metafisica delle cose. Il sacro, il desiderio, la qualità, il fine vengono assegnati a una sorta di interiorità psicologica debole ("secondaria") di natura *vulgaris* o *popularis*. Cioè alle verità pubbliche del "sentito dire", intraducibili nella scrittura rigorosa delle scienze matematiche.

Queste ultime mostrano invece, con l'emarginazione della lingua parlata e della scrittura alfabetica, una potenza d'azione senza pari.

Esse rendono progressivamente *resistibili* i movimenti che l'uomo considerava da sempre irresistibili; li rendono prevedibili nel calcolo e poi addirittura modificabili e programmabili, dando inizio a quella che si potrebbe chiamare la **magia moderna**: qualcosa che non finisce (e non ha finito) di stupirci.

Ben presto il progetto matematico investe anche la zona "psicologica" del soggetto pubblico: è quello che si può chiamare "naturalismo" moderno. Anche i moti del cuore e delle passioni possono "geometrizzarsi", come appunto immaginava Hobbes.

Per questa via, che attinge oggi le scienze neurologiche, la genetica, l'informatica ecc., l'ultimo baluardo della antica formazione (che l'età moderna chiamò "umanistica" in onore dell'umanesimo e della rinascita culturale del mondo antico e poi per distinguerla dalle scienze naturali) viene meno. Il soggetto si assomiglia alla memoria dei computer e i suoi tratti determinati vengono assegnati al codice genetico.

La formazione allora si traduce coerentemente e interamente in **informazione**, con tutti i problemi dei quali da tempo si dice.

Questa lettura delle cose è però superficiale e frettolosa. Molto altro si dovrebbe dire. Per esempio si potrebbe osservare che la scrittura galileiana della scienza moderna di fatto si sta inconsapevolmente rivolgendo proprio al "che" dell'evento; così facendo essa orienta l'attenzione verso la soglia eterna di ogni accadimento, a cominciare dall'accadimento stesso della esperienza formativa.

9. L'indecidibile e l'esercizio del sapere.

Non può esserci, diciamo, che evento della ripetizione, **forma in motu**, ricordo costante di un oblio costitutivo, memoria dell'immemorabile: comprendere questa soglia potrebbe condurci a ravvisare un nuovo modello, una nuova esperienza e un nuovo esercizio di formazione.

La soglia eterna di ogni accadimento è intesa qui come quel *continuum* che a suo tempo esprimeremo con la frase "il mondo era già là". Ma che significa "là"? Esso è di certo anche già

"qua". Il mondo mi avvolge e mi penetra, perché da sempre mi co-in-volge.

E come d'altro canto "ci è" il mondo? Non "di contro", certo; e neppure prima né non prima, poi né non poi, ora né non ora.

Il mondo è invece l'evento *da cui, in cui, per cui* ogni "sapere" è.

Tutte le figure del saper fare, del saper dire e del saper scrivere lo presuppongono e lo frequentano (si ricordi: ciò che accade non lo *possiamo* dire, ma in quanto accade, lo possiamo *dire*).

Questa "implicazione" *oggettiva* è la sub-stantia, il "fondamento", ovvero ciò che, in altro modo, chiamiamo "mondo".

Salvo che questa "sostanza" (come dice il gergo della filosofia) non è però una "cosa" (le cose sono oggetti della sostanza, oggetti del mondo, e non sostanze). Abbiamo più volte detto che essa è evento, il che significa nient'altro che questo: che sostanziale è il transitare *in motu*.

Nei termini che Kerényi attribuiva alla sapienza mitologica: si tratta del fondamento inteso come *movimento* della materia mitologica, cioè come *azione* del fondarsi (azione del raccontarsi nella favola).

E anche qui, sebbene in diversissimi intrecci di pratiche e di esperienze, bisogna ricordare che 'sostanza' è una parola, un oggetto del saper dire, secondo una figura determinata del *logos*; dunque qualcosa di "secondo", un segno rappresentativo del suo evento, come tale strutturalmente transitante "in errore".

Bisogna quindi intendere bene il senso delle affermazioni qui avanzate.

Noi per esempio diciamo: "Sostanza di tutto ciò che è, vale a dire che è presente, è il transito segnico del movimento". Ne deriva che l'essere coincide con l'essere-in-moto. Ora, quale valore di verità assegniamo a questa frase? Forse che essa è vera

nel senso che "rispecchia" ed "esprime" *come stanno le cose*? Sicché la frase opposta: "sostanza dell'essere è l'immobilità dello sfero" sarebbe falsa per la medesima ragione, che *non* rispecchierebbe *come stanno le cose*?

Ma le cose non "stanno" e non si collocano lì di fronte alle nostre frasi per essere dette in una supposta adeguazione.

Ma in che senso allora adottiamo la prima frase e non la seconda (almeno qui)? Potremmo rispondere così: la verità della frase è descrittivo-operativa (in questo senso può definirsi "fenomenologica"). Essa allude implicitamente alla forma "se... allora". In altri termini essa dice: "Prova e vedrai".

Si allude cioè a un esercizio, come se dicessimo: "Spostando bruscamente indietro il busto e il capo, diventa necessario, per mantenere l'equilibrio, allargare le braccia e al limite alzare una gamba: esercizio 1., fare la prova".

In altre parole, la frase invita a fare l'esercizio del sapere, cioè a **mettere il sapere in esercizio**.

In quanto è tale, cioè un invito all'esercizio effettivo, allora ciò che dice è anche necessariamente autoreferenziale: "Prova a stabilire che *tutto ciò che è* è *transito del movimento*, o *movimento in transito*, e dovrai allora applicare questa prova a ciò che hai detto, in certo modo vanificandolo; ma sarebbe più giusto dire: varcandolo" (poiché devi "stabilirlo" per "cancellarlo").

Infatti, guarda bene la tua frase: "tutto ciò che è": ecco una "cosa" che non è da nessuna parte, se non nel gesto di questa frase generalizzante; "il" transito: forse che sussiste qualcosa di simile? Hai mai visto "il" transito? e dove? "Il" movimento forse meno ancora...

Come deve accadere in ogni esercizio, il movimento dilegua nella sua stessa messa in opera, vi si "risolve"; e così la frase dilegua davanti ai nostri occhi con e per la sua stessa messa in opera.

Non vi è allora alcuna "verità" nella frase? Certo che vi è; il suo stesso vanificarsi in esercizio è un conferma "fenomenologica" del suo detto: che non sperimentiamo mai "il" mondo, come se fosse una cosa, ma sperimentiamo, nel mondo, il suo accadere, il suo essere evento, cioè transito di "cose" che sempre di nuovo dileguano nel transitare.

Allo stesso modo potremmo dire, per esempio, che "il" camminare non è mai qualcosa di stabilmente di fronte; non è il movimento di un piede, neppure quello dell'altro; piuttosto è il loro **ritmo che squilibrando riequilibria e riequilibrando squilibria**.

Questa continua oscillazione inarrestabile, propria di ogni ritmo, è il camminare; e lo è poi nei suoi modi determinati (qui o là, rapido o lento, di un uomo o di una donna, di un fanciullo o di un vecchio ecc.).

Sperimentare il mondo come evento significa sperimentare il mondo come soglia, con tutta la incancellabile *equivocità* di ogni soglia: né di qua né di là, ma sempre un "tra" di due reciprocità; e in sé, poi, "nullità", varco e apertura: sempre altrove dal suo dove, sicché è là dove non è ed è qua per il suo esser là.

E' in questo senso che possiamo anche dire: la soglia dunque è un **continuum**: non qualcosa di immobile e neppure di empiricamente mobile, poiché il transito è sempre già accaduto, accaduto e da accadere; e quindi è collocato nel mezzo dei due estremi della quiete e del moto come tali. **Movimento di transizione del sempre diverso nello stesso.**

Sempre diverso è il mondo, nella stessità del suo accadere. Il suo essere diverso è ciò che sempre mi fa "*divertere*", che mi fa volgere altrimenti il passo.

E' proprio questo "altrimenti" la qualità, la figura dell'evento. Dire del mondo che è "in moto uniforme", anche questa è una fi-

gura del *divertere*, che ha nella misura la sua efficacia, ma che ancora attende la sua comprensione genealogica in un esercizio di formazione sapiente.

Il mondo (dice la prima proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* di Wittgenstein) è tutto ciò che accade. Non è un'espressione molto felice, poiché questo supposto "tutto-che-accade" è a sua volta una figura parziale del mondo e accade solo in questa proposizione come suo oggetto: non sta davvero da nessun'altra parte, ma solo in questa "fantasia", o visione della mente che astrae e che riflette, che riflette intellettualisticamente, avrebbe detto Hegel, o che si propone di costruire definizioni "logiche".

Se vogliamo conservare l'immagine dell'accadere, potremmo forse dire che il mondo non è solo ciò che accade, ma anche ciò che è accaduto ed è per accadere. Sappiamo bene che, ogni volta, **l'accaduto era già là**, come "figura" che ha *preso* il mondo e noi con esso, che ha fatto mondo attraversandolo, scompaginandolo, raccogliendolo, disperdendolo, varcandolo.

Con queste immagini si precisa ulteriormente il senso della soglia, cioè del mondo come soglia, poiché la soglia ci appare ora *indecidibile* tra questi due eccessi del *già deciso* e del *da decidere*, ognuno dei quali è a sua volta una soglia indecidibile nella quale il nostro decidere sprofonda.

La figura era già là, come soglia già decisa e pertanto indecidibile. Sono già deciso da mio padre e da mia madre.

Ma essere già deciso non è uno stato, una passiva condizione, come potremmo immaginare a cose fatte; è invece un modo concreto di muoversi sulla soglia interpretandola; quindi è anche **istanza che decide, peraltro sempre in direzione di un indecidibile.**

Ho da essere il mio destino destinato, decidendomi per una ripetizione che affronta il futuro indecidibile e incolmabile, e cioè ripetendo la decisione, nella forma dell'aver già deciso quel che si è deciso nel come dell'esser decisi.

Tutto questo non è che la **libertà** della figura, in quanto **messa in opera e in esercizio della propria necessità**.

Quanto al mondo, al suo evenire come evento, lui poi non è né libero né non libero, né necessario né non necessario. Queste sono solo figure della nostra riflessione che si muove tra gli estremi.

Ma questa poi è più propriamente l' **arte**: l' "arte dinamica" della vita, il suo ritmo e il suo rito che, come sappiamo, dà valore.

Gli artisti, appunto, lo hanno sempre compreso o implicitamente saputo: solitamente non amano giustificare le loro opere, il loro lavoro, facendo appello a una immaginaria libera invenzione; tengono invece a mostrare la "necessità" del loro fare: "Non potevo - dicono - fare altrimenti". Col che non intendono peraltro negare o cancellare i loro meriti o i loro doni di creatività e fantasia.

Essi hanno accolto la loro necessità, le hanno dato ascolto; non è cosa da poco.

E' appunto questa una grande esperienza di cosa significhi libertà, o meglio, liberazione: liberazione, per esempio, dal timore o dal pregiudizio di non essere liberi; o di non sapere cosa farsi della propria libertà di decisione.

L'indecidibile circonda e in certo modo sorregge ogni decisione.

L'indecidibile avvolge la soglia della decisione perché, decidendo, cioè transitando, la figura transitante, retroflessa e anteflessa, mostra l'indecidibile, in quanto già deciso: esso era già là;

e mostra l'indecidibile in quanto da decidere: esso è sempre di nuovo là avanti, da decidere ancora.

L'indecidibile è appunto il **continuum** che la soglia, solcandolo, varcandolo, oltrepassandolo, *rivela*. lo manifesta, velandolo di nuovo.

10. l'oggettività come funzione della pratica.

Il mondo si configura sulla soglia come **abito in azione**.

L'abito non è che l'incarnazione di una concreta pratica di vita e di sapere: esso, nella sua natura similforme, è portatore della sua **oggettività**.

Si veda l'esempio del sentiero, già svolto altrove. Noi diciamo che il sentiero misura 500 passi. In realtà il sentiero non ha "misure in sé": noi glielo attribuiamo per retroflessione delle nostre pratiche. Infatti misura 500 passi, non in sé, ma in relazione al nostro camminare; e così via per altre misure.

Si potrebbe dire che la misura è una figura dell'evento del sentiero: evento incommensurabile in assoluto e perciò anche misurabile in una sua possibilità "abitata", ovvero relativa; relativa appunto alla pratica entro la quale incontriamo qualcosa come un sentiero.

Ma non appena la pratica incontra il sentiero nel suo evento, essa stabilisce allora una "oggettività" e con essa, come sappiamo, un criterio interno di verità: tutti possiamo ora idealmente rimisurare il sentiero e magari scoprire di fatto che no, non è vero, non misura 500 passi, ma, poniamo, 502.

E così siamo indotti a retroflettere questo risultato su un immaginario sentiero in sé, cancellando dalla nostra attenzione la relazione alla pratica che lo ha misurato, rendendolo appunto "cosa camminabile e misurabile in passi".

L'oggettività è dunque una funzione della pratica; certo l'oggettività non dipende dalla libera volontà o fantasia del soggetto: non dipende da me, da te o da chiunque altro, perché anche noi dipendiamo anzitutto dalla pratica del camminare, dalla sua necessità predecisa, potenziale radice di oggettività future.

Quindi i caratteri che sbrigativamente e superstiziosamente attribuiamo al mondo in sé nascono da incontri, da soglie relazionali che potremmo esemplificare alla buona così:

- che il mondo sia camminabile rinvia all'animale bipede;
- che sia visibile all'animale vedente;
- che sia nominabile all'animale parlante;
- che sia misurabile all'animale misurante;
- che sia trasformabile all'animale manipolante, ecc.

In ognuno di questi incontri si profila l' "oggettività" del mondo, cioè la sua **riducibilità a oggetto**, ma sempre a partire da eventi indecidibili, perché aventi **l'oggettività del già deciso**.

Non decido da me di essere bipede, vedente, deambulante, parlante nel modo in cui lo sono, ecc.

Ai fini della nostra formazione sarebbe a questo punto assai importante esercitarsi a pensare in modo analogo gli oggetti della scienza moderna, per esempio della fisica.

Sarebbe un esercizio straordinariamente complicato e difficile, ma potrebbe chiarire le radici e i paradossi del "naturalismo", come diceva Husserl, che affligge la scienza moderna, cioè una maniera pregiudicata e contraddittoria di interpretare gli oggetti della pratica scientifica e il mondo che, a partire da tali oggetti, si pretenderebbe di descrivere come ultimativamente "reale".

Ma nel contempo si potrebbe comprendere in modo più coerente e fondato la natura del grande successo delle operazioni scientifiche.

Si vedrebbe, ad esempio, in che modo lo schema metodico matematico-sperimentale del sapere scientifico (in realtà un complesso intreccio di pratiche diverse) si traduce in un procedimento **euristico**, vale a dire capace di "scoprire cosa c'è nel mondo" e "cosa si può fare" in esso; esattamente come euristico è l'uso della vista, della mano, del piede ecc.

C'è un'evidente e imprescindibile corrispondenza tra "come è fatto il mondo" e "come è fatto il soggetto" che lo ispeziona.

E in effetti che nel soggetto emerga la fantasia che chiede in assoluto: "Come è fatto il mondo in sé?" è possibile solo a partire dalle pratiche riflessive del linguaggio. Per colui che concretamente agisce nel mondo questa fantasia non è necessaria e non si pone; lì il soggetto è unicamente impegnato a capire, come si è detto, **cosa si può fare del mondo, nel mondo**.

Wittgenstein ha del resto mostrato brillantemente come molti dei nostri problemi teorici dipendano da un cattivo uso del linguaggio e dal suo potere ipnotico e superstizioso.

Ogni procedere euristico scopre aspetti "già decisi" di quell'indecidibile che è il mondo. Non il "mondo in sé", ma il mondo come evento determinato, cioè il mondo come **occasione di mondo**.

Per esempio, l'incontro del mondo, vissuto com'era vissuto nella complicazione delle sue pratiche definite, con la matematica galileiana. Essa è a sua volta il risultato di innumerevoli **catene di pratiche** (Nicola di Oresme, Ostilio Ricci, la rinascita di Archimede ecc.), i cui oggetti vengono costantemente ripetuti e perciò affidati a una variazione inarrestabile.

Queste pratiche che fanno catena sono incardinate sul successo ereditato dalle loro molteplici **solidarietà** con il mondo indecidibile già deciso.

In questo senso, dire "cos'è" un atomo o un elettrone ecc. è una faccenda molto complessa e anche ambigua.

Non vi è mai nulla, infatti, che corrisponda "specularmente" alle nostre parole, le quali sono in realtà luoghi di coltura di "cose" e sono cose variabili esse stesse (l'atomo di Epicuro non è l'atomo di De Broglie).

Ogni "cosa" emerge come tale all'incontro con intrecci di pratiche già divenute e decise: è l'occasione di questo intreccio transigente e modificabile che le configura nel loro modo volta a volta determinato.

Anche la semplice ripetizione, allora, trasferendo l'oggetto nelle nuove circostanze e in un nuovo contesto di vita e di sapere, muta, molto o poco, l'oggetto medesimo.

Quindi dobbiamo correttamente pensare che *non ci sono* atomi o elettroni, così come *non ci sono* le cose che le parole dicono o designano.

Ci sono occasioni di mondo all'incontro con intrecci di pratiche, tra i quali le pratiche di parola, il saper dire, connesso al saper fare: questo nostro dire stesso ne è un esempio, da non assolutizzare indebitamente e superstiziosamente.

E' chiaro allora che se volessimo dire che "oggetto" è un elettrone, come sorge nelle nostre pratiche di sapere e di parola, non basterebbe la sua definizione fisica.

Nella definizione fisica l'elettrone è l'oggetto di una relazione segnica in cui i segni sono appunto i procedimenti della fisica e l'interpretante è l'abito mentale del fisico, adeguatamente formatosi nell'università e in laboratorio. Quindi avremmo una definizione "interna" che alla fine coincide con una sorta di tautologia. Come direbbe Bridgman, l'elettrone è ciò che i fisici dicono che esso sia.

In realtà, per comprendere compiutamente la genealogia dell'elettrone, cioè per intenderlo al di fuori delle superstizioni "og-

gettivistiche" del fisico, dovremmo risalire parecchio indietro, e poi ripercorrere tanta parte del cammino della fisica moderna, ecc.

E in *questo* senso, dietro il professore di fisica che fa lezione alla lavagna ancora si disegna, per chi sa guardare, l'ombra vaga del mago e dello stregone, per non parlare del filosofo.

Questa profonda modificazione del punto di vista che consegue all'assunzione dell'abito genealogico come abito formativo dei saperi non cambia di per sé, beninteso, le modalità "tecniche" del lavoro dello scienziato.

Non esiste, e non può esistere, una "scienza del mondo della vita", come forse Husserl immaginava. Il mondo della vita, cioè il mondo vivente delle pratiche, può essere frequentato in un'*arte* della pratica genealogica, cioè nella assunzione di un particolare abito "etico".

Quindi lo scienziato non può che continuare a lavorare da scienziato, poiché questa è l'unica scienza che c'è, ovvero è la scienza, con tutti i suoi moltissimi meriti.

Non solo, ma lo scienziato, mentre lavora da scienziato, può anche continuare a coltivare, senza danno per il risultato finale, le sue tipiche fantasie superstiziose relative alle realtà "oggettive" di un mondo supposto "in sé": quel mondo che lo scienziato, figurandosi di averlo di fronte, si studierebbe di "scoprire" (lo scienziato è solito applicare al mondo, quando parla in generale delle sue ricerche, una mentalità da "giovane esploratore" o da *boy-scout*).

L'assunzione invece di una consapevolezza genealogica, se non tocca il lavoro scientifico, certamente ne cambia profondamente il *senso* (e quindi, alla lunga, è probabile che ne modifichi qualcosa della sua "politica" e delle sue "scelte").

Anche la pratica scientifica trova ora collocazione in un orizzonte genealogico e, per esempio, diviene evidente quanta parte

occupino in questa pratica ragioni, preoccupazioni e volontà di tipo economico, politico, sociale, ideologico ecc. (come del resto l'epistemologia contemporanea ha da tempo iniziato a mostrare).

Sono queste ragioni il concreto incontro di mondo che la pratica scientifica sperimenta, non quel mondo immaginario che la scienza teorizza.

Per esempio noi possiamo immaginare di vedere lo scienziato iscritto in un immenso foglio-mondo: dietro le sue spalle una catena infinita di intrecci di pratiche con le loro solidarietà che giungono sino a lui, alle sue teorie e ai suoi relativi "oggetti".

Davanti a lui le linee altrettanto infinite del destino di questi oggetti, destino ripetuto in nuovi intrecci di pratiche e contesti di vita, e perciò coinvolto in una continua trasformazione. Com'è chiaro, il singolo scienziato non è che un piccolo nodo del tappeto della *noosfera*.

Le sue "oggettività" sono il prodotto diretto della retroflessione e della anteflessione dei suoi molteplici abiti; sicché l'"oggettività" non è mai comunque una "cosa", ma è una relazione tra il "che" onnipervasivo ed eterno dell'evento delle pratiche e il suo transitare in figura di "che cosa" sulla soglia delle pratiche che ne disegnano il significato.

Nell'evento accade l'occasione dell'**incontro** con ciò che emerge **anonimo** dall'abisso del passato.

Così Nausicaa si imbatté, "giocando", col corpo di "Nessuno", spinto a riva dal mare, per apprendere poi, grazie al canto dell'adeo suscitatore di infinita nostalgia e di pianto, che lo straniero sconosciuto aveva il nome di Odisseo: l'uomo dell'esilio e del ritorno.

E Odisseo, smascherato, narrerà infatti tutta la sua genealogia e il suo sapere, poiché svolgere l'esercizio genealogico equivale a svolgere, anzitutto, un esercizio di auto-bio-grafia.

Il racconto di Odisseo è così anche la metafora dell'**umano**, da sempre in **esilio** nella parola e, tramite la parola, sulla via del *ritorno*. Già l'aedo del resto incarnava, col suo canto, il ritorno imperituro di Orfeo.

Il racconto di Odisseo narra della metafora della **patria**: della patria dell'uomo, che nessuna fortificazione o chiusura può mai custodire per sempre, né preservare dalla devastazione del deserto e dalla necessità del suo attraversamento.

11. Formazione e informazione.

Se si produce un mutamento di senso del lavoro scientifico e del suo abito, allora **muta anche il senso della formazione**.

Per esempio emerge in piena luce quello che è il limite intrinseco dei saperi contemporanei: la loro sempre crescente specializzazione.

Essa è funzione diretta della sempre crescente *potenza* quantitativa del sapere e funzione inversa della sua insensatezza qualitativa. La quale è particolarmente evidente nei saperi relativi alle cosiddette scienze dello spirito: filologi che non capiscono un'acca di filosofia, e magari non molto della vita, ma che pretendono di spiegarci i filosofi greci; storiografi che non saprebbero addurre una ben che minima ragione effettiva per il fatto di es-

sersi dedicati a un argomento piuttosto che un altro: povere anime che fanno dell'università il campo di battaglia delle loro risibili e meschine volontà di potenza. Anime nondimeno deleterie e pericolose, poiché inquinano e devastano i luoghi della educazione cosiddetta superiore.

Così stando le cose, è tratto generale della genuina formazione procedere oggi in direzione esattamente contraria alla specializzazione dei saperi (cioè esattamente al contrario di ciò che comunemente e ovunque si fa e si continua a fare: per esempio nelle scuole superiori di eccellenza programmate dal Ministero a molto parziale correzione della devastazione degli studi universitari prodotta dall'ultima riforma).

Procedere in direzione contraria alla specializzazione non significa, ovviamente, impedirla o mortificarla; significa opporsi alla riduzione sistematica, "metodologica", del significato a **quantità di informazione** (secondo un evidente criterio di efficienza performativa).

Significa pretendere che i "tecnici" del sapere acquisiscano anche la **responsabilità etica** del loro abito e quindi una qualche veduta "filosofica" sui fondamenti di ciò che stanno facendo.

Significa farla finita, una buona volta, con i nostri "spensierati ingegneri", come diceva Nietzsche.

La riduzione del significato a quantità di informazione è infatti un criterio modellato sulla rivoluzione operata dalla *kinesis* galileiana e poi cartesiana: *kinesis* omogenea e unidirezionale e quindi idonea a quella "matematizzazione" che è insieme motivo della potenza del sapere scientifico moderno e del suo limite intrinseco (un limite per esempio denunciato da Husserl nella *Crisi delle scienze europee* a proposito della operazione galileiana di "matematizzazione" dei *plena*, cioè dei corpi presi nella com-

plexità del loro significato, non riconducibile alla quantificazione e alla misura).

La genuina formazione consisterebbe oggi nel prendere coscienza di tutto ciò e, per ciò stesso, di porvi un limite, procedendo in senso contrario e antagonistico.

Proprio per questo, che la formazione possa divenire "**scienza**", come oggi sembra pretendersi, o anche solo averci imitativamente a che fare è un'ingenuità e un errore grossolano.

Qualcosa che fastidiosamente ricorda l'uso che di "scienza" e "scientifico" fanno i nostri brillanti pubblicitari per avvalorare, agli occhi della coscienza comune televisiva, l'ultimo dentifricio; qualcosa di simile all'ossessivo uso di parole inglesi e di gergalità americane nella convinzione di apparire attuali, efficienti, alla moda: uso che dice soltanto della profonda e ormai radicata incultura di chi se ne fa partecipe. "Okei", andiamo avanti.

Alla base della quantificazione informatica sta la convinzione, peraltro immotivata, di poter produrre la formazione al modo della produzione "fisica" di qualsiasi oggetto o manufatto: letteralmente il sogno, come dicemmo, dell'**automa cartesiano**.

Sogno della sostituzione del "meccanismo sommatorio" al movimento qualitativo e sintetico della comprensione. Sogno di una macchina che si addestra da sé, perché dotata di un "programma formativo" autoreferenziale.

Tocchiamo qui il fulcro della ideologia e della superstizione scientistica, che ha nelle neuroscienze e nella *mind-body theory* (cioè nelle elucubrazioni relative alle cosiddette "macchine intelligenti") una sua tipica espressione.

Alla base c'è la convinzione, a sua volta immotivata, che l'impresa scientifica sia in sé "neutrale", cioè puramente strumentale e metodica, quindi estranea ai "valori", anomica, affrancata dai *moventi* e dai *desideri* umani.

Questi sono lasciati alla valutazione e alla scelta di altre istanze o saperi, chissà poi quali (nel che si vede come il metodologismo, che per un verso persegue un rigido "materialismo" metodologico, è poi anche metafisicamente "spiritualistico" nel suo rovescio: le pure "anime" umane si riuniscono in comitati di "bioetica" e decidono il lecito e l'illecito, l'opportuno e l'inopportuno, chissà in base a che o a quale implicito "programma neuronale" o "codice genetico").

Da tempo questa ideologia della "neutralità" della scienza è stata ampiamente denunciata e mostrata come una maschera della **volontà di potenza: desiderio di controllo sulla vita e sull'esistente; desiderio di ri-produzione autonoma del vivente.**

La vita è allora ricondotta alla perfetta circolarità della funzione "tecnologica": ripetizione "esatta", senza ritmo, cioè senza memoria e senza oblio.

Riduzione delle contestualità mutanti (quelle che nell'evento producono il mutamento continuo del significato) alla omogeneità programmatica di variabili precalcolate in un cyberspazio totalmente prevedibile e manipolabile.

Sogno della cancellazione del futuro, a partire appunto dalla sistematica cancellazione del passato (di questo aspetto si fanno immancabilmente carico le cosiddette "riforme universitarie": dimenticate tutto e mettetelo dentro la memoria di un computer; scongelate a piacere "cliccando" allegramente - ridinuovo *okei*).

Ovviamente non è il computer, questa macchina meravigliosa, o non è l'inglese, questa meravigliosa lingua, che sarebbero "stupidi"; la stupidità, come si è compreso, sta altrove.

Ma la stupidità è poi semplicemente funzionale (e come tale va promossa su larga scala con tutti i possibili mezzi di informazione) a tutt'altra componente, che è il reale motore della volontà di potenza tecnologicamente atteggiata, vale a dire la **componen-**

te politica. Quella componente della quale oggi non è "di moda" parlare, se non per emettere generiche sentenze di conformismo "democratico" e "antitotalitario" (sino a qualche anno fa gli avversari erano sempre e immancabilmente "fascisti"; oggi invece sono "comunisti"; evidentemente si conta sul fatto, purtroppo realistico, che molte persone hanno, come si dice, la memoria corta).

Eppure, come sempre, la questione sta tutta lì, nella componente politica ultima; oggi nella forma della imposizione, senza più freni o opposizioni, della universalità oggettivante appartenente storicamente a una mentalità che è, al tempo stesso, scientifica e capitalistica e il cui esito viene anche riassunto dalla cosiddetta "globalizzazione" planetaria.

Al di là del molto che ci sarebbe da dire in proposito e delle non poche ambiguità che assediano questi problemi, si può osservare che nella globalizzazione scientifico-capitalistica è all'opera l'intento palese della regolamentazione dell'intera *kinesis* sociale: determinare la produzione e la riproduzione degli individui sociali secondo il criterio quantitativo dell'incremento lineare progressivo (moto uniformemente accelerato, se mai fosse possibile).

A favore, naturalmente, di chi già ne detiene i vantaggi; spudoratamente e cinicamente a favore, ma con l'aggiunta, largamente bugiarda ma buona per gli illusi e per gli sciocchi, che questo sia infine il "bene" dell'intera umanità (futura).

L'incremento del prodotto diviene il criterio universale: si applica persino alle università, invitate a produrre più laureati in tempi brevi (pena il loro declassamento, se non lo faranno, e l'esclusione dai "finanziamenti").

Il tutto è in linea con la straordinaria profezia di Nietzsche, che già al tempo suo aveva denunciato la riduzione della cultura universitaria a "giornalismo" (un fenomeno allora appena all'ini-

zio, oggi universale, persino criterio di prova scritta di italiano alla maturità: esempio emblematico di idiozia "pedagogica") e la riduzione del laureato a persona accecata per tempo così da diventare al più presto uno schiavo sul mercato del lavoro, ovviamente per l'interesse dell'incremento generale del capitale finanziario.

In particolare, il criterio dell' "incremento" concerne lo sviluppo della quantità di "informazione", cioè più in generale del settore "terziario": sviluppo per metastasi universale che sfugge tuttora alla comprensione degli economisti (che tipo di "merce" è un'informazione? come e perché produce ricchezza? e la produce in senso generale? e infine: produce davvero ciò che dice: "informazione", o non piuttosto, in molti casi strutturalmente o volontariamente perversi, "disinformazione"?).

Ma poi, com'è ovvio, l'incremento concerne anzitutto il capitale finanziario: ciò che, in termini hegeliani, si potrebbe definire "l'ultrasensibile che è sceso in terra a mettervi radici".

L'ultrasensibile della metafisica, della scrittura alfabetica e soprattutto della scrittura matematica, che ha poi guidato la logica della moneta moderna. Un ultrasensibile che, nella sua universalità costitutiva, non conosce più leggi né frontiere e che si muove, "in tempo reale" (cioè nel più astratto e irrealistico tempo mai esistito), sullo schermo liquido dei computer, stabilendo destini di vita e di morte a colpi di click.

E in effetti il **denaro** (quello che in altri corsi definimmo il segno per eccellenza) **diviene l'unico universale segno di valore**.

Ma si ricordi: valore è ciò che è stabilito dal "rito" (*in-ritus* è ciò che è inutile, senza valore, senza effetti validi) e il dar valore è un' "arte" (la radice è sempre 'rt'), cioè una *kinesis* (*in-ers* è appunto l'inerte, il senza arte né parte). Perché infatti l'arte è poi al-

la fine il movimento "sacrificale": quello che appunto **"fa le parti"**, cioè determina la distribuzione "profana" dei beni, delle opportunità e dei servizi.

Questo fare le parti, e la giustizia che ne dovrebbe essere alla base, è appunto da sempre nient'altro che l'**azione politica**. Quella azione che, come diceva Glaucone nella *Repubblica* e come studiammo a suo tempo, senza denaro è impossibile e vana.

Tutti i conti tornano: il **movimento** del capitale finanziario e l'**arte** della sua pratica sono oggi il nuovo **rito**, il nuovo **rituale** (i celebranti sono i governatori delle banche centrali; i mandanti sono altri).

Quest'arte eminentemente politica viene gratificata della sua **areté**, fatta appunto passare per "virtù democratica": la democrazia delle banche centrali e del fondo monetario internazionale (si veda in proposito l'istruttivo saggio di Joseph E. Stiglitz, *La globalizzazione e i suoi oppositori*, trad.it., Einaudi, Torino 2002 - Stiglitz, premio Nobel per l'economia, è stato consigliere alla Banca mondiale); la democrazia della borsa e della superstizione del mercato inteso come universale panacea e come motore indiscutibile (chi lo discute e lo accusa di ideologismo è di sicuro un "comunista") dell'universale progresso.

Semiotica universale della cattura del sogno della vita eterna tramite la capitalizzazione personale e privata dei mezzi e dei prodotti.

Virtù calcolata in base al reddito annuo "lordo", il cui valore rischia di diventare a tal punto "supremo" da esentare, chi ne possieda la quantità idonea e sufficiente, dal rispondere di fronte alla legge delle sue azioni. Il che viene appunto stabilito "per legge" dai suoi accoliti e dai suoi protetti, fatti passare, per tacita convenzione o magari per "carità di patria", come legittimi rappresentanti della "volontà popolare" (volontà del tutto ignara, in

un sistema spropositato e perciò incontrollabile, se non per denaro, di informazione, di chi ha davvero eletto).

Governo paradossale dei mercanti (queste per altri versi sagaci e preziose figure) che vorrebbero far credere di saper moderare e governare se stessi, mentre fanno palesemente il contrario.

12. La formazione come etica del soggetto.

Prendere coscienza dei limiti della formazione odierna, afflitta da pedagogismi e didatticismi ideologici, dai pregiudizi della mentalità "oggettivistica" prodotta dallo scientismo imperante, dal legame profondo della attuale formazione con le esigenze e le prepotenze dell'economia capitalistica e della mercificazione finanziaria, avallate e mascherate, come sempre, da mitologie politiche *ad hoc* e di fatto protette dalla reale forza della volontà politica, invero essa stessa in crisi, perché il dominio del capitale finanziario e della sua logica è un dominio essenzialmente "anonimo" e come tale alienante e sfuggente per coloro stessi che pensano di dominarlo e di usarlo, prendere coscienza di tutto ciò e di altro ancora non significa affatto **auspicare un ritorno alla formazione arcaica e alla logica del "nomen"**.

Un ritorno alla ancestralità sacrale comunque intesa, cioè al **ritmo** celebrativo della circolarità autoprotettiva e autogenerantesi del **sangue**, è qualcosa di totalmente eccentrico rispetto alle nostre pratiche di vita e di sapere. Cioè qualcosa di "irreale" e di artificioso, rispetto alle nostre identità divenute, qualcosa cui ci si appellerebbe in maniera palesemente volontaristica e intellettualistica.

E d'altronde, dove siffatte difese dell'**identità locale** vengono effettivamente invocate ed esercitate, ciò che è furibondamente difeso non è affatto ciò che si dice, che neppure esiste, non è mai esistito o non esiste più da tempo immemorabile, ma sono inte-

ressi di tutt'altro genere, privilegi ed egoismi ingiustificati e prepotenze incolte quanto insensate.

Riconoscere questo non significa però e neppure sottomettersi con rassegnazione alla legge del profitto come "male minore e inevitabile"; per esempio secondo il motto idiota, che piace tanto ai difensori dello *status quo*, secondo il quale la democrazia, si sa, è il peggiore dei sistemi politici; purtroppo non ce ne sono di migliori; col che saremmo esentati dal migliorarla questa nostra per molti versi benedetta "democrazia". Soprattutto siamo invitati a non disturbare i "manovratori": lasciateli calcolare il "minore dei mali possibili" (certamente a partire dal loro).

Siamo cioè invitati a non porre davvero il problema della formazione, se non annacquandolo in graziosi compendi di astratti *curricula*, crediti, debiti, moduli, titoli, competenze, discipline e altre piacevolezze utili a passare le giornate in lieti calcoli.

Siamo invitati a non obiettare che la ricerca e il progresso, in ogni senso intesi, calcolati in termini lineari di esattezze infinitesimali e di incrementi di potenza performativa, cioè come mera **quantità di movimento disponibile *pro capite*** (a prescindere dalla determinazione concreta, e non solo statistica, delle teste che davvero ne dispongono) è mera incultura a rischio di barbarie.

Se abbiamo compreso il cammino sin qui condotto, non si tratta dunque né di accogliere acriticamente, né di condannare demagogicamente i due modelli generali di formazione, antico e moderno, ai quali ci siamo molto liberamente richiamati.

In essi e nelle loro molteplici combinazioni è importante piuttosto saper comunque scorgere un **balenare della verità**, pur nel loro peculiare e specifico **essere in errore**.

Di essi siamo di certo in larga parte l'eredità e il prodotto ed è tra i loro estremi che dobbiamo cercare il nostro **ritmo**, la nostra

musica, l'arte a suo modo rituale della nostra "danza", cioè del nostro movimento formativo, pro-vocati e in-vocati come siamo dalla **nostra occasione**.

In altri termini potremmo dire che dobbiamo imparare a **raccontare il nostro mito**, cioè a metterlo in scena e a raffigurarlo senza lasciarcene però ipnotizzare.

Raccontando, dobbiamo recuperare a nostra volta l'**inizio**, trasferendolo nel segno delle nostre circostanze e dei nostri oggetti.

Dobbiamo cioè ripetere e con ciò dar forma al valore del passato, per esempio al valore della nostra "origine filosofica", trasferendola su nuovi supporti e in nuove figure della favola.

Il valore della tradizione antica non sta infatti nei suoi contenuti assolutizzati e presi in sé.

Non sta nelle figure della proiezione allucinatoria evocata dal coro tragico, o dal sacerdote attore, e fatte passare per assolutamente reali. Né le "belle illusioni" delle favole e del mito esauriscono la loro funzione nella riduzione dell'inerte pubblico a effetto di un'azione magico-incantatoria e superstiziosa.

Il valore della tradizione non sta in abiti e significati astratti, ma nella lezione complessiva del suo "esercizio", della sua pratica dinamica, che si trasmette come possibilità e come modello di ulteriori esercizi formativi.

Neppure è meritevole di passivo accoglimento il modello "nichilistico" della formazione moderna, quel modello che semplicemente trasferisce e celebra il pubblico sulla scena, rendendo oggetto di rappresentazione compiaciuta l'insignificanza dei suoi gusti e stili di vita, per lo più indotti e inventati dai modelli più rozzi, volgari e demenziali della pubblicità e dell'informazione a esclusivo fine di lucro.

Se abbiamo compreso il cammino, primo compito della formazione è invece, per noi, l'intento di ripristinare la piena consapevolezza dell'**arte dinamica formativa**, cioè la consapevolezza del **ritmo** come luogo, modello ed esercizio di formazione: un ritmo che, nel movimento di retroflessione e di anteflessione, non si dimentica e non si ricopre ideologicamente.

In termini figurati potremmo dire: il coro (dal quale siamo partiti), che sinora danzava e cantava girando le spalle verso il pubblico, ora, senza smettere di danzare e di cantare, invita il pubblico a scendere nell'**orchestra** a danzare con lui; così pure invita le maschere, che lui stesso ha proiettato, a lasciare la scena, **affinché danzino a loro volta le loro figure nel luogo della soglia della loro originaria apparizione**.

In questa replica e tramonto della "rappresentazione" antica forse accadrà, per dirla con un'immagine di Nietzsche, quel che un giorno egli scorse commosso e stupito, sul far del tramonto a Genova, quando il sole scende nel mare la sera: "che anche il più povero dei pescatori rema con remi d'oro".

In termini propri, non più figurati, nella formazione si tratta di volgere la nostra attenzione e il nostro interesse (come "episcopi", si potrebbe dire, ricordando il già detto) **alla soglia istitutiva di tutte le nostre pratiche, a tutti i suoi congruenti oggetti e soprattutto alle figure del soggetto (soggetti come siamo alle pratiche) che anzitutto incarniamo**.

In particolare si tratta di volgere l'attenzione agli oggetti della parola e agli oggetti della scrittura, per illuminare l'ombra della loro costitutiva superstizione ideologica e ontologica e così, almeno in parte, affrancarcene.

Esercizio auto-bio-grafico del nostro formativo permanere oscillante sulla soglia, sospesi tra origine e destinazione, luce e tenebre, morte e vita eterna, divino e umano troppo umano.

Esercizio di genealogia, dunque, "metodicamente" rivolto alle figure delle nostre pratiche, quelle esplicite e quelle implicite, quelle che crediamo di dominare (essendone invece dominati) e quelle che ci dominano senza neppure che lo sospettiamo.

L'auto-bio-grafia si configura così come un'**etica del soggetto**, o come **formazione di un soggetto etico**: arte della produzione *in esercizio* di un *theatrum veri*.

Ecco che allora, nella sua effettiva **dinamica** e messa **in scena** vengono meno le tradizionali partizioni "specialistiche" tra i saperi, per una nuova "**circolazione**" del senso: nuova arte della circolazione, nuovo "circolo" dei saperi, **nuova enciclopedia**.

Questa nuova enciclopedia, come luogo di formazione e di esercizio del sapere, esige certamente e anzitutto un **ritorno delle scienze alla filosofia**, cioè un ritorno al terreno stesso della loro origine e del loro perché.

In certo modo un "ritorno a casa", ma secondo la logica del ritmo, che non riconduce mai, come la vita, allo stesso luogo. Quant'è mutata, infatti, la casa!

Quindi, in realtà, un ritorno a una nuova filosofia, a un nuovo esercizio di questa pratica, per esempio a una nuova domanda **su di che son fatte le cose e su come si fanno**.

Un esercizio, un'**arte dinamica della parola e della scrittura**, che **oltre-passa la soglia della filosofia** come "**dottrina**" o come pura "**teoria**". In questo modo già intesero la filosofia "nuova" Husserl, Heidegger e Wittgenstein: il primo come "prassi teorica" consapevole delle sue "operazioni categoriali" e figure "precategoriali"; il secondo come un intreccio destinale di "cammini", non di "opere"; il terzo come "nessuna dottrina, ma solo illustrazioni".

Filosofia come esercizio di formazione del soggetto filosofico (del "sé filosofante", diceva Husserl e già Kant aveva detto qualcosa del genere).

Ma il soggetto filosofico ha in sé, come osservò Merleau-Ponty, tutti i sogni, gli incubi, i paradossi e le speranze di ogni uomo, ovvero e idealmente tutti i problemi di tutti gli esseri umani senza distinzioni.

Si potrebbe allora parlare di una sorta di "ultrafilosofia", come disse, in modo stupefacente, un nostro grande poeta. Una filosofia, cioè, che non si lascia catturare e sviare dalle "mitiche illusioni delle favole antiche", e che però riconosce loro quel valore di verità che contrassegnò l'evento della loro origine e la destinazione futura che sempre le accompagna e le conduce sino a noi.

Nel contempo questa "ultrafilosofia", mentre denuncia la pre-occupante superstizione dei saperi "emancipati" dalle favole e polverizzati dalla specializzazione, mentre denuncia il mito del loro "oggettivismo" naturalistico (così stravolto e ingannevole rispetto all'esperienza davvero naturale che sempre facciamo), cerca di ravvisare nondimeno in essi il **destino di verità** che certamente anche li accompagna, alimentando quella figura del soggetto che siamo sul punto di diventare.

Fuor di parafrasi, diamo allora la parola a questo grande, a segnare la fine del nostro dire. Si tratta di due appunti, del 7 giugno 1820 e del 16 settembre 1821, tratti dallo *Zibaldone di pensieri* di Giacomo Leopardi (numeri 1715 e 115):

" Le illusioni non possono essere condannate, spregiate, perseguitate se non dagli illusi, e da coloro che credono che questo mondo sia o possa essere veramente qualcosa, e qualcosa di bello. Illusione capitalissima: e quindi il mezzo filosofo combatte le illusioni perché appunto è illuso: e il combatter le illusioni in ge-

nere è il più certo segno d'imperfettissimo e insufficientissimo sapere, e di notevole illusione...

Dal che si deduce un altro corollario, che la salvaguardia della libertà delle nazioni non è la filosofia né la ragione, come ora si pretende che queste debbano rigenerare le cose pubbliche, ma la virtù, le illusioni, l'entusiasmo, in somma la natura, dalla quale siamo lontanissimi. E un popolo di filosofi sarebbe il più piccolo e codardo del mondo. Perciò la nostra rigenerazione dipende da una, per così dire, ultrafilosofia, che conoscendo l'intiero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura. "

Indice

I- LA VIA DEL RITORNO

Il coro, la festa, il sacrificio	p. 5
Il mascheramento e la maschera	p. 13
L'alterità	p. 21
La dualità	p. 28
La sapienza dionisiaca	p. 34
Il gioco dello specchio e il rito dionisiaco	p. 43
Le divinità orfiche	p. 54
La cifra della sapienza arcaica	p. 62
Il problema della mitologia	p. 67
I mitologemi come forme di vita	p. 72
Le fondazioni di città	p. 77
L'immemorabile e la nostalgia del sacro	p. 82
Il sacro come segno	p. 89
Il problema della forma	p. 96
La forma come ripetizione	p. 102
Come il mondo divenne favola	p. 111

II - LA VIA DEL PROGRESSO

L'alfabeto e la fine della favola	p. 121
La verità pubblica e l'oggettività	p. 129
Il movimento	p. 138
L'articolazione	p. 146
La negazione	p. 153
L'errore	p. 160
La formazione in base al nome	p. 165
La mossa di Galileo	p. 171

L'indecidibile e l'esercizio del sapere	p. 175
L'oggettività come funzione della pratica	p. 182
Formazione e informazione	p. 189
La formazione come etica del soggetto	p. 197

**LE LEZIONI UNIVERSITARIE
OPERE DI CARLO SINI
EDIZIONI CUEM**

Carlo Sini	Wittgenstein e il problema del linguaggio. Tavole illustrate
Carlo Sini	La verità pubblica e Spinoza
Carlo Sini	Teoria del foglio-mondo. La scrittura filosofica
Carlo Sini	Pratica del foglio-mondo. La scrittura filosofica
Carlo Sini	Immagine e conoscenza. Le basi materiali del conoscere e l'iconismo della scrittura
Carlo Sini	Metafisica: analogia e scrittura della verità. Tavole illustrate
Carlo Sini	La mente e il corpo
Carlo Sini	L'origine del significato. Filosofia ed etologia
Carlo Sini	La virtù politica. Filosofia e antropologia
Carlo Sini	Raccontare il mondo. Filosofia e cosmologia
Carlo Sini	Del vivere bene. Filosofia ed economia
Carlo Sini	Distanza un segno. Filosofia e semiotica

1312

ISBN 8860018048



9 788860 018045

€ 18.00