

Seminario di filosofia. Germogli

PAESAGGI CON PASSAGGI

Francesco Albanese

Premessa

«Da sempre e per sempre ogni parola celebrativa, ogni parola conoscitiva, ogni parola mitica, nel senso del *mythos*, del racconto, dice delle potenze ancestrali, della Terra e del Cielo. [...] Tutti crediamo alla storia fondamentale che la poesia racconta, che la cultura racconta: che si tratta della Terra e del Cielo e della nera notte dalla quale nasce la memoria. C'è un grande compito nella tradizione umana che è il racconto, che è la capacità di narrare»¹.

Vorrei proporvi di seguito alcuni paesaggi, passaggi veloci e sfocati, come visti da un treno in corsa. Questa non è una scelta casuale, ma è mossa da una domanda tremenda: cosa vuol dire chiarezza? Davvero una cornice rende comprensibile il contenuto? Tra il reverendo Whitehead e il fascinaio non riesco ancora a vedere niente se non Whitehead figlio che scrive. Di Esiodo *conosco* solo il suono del suo nome invocato da una voce a me cara, voce di cui mi fido e la fiducia forse fa l'unica differenza quando si tratta di esser compresi, presi *cum*, assieme e attraverso.

Nel cantico delle creature Francesco dice:

«Laudato si', mi' Signore,
cum tutte le Tue creature...»

Quel “cum” può essere interpretato sostanzialmente in due modi:

1) cum sta per “assieme”: mio signore io ti lodo assieme a fratello sole ecc.. per cui si avrebbe una spartizione delle forze che agiscono nella lode del tipo: da una parte Francesco, colui che loda, e dall'altra il Signore con le varie creature.

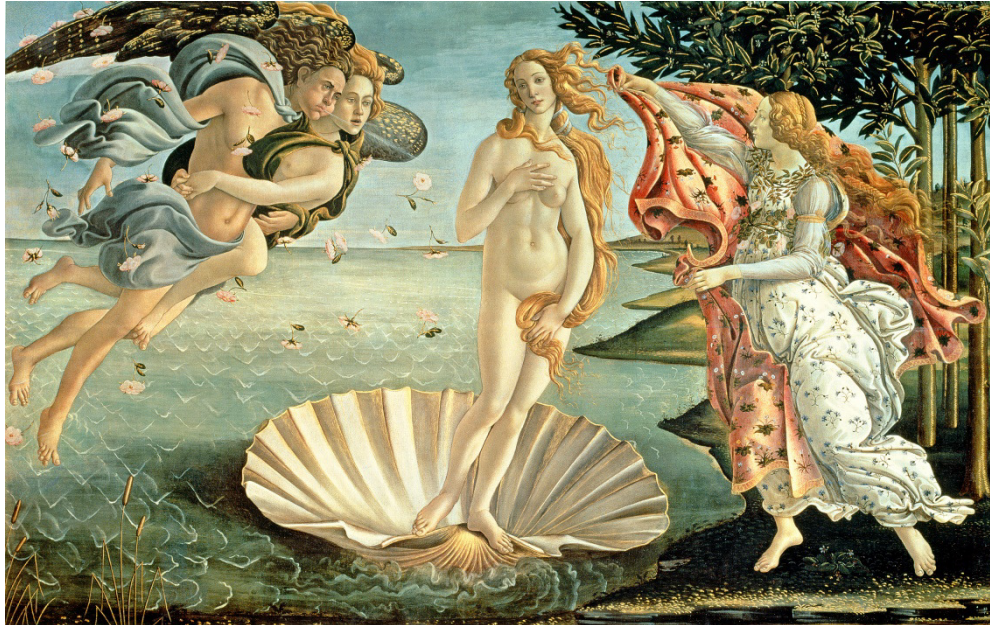
2) altro modo sarebbe intendere quel “cum” come un “per”, per tramite di, attraverso loro e non insieme al Signore, ma tanto meno assieme a Francesco; se le creature sono lo strumento tramite cui si manifesta l'opera del Signore, esse divengono lo strumento, il medium della lode stessa cui evidentemente non partecipa l'uomo. Tra tutte le creature elencate non vi è l'uomo, vi sono i peccatori, che moriranno «ne le peccata mortali», ma non vi è traccia dell'uomo. La lode non ha un vero autore, essa essendo cantata per mezzo di tutte le creature non può essere proprietà di un uomo, il canto del Santo non canta l'uomo.

1) Una Dea²

Nell'anno 1485 - mentre in una piccola cittadina spagnola chiamata Medellín nasceva Hernán Cortés Monroy Pizarro Altamirano, il grande condottiero che il 13 agosto 1521 avrebbe messo fine al selvaggio impero Azteco - nella Villa Medicea di Castello, attualmente sede dell'accademie della Crusca, al tempo proprietà della famiglia de Medici, iniziava a muovere i primi passi nella storia dell'occidente il fantasmatico discorso intorno alla *Nascita di Venere* del Botticelli.

¹ Registrazione SF 2018-19, 1° incontro, prima parte, 1:05:50.

² Questo breve paragrafo si ispira ampiamente alle ricerche svolte da G. Didi-Huberman in *Aprire Venere*, Einaudi, Torino, 2001.



Tra le tante cose, questo discorso *dice che* la nudità quasi minerale, marmorea, che caratterizza il dipinto, testimoni tanto la raffinata abilità acquisita da Botticelli nell'oreficeria, quanto l'ispirazione che guidò la sua mano; si dice infatti che l'opera sia stata realizzata a somiglianza delle numerose statue, certamente ben conosciute a Firenze nel Trecento e nel Quattrocento, che portano il nome di *Venus pudica*, di cui è un esempio la *Venere dei Medici*, realizzata tra il II e il I secolo a.C. e attualmente conservata nella Galleria degli Uffizi.

Inoltre il discorso dice anche che nella Venere del Botticelli vi sia traccia della scomparsa *Venere anadiomene* del pittore greco Apelle, quadro che, secondo quanto scrive Plinio il Vecchio, «è marcito invecchiando» ma che sopravvisse all'oblio poiché fu «un'opera esaltata in versi greci che hanno sí superato in valore il quadro stesso, ma lo hanno anche reso celebre»³. Dunque da una Venere statuaria, incisa nel marmo da anonimi scultori, obacellata in una tela andata perduta, ma resa immortale dalla scrittura, emerse la *Nascita di Venere*, la quale dà una forma per un'immagine inesistente.

Alla veste marmorea e letteraria con cui questo discorso vela la Venere, ve ne si può aggiungere una terza: quella dell'idea. La Venere infatti può esser detta *pudica* come le statuette di cui è un'eco, ma anche *Philosophia* poiché

«nuda e tutta in vista si offre la filosofia: vuol essere tutta sotto gli occhi, tutta esposta ai giudizi, perché sa di avere motivi per piacere tutta, del tutto. Quel che ne veli è bellezza che nascondi, è lode che diminuisce»⁴.



³ Plinio il Vecchio, *Storia naturale*. Citato in G. Didi-Huberman, *Aprire Venere*, *op.cit.*, p. 16, nota 16.

⁴ G. Pico della Mirandola, *Discorso sulla dignità dell'uomo* (1486). Citato in G. Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 17, nota 23.

Se poi aggiungiamo che la Venere della *Nascita* è praticamente identica alla Vergine de *La Madonna del melograno*, opera realizzata da Botticelli appena un paio d'anni dopo, possiamo facilmente convenire con quel discorso che dice che l'opera del pittore fiorentino raffiguri verosimilmente una *Venere coelestis*, una celeste, «una cosa venuta da cielo in terra a miracol mostrare»⁵. Essa è pura, è incorporea, non evoca la carne ma il marmo, non ha per modello un corpo vivo, ma la descrizione di un'immagine perduta ed infine essa è pura poiché, come una Madonna, giunge dal cielonuda, nuda per non nascondere alcuna bellezza che possa esser lodata, per offrirsi nuda al giudizio e non al desiderio.



E se la Venere non fosse *nuda* così come «onestamente pare»?

Nel *De Pictura*, scritto nel 1435, Leon Battista Alberti fornisce una spiegazione di cosa intenda per *compositio* enucleando due aspetti fondamentali di cui il pittore deve tener conto, qualora voglia ottenere l'autentica *pingendi ratio*: da una parte, nascendo «dalla composizione delle superficie quella grazia ne' corpi quale dicono bellezza», bisogna che «solo studia il pittore fingere quello che si vede»; d'altro canto egli dovrà «torlo [il corpo] dalla natura, ponendo mente in che modo la natura, meravigliosa artefice delle cose, bene abbia in be' corpi composte le superficie. [...] Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri, in quale commensurazione gioverà prima alligare ciascuno osso dell'animale, poi appresso aggiungere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sua carne»⁶.

Il nudo, marmoreo, celeste, mariano e puro è, anche, un volgare animale fatto di ossa e muscoli, vestito di carne.

Il discorso dice e sembra non voglia smettere di narrare.

Ad esempio, continuando, racconta che non vi può essere una *Venus coelestisse* non ve ne fosse anche una *naturalis*:

«orbene se fosse una sola, uno solo sarebbe Eros. Ma poiché ve ne sono due, è necessario che vi siano anche due Eros. Come non potrebbero essere due le dee? L'una è più antica, non ha madre, è figlia d'Urano, e perciò è detta Urania [celeste]; l'altra è più giovane, è figlia di Zeus e di Dione e la chiamano Pandemia [volgare]»⁷.

Un'antica evidenza, una presenza che vela e rivela la *Nascita* di due Venere dove non è che una.

Che sia detta Urania, nata dalla schiuma prodotta dal membro virile reciso di Urano, dio del cielo⁸, o Pandemia, figlia di Dione, che altri non è se non la forma femminile del nome Zeus, la quale significa una dea del cielo luminoso che era nota anche come dea dell'acqua⁹; la Venere botticelliana, emergente su una conchiglia all'incontro tra il cielo ed il mare, potrebbe essere tanto celeste o Urania quanto volgare o Pandemia.

Ma adesso, allontaniamoci per alcuni pensieri dalla *Nascita di Venere*, qualche metro e pochi anni più in là rispetto al punto da cui eravamo partiti. Nel 1483 preso Palazzo Pucci a Firenze, Giannozzo Pucci, appartenente a una delle più prestigiose famiglie fiorentine, alleata storicamente con i de' Medici, vedovo da un anno, prende in matrimonio l'altrettanto nobile Lucrezia Bini; tra l'altro, non lontano da lì, a ben sentire si può udire la voce di Savonarola. Tra gli invitati, vi è anche il Magnifico che sceglie bene di omaggiare i novelli coniugi con un dono dal valore inestimabile: commissiona a Botticelli la pittura di quattro pannelli per le rispettive quattro pareti in cui stanza il talamo nuziale in attesa che cali la prima notte.

⁵ Dante Alighieri, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, in *Vita Nova* (XXVI 5-7), 1292 circa.

⁶ L.B. Alberti, *De Pictura*, Laterza, Roma-Bari, 1980, pp. 62-63.

⁷ Platone, *Simposio*, VIII.

⁸ A. Poliziano, *Stanze* (1494), I, 97-98: «Nel tempestoso Egeo in grembo a Teti | si vede il frusto genitale accolto, | sotto diverso volger di pianeti | errar per l'onde in bianca schiuma avvolto».

⁹ Károly Kerényi, *Gli dei e gli eroi della Grecia*, il Saggiatore, Milano, 2015, p. 66.

La serie si intitola *Storia di Nastagio degli Onesti* e si ispira alla vicenda narrata nella quinta giornata del *Decameron* di Boccaccio. Come per la *Nascita di Venere*, l'immagine prende forma (anche) dalla scrittura. Nastagio è un giovane innamorato, il cui amore però, è sdegnosamente rifiutato dalla donna amata, tanto da indurre nel giovane il «disidero di uccidersi». Malinconicamente afflitto, Nastagio si smarrisce in una pineta e lì è testimone di una apparizione: una «bellissima giovane ignuda» corre verso di lui, urlante, inseguita da «due grandi e fieri mastini» che la mordono e da un cavaliere «con uno stocco in mano» che la minaccia «di morte con parole spaventevoli e villane» (I pannello). Benché turbato, il giovane Nastagio tenta di affrontare cavaliere e cani per difendere la donna, allora il cavaliere comincia a narrare la sua storia: «io fui di una medesima terra teco», dice e aggiunge che, a causa di una donna «altiera e disdegnosa», si uccise con il medesimo stocco che ora impugna, per esser poi condannato alle pene dell'inferno; la storia continua e il cavaliere racconta di lei che, non pentendosi, morì a sua volta e

«nel quale come ella discese [all'inferno], così ne fu a lei e a me per pena dato, a lei di fuggirmi davanti a me, che già cotanto l'amai di seguitarla come mortal nemica, non come amata donna; e quante volte io la giungo, tante con questo stocco, col quale io uccise me, uccido lei e aprole per ischiava, e quel cuor duro e freddo, nel qual mai né amor né pietà poterono entrare, con l'altre interiora insieme, sì come tu vedrai incontente, la caccio di corpo e dolle mangiare a questi cani. Né sta poi grande spazio che ella, sì come la giustizia e la potenza di Dio vuole, come se morta

non fosse stata, risorge e da capo incomincia la dolorosa fuga, e i cani e io a seguitarla»¹⁰.

Così la novella narra quanto Botticelli raffigurò sul secondo pannello delle *Storia di Nastagio degli Onesti*, regalo per novelli sposi.

Giunti sino a qui, non sarà ormai difficile immaginare a chi somigli la giovane dannata dipinta da Botticelli: è nuda, con capelli lunghi e biondo-rossicci mossi dal vento e corre in un bosco in prossimità del mare. Si potrebbe dir che sia proprio la *Venere della Nascita*, ma persa, dannata, cacciata dal sospiro di Zefiro sin nell'oscura parte nascosta di quella selva da cui l'Ora repentinamente giunge per coprir la dea di un drappo fiorito.



Venere, dunque, doppiamente nuda. Pura come *La Madonna del melograno*, dannata come la donna dei pannelli raffigurata nella *Storia di Nastagio degli onesti*. Venere nata tra il mare e il cielo, tra il basso e l'alto, tra il divino e il terreno. Mortale e immortale; figlia di dei ma fatta di ossa, muscoli e carne. Pudica e volgare. Celeste e terrena. Una, ma due.

«E così, dissi, che cosa mai sarebbe Eros? Un mortale?

Impossibile.

Ma allora, che cosa?

Come nel caso precedente, un che di mezzo tra il mortale e l'immortale.

E che dunque, Diotima?

Un demone grande, Socrate, perché tutto ciò che è demoniaco è qualcosa di mezzo tra il dio e il mortale.

E, chiesi, qual è il suo potere?

Di essere interprete e messaggero dagli uomini agli dei e dagli dei agli uomini»¹¹.

¹⁰ G. Boccaccio, *Decameron*, Einaudi, Torino, 1987, pp. 670-80.

2) Un gesto

La scrittura cinese, come tutti sanno, non è alfabetica. Non vi sono parole in cinese, ma ideogrammi (chiamati anche caratteri). Pur non avendo un alfabeto fatto di lettere, qualsiasi ideogramma è formato da o può essere scomposto in (montato da o smontato in) parti più piccole, definite, nel nostro linguaggio alfabetico, “tratti”. I tratti indicano ogni genere di linea e di punto che forma graficamente i caratteri; si definisce tratto ogni singolo segno grafico tracciato dal momento in cui si poggia il pennello sul foglio al momento in cui lo si solleva. I tratti si dividono in semplici e composti e dalla loro unione o separazione prendono forma tutti i caratteri. Per scrivere i caratteri cinesi, occorre seguire un determinato ordine nel momento in cui si tracciano i tratti. Il gesto che traccia deve essere preciso, con una direzione, una linea e un'intensità specifiche; l'esecuzione di un tratto può essere considerato analogo a quella di un colpo di arte marziale o di una nota musicale; il suo movimento indica un transito che unisce e separa la penna e il foglio, delicato o grottesco come un pasto senza forchette, il gesto che traccia i tratti non infilza ma accompagna.

Tra i tratti e i caratteri vi sono infine i “radicali”, segni composti da tratti che, a differenza dei caratteri, possono avere o non avere un significato e/o una pronuncia; in cinese esistono infatti dei segni cui non corrisponde una pronuncia, non sono usati nella scrittura se non per ragioni linguistiche; vi sono però anche radicali che già da soli possono valere come caratteri. I radicali hanno il ruolo fondamentale di classificare i caratteri e di ordinarli negli indici dei dizionari. Il dizionario cinese infatti è diviso per radicali e ciò che conta non è l'ordine in cui sono disposti, ma il numero di tratti da cui sono composti, per questo la scrittura dei tratti richiede l'osservanza di regole meticolose. Qualora volessimo cercare un carattere nel dizionario, dovremmo individuare al suo interno la presenza di un radicale specifico, contare il numero di tratti presenti nel carattere escludendo il radicale e poi, consultando la lista di tutti i caratteri che presentano quel tipo, trovare la pagina che ci interessa.

Esempi:

1) il carattere 天, si pronuncia *tiān* (l'accento indica il tono) e può essere tradotto come “cielo”.

a) è composto da due radicali:

大, si pronuncia *dà*, trad.: “grande”;

一, si pronuncia *yī*, trad.: “uno” .

(il “cielo” per la scrittura cinese è un grande uno).

b) i radicali a loro volta sono composti da tratti:

大 è formato da tre tratti: uno orizzontale 一, uno discendente a sinistra 丿, uno discendente a destra ㇏ ;

一 corrisponde evidentemente a un unico tratto orizzontale.

2) Come secondo esempio scomporremo un carattere complesso, tralasciando la divisione in tratti.

Il carattere 世界, si pronuncia *shìjiè*, può essere tradotto come “mondo, Terra”.

È composto da due caratteri semplici: 世, *shì*, “vita”; 界, *jiè*, “confine” o “ambiente”.

a) Prendendo in esame solo 界, esso risulta composto da tre radicali:

田, *tián*, trad.: “campo, risaia”;

入, *rù*, trad.: “entrare” (particolare: i verbi cinese non hanno declinazione);

儿, non ha pronuncia, trad.: “uomo”.

Come si evince da questi due esempi, vi sono radicali che possono avere un significato ed una pronuncia anche se scritti da soli (ad es. 大) e altri no (ad es. 儿). Radicali composta da più tratti (ad es. 大) e altri da un singolo tratto (ad es. 一). Inoltre, vi sono tratti che non hanno un significato ed una pronuncia (ad es. il tratto discendente a sinistra 丿) e altri sì (ad es. il tratto orizzontale 一).

Concentriamo adesso la nostra attenzione su 一, questo segno ha valore sia come carattere, che come radicale e infine come tratto. Esso, senza troppa sorpresa, è per la cultura cinese alla base di tutti gli altri segni (linguistici e non), è *yì*, “uno”.

¹¹ Platone, *Simposio*, XXIII.

Nella cosmogonia taoista, 一 rappresenta il principio primo, l'universo e la sua manifestazione:

«All'inizio era il nulla, il nulla non aveva nome. Di là si produsse l'uno; l'uno fu senza che avesse una forma materiale. Ne nacquero gli esseri: è ciò che viene chiamata la virtù. In ciò che non aveva forma si ebbe una distribuzione, alla quale seguì un movimento perpetuo che ha nome destino. Nel corso delle sue trasformazioni sono nati gli esseri»¹².

Questo brano è tratto da una traduzione del 庄子 (*Zhuāng-Zi*), uno dei testi fondamentali della cultura cinese, la cui interpretazione non è di facile comprensione. Non lasciatevi ingannare dalle parole: “nulla”, “virtù” ecc... intravedere a cosa facciano segno è un'ardua avventura. Sull'origine del Zhuāng-zi e sulla storia del suo autore esistono ancora oggi numerosi dubbi. L'opera è convenzionalmente attribuita ad un certo ZhuāngZhōu, da cui il libro prende il titolo, vissuto intorno al IV secolo a.C.. Di esso si sa quasi nulla. I ‘dati storici’ su cui tutti gli studiosi – moderni e pre-moderni, cinesi e non-cinesi – hanno basato i loro tentativi di identificare il ‘Zhuang Zhou storico’ sono tutti piuttosto sospetti. Ciò nonostante, a ‘Zhuang Zhou’ vengono attribuiti i primi sette capitoli. La parte restante sarebbe stata invece redatta tra il III e il II secolo a.C. L'insieme è molto eterogeneo, il che può essere in parte attribuito allo stile, che in un certo senso tende a sviare il lettore; ma l'opera è considerata dalla tradizione cinese come un tutto unico ed è stata accolta e studiata come tale. La versione giunta fino ai nostri giorni, la sola che conoscevano i cinesi dell'epoca, è datata in riferimento al suo più celebre commentatore, GuōXiàng (morto nel 312), il quale ha rimaneggiato e in parte sfrondata il testo originale.

Il contenuto del Zhuang-zi è inesauribile e si presta a riflessioni interminabili. La maggior parte dell'opera consiste in scritti brevi e discontinui, privi di un inizio o di una fine e composti di poche parole con un aspetto a volte esoterico. L'apparente discontinuità è spiegabile analizzando la natura di tali scritti. Essi sono raccolte costituite per lo più da detti, postulati in forma di aforismi ed esempi; da racconti trasmessi in forma orale; o da lettere inviate ad amici e parenti, spesso scritte in periodi diversi e da autori diversi. La brevità dei postulati promuove l'impatto a scapito della precisione e della prosaicità, dona all'opera una leggerezza stilistica in realtà colma di suggestività da cui scaturisce un'infinita gamma di possibili riflessioni. Così il Zhuang-zi accenna, sconfinando nel non detto. Si attira l'attenzione del lettore, per lasciargli percepire la realtà da una diversa angolazione, suggerendo possibilità che erano difficili da intravedere e sui cui il giudizio fatica a trovar spazio.

«Qualcuno sostiene che il mondo ha un inizio; un altro nega che vi sia un inizio del mondo; un altro ancora nega la tesi secondo la quale l'altro ha negato che vi sia un inizio del mondo. In altri termini, qualcuno sostiene che l'essere è all'origine del mondo; un altro sostiene che all'origine del mondo non c'è che il nulla; un terzo nega la tesi secondo la quale all'origine del mondo è il nulla; un altro ancora nega di nuovo la tesi secondo la quale si nega che il nulla si trovi all'origine del mondo. C'era l'essere, c'era il nulla. Si sa forse se l'essere e il nulla esistono veramente o non esistono affatto? Se ora esprimo un giudizio, chi può dire se questo è un giudizio e non, piuttosto, l'assenza di ogni giudizio? [...]

Poiché l'universo è uno (一, *yī*), come se ne può parlare? Poiché è chiamato uno, come si può non parlarne?

L'uno e la sua espressione fanno due; questi due e l'uno fanno tre»¹³.

«L'uno e la sua espressione fanno due»: se “uno” in cinese si scrive 一, due si scrive 二 (*èr*), due volte uno, uno sopra e uno sotto: 二 (*èr*) nella cosmogonia indica il Cielo e la Terra, insieme, uno per l'altro.

«[...] questi due e l'uno fanno tre». 一 (*yī*), uno; 二 (*èr*), due; 三 (*sān*), tre.

Il tre è la comparsa di un terzo tratto al centro del due, un altro uno (一) che si fa segno tra il cielo e la terra. 三 (*sān*), il tre, nella cosmogonia indica l'uomo.

Capitolando: in cinese l'uno è l'origine e la sua manifestazione; due è ciò che viene dall'uno, il cielo e la terra, ma questi sono perché tra essi, in mezzo, sta il tre, l'uomo; uno, due e tre sono il medesimo: un tratto orizzontale, la ripetizione di un gesto che si fa segno. Ed è segno perché riconoscibile solo in quanto mostra e nasconde la propria ripetizione: se scrivo 一 (*yī*, uno) nascondo 二 (*èr*, due) e 三 (*sān*, tre) che divengono presenti proprio in virtù della loro assenza. Dunque, dove vi è uno, vi è anche due e tre: dove non

¹² *Zhuang-Zi*, trad. it. Carlo Laurenti e Christine Leverd, Adelphi, Milano, 2008, p. 105.

¹³ *Zhuang-zi*, *op.cit.*, p. 27.

vi era che l'uno, lì il cielo e la terra, in mezzo l'uomo. Tutto in un gesto, in un colpo di pennello che separa e unisce, nasconde e manifesta, crea e distrugge.

3) Qualcosa di eroico

Che sia un colpo di pennello che traccia il segno — ($y\bar{r}$, uno), o una miriade di colpi fino a ottenere la *Nascita di Venere* del Botticelli, ciò che qui interessa è la potenza del tratto. Il tratto scrive e scrivendo segna i corpi, li fa emergere dall'indistinta boscaglia come segnati. Il tratto, che ora possiamo anche chiamare scrittura, crea il campo, il supporto, il luogo all'interno del quale il segno trova la propria collocazione. Crea la scena e dalla scena ciò che scena non è: l'osceno che ha infiniti nomi, Ecate ad esempio. Il tratto, il gesto dà vita a ciò da cui viene e ciò verso cui tende: dalla terra al cielo, dal cielo alla terra, dagli dei ai mortali, dai mortali agli dei, Venere celeste o Venere volgare tutte e due dall'unica Venere del quadro. Il gesto che traccia polarizza, crea fantasmi, fantasmi della parola, di una parola secolarmente scritta, tratta e traccia. Poli e fantasmi, forze e desideri, poteri e resistenze nate col gesto che traccia e che non può arrestarsi, sempre in movimento. Incatenate in vortici ermeneutici di peirciana grandezza, figure fantasmagoriche danzano e danno forma ai nostri discorsi, li informano e li tormentano.

Quale cielo, quale terra, dove non vi è che una semplice linea? Quale divinità immortale o quale volgare mortale dove non vi è che un gesto?

Il gesto, il gesto eroico segna, ogni volta che si ripete, ogni volta che differisce. In ogni parola, sia scritta o detta, in ogni segno, in ogni interpretazione in ogni interpretante, il gioco ritorna a vorticare. Ecco l'eroe, colui che compie il gesto, che crea il segno, che pone la differenza sapendo che la differenza ha luogo solo nel campo del medesimo, sulla scena di ogni scrittura.

Scolio

Vi sono frasi che passano silenziose nel fluire di immensi discorsi, frasi che inavvertitamente tornano a bussare la notte come corvi dispettosi alle finestre del buio, alle porte di tutto ciò che crediamo di aver lasciato andare; frasi insignificanti per alcuni, ma dirompenti per altri. Frasi eroiche che con la semplicità di un gesto creano soglie, vertiginosi crepacci da cui non riusciamo a distogliere lo sguardo nonostante l'immenso panorama che ci circonda. Frasi che inaspettatamente ci portiamo dietro e che quasi anebbianano il resto del discorso su cui avevamo riposto la nostra iniziale e più ossessiva attenzione.

«Bisogna far memoria, non si deve dimenticare, sostanzialmente nella potenza divina della vita, che è qui dentro, non è là, non è sul monte Elicona, è qui dentro, nel corpo di ognuno di noi, sta combattendo con l'Universo, quel che accade nel Cielo e nella Terra cosmici è continuamente in azione, è continuamente dentro di noi.

Ma noi qui siamo i cantori, noi qui ci dimentichiamo di tutti i problemi che abbiamo di fuori, di tutti i problemi che abbiamo nell'Ananke della vita, di tutte le rotture di scatole dei vari sparvieri, ognuno ha i suoi, noi stessi siamo sparvieri agli altri.

Qui accade l'epochè, la sospensione, il canto, la memoria trasfigurata, traslata: questa è la cultura, non c'è cultura se non c'è questa libertà, se non c'è questa capacità di affrontare l'angoscia non lasciandosene travolgere, avendo la capacità di trasfigurarla in un racconto, in una memoria, in una cosa condivisa, in uno spettacolo condiviso, in un teatro comune. La cultura non milita, la cultura fa questo, ha ben altro da fare che militare, delle volte anche milita, perché anche lei è sparviera e non si può certamente per questo denigrarla, fa quello che umanamente è possibile, ma la vera cultura non prende partito, ha ben altro da fare, ha cose ben più alte cui contribuire con la sua azione.

Cioè salvare l'uomo, salvare l'umanità minacciata, dare sollievo con un canto pieno di fascino, celebrando la progenie degli immortali, celebrando la vita e la sua potenza ingovernabile, governando sì quelle forze e quei poteri della Terra e del Cielo che hanno costituito i nostri corpi, che hanno costituito la nostra vicenda pregressa, che continuano ad accompagnarci, ad esplodere, qui.

Se non leggiamo così Esiodo, gli facciamo torto, dobbiamo leggerlo mostrando che abbiamo capito che sta parlando di noi perché la cultura parla sempre di noi, quando è grande cultura, quando è vera cultura, quando è piena cultura»¹⁴.

¹⁴ Registrazione SF 2018-19, 1° incontro, prima parte, 1:11:00.

Caro professore,

ho provato da me a fare quanto in parte lei suggerisce: cantare, raccontare. Così ho riesumato la Venere del Botticelli e il segno cinese. Ma siamo giunti al tramonto di questo racconto ed è ora di fare i conti con i fantasmi di oggi affinché domani si abbia di nuovo qualcosa da cantare.

1) Ho delle grandi, immense difficoltà a comprendere, a credere, ad aver fiducia in quello che sopra è detto "epochè" o "sospensione". Come sarebbe possibile lasciar fuori qualcosa? Fuori dove? Che siano i nostri sparpieri o i nostri usignoli, lasciarli significherebbe averli come qualcosa che decidiamo di dimenticare. D'altronde lei stesso dice che siamo continuamente immersi nella lotta e che della lotta bisogna avere una visione positiva, non uscirne. Una liberazione nella tragedia, non fuori dalla tragedia.

2) Cosa vuol dire che "la cultura non milita", che "la vera cultura non prende partito"? Così è detto della "vera cultura, quando è piena cultura". Ma se io dico che vi è "una vera cultura", allora implicitamente sto anche mettendo in gioco una cultura o tante culture che vere non sono e di conseguenza, rispetto a queste ultime, "la vera cultura" prende partito eccome. Ma sia chiaro, il mio non è un vezzo da sofista (di cui non sarei neanche all'altezza), non sto cercando un discorso autentico che mi liberi da questo gioco di fantasmi, mi chiedo solamente come facciano a esistere culture non vere, che non abbiano qualcosa da cantare.

3) Infine, con il cuore in mano, ho delle enormi difficoltà a fare mio il compito escatologico che proprio "la vera cultura", per come è stato detto, si propone: "salvare l'uomo, salvare l'umanità minacciata". Quale uomo? Quale umanità? Vedo Diogene con il lanternino aggirarsi come un fantasma tra i fantasmi di questi miei pensieri. Per salvare l'uomo, per salvare l'umanità devo evidentemente aver già deciso cosa sia l'uomo e cosa l'umanità; ma chi decide ciò? La vera cultura? Mi spaventa questa vera cultura. Mi spaventa l'idea di aver deciso cosa sia l'umanità. Mi spaventa l'idea che l'umanità sia una. Tante umanità, tanti uomini in lotta tra loro, guardiamoli senza paura di questa lotta, come lei dice: non ne va della vita! Se lo abbiamo capito, non possiamo nasconderci dietro il fantasma di un compito salvifico, di una tunica da prete. Non serve, non serve per cantare se siamo già da sempre e per sempre salvi. Questo è per me uno dei problemi con cui dobbiamo veramente tirare le fila se vogliamo affrontare la questione "evoluzione e progresso".

Chiedo scusa a lei e a tutti se ho osato troppo. Spero che questa possa essere lo spunto per una buona contesa. Vi auguro buon cammino.

(31 ottobre 2018)