

Seminario di filosofia. Germogli

DISCORSO COME POLIFONIA Note sull'incontro del 6 ottobre 2018

Giovanni Fanfoni

Quando il professor Sini comincia a indagare il legame tra evoluzione e progresso, è la voce dello storico che trapela nella decisione di rinvenire la prima testimonianza scritta di tale legame (quanto meno all'interno della tradizione occidentale) nei componimenti di Esiodo (VII secolo a.C.) sulle origini del cosmo (*Teogonia*) e sulle origini della società umana (*Le opere e i giorni*). La poesia si offre così come prima forma scritta del sapere, ma che cosa sa il poeta? In che modo ciò si distingue dagli altri saperi? E come fa a saperlo?

D'altra parte, quando subito dopo sorge la necessità di avvertire che non si possono affrontare le opere di un uomo vissuto 2600 anni fa senza porsi il problema di ricostruire il mondo storico, sociale e culturale in cui visse mentre le componeva, è la voce dell'esegeta che induce a considerare, ad esempio e anzitutto, il passaggio dall'oralità alla scrittura, in particolare il carattere rivoluzionario della scrittura alfabetica. Cosa pensare delle altre scritture? Occorre forse credere al progresso lungo una linea ideale che comincia dai pittogrammi e culmina, passando per astrazioni sempre maggiori (ideogrammi, logogrammi, fonogrammi), nell'alfabeto?

Infine, quando si osserva che in ogni esegesi, non solo rimane impossibile prescindere dal mondo attuale a cui appartiene chi la propone (dalle sue idee di evoluzione, progresso e persino di Esiodo, con il retaggio plurisecolare di letture che si sono accumulate attorno a tale nome), ma occorre considerare anche come questo stesso mondo sia la conseguenza remota del passato sottoposto all'indagine, è la voce della filosofia che si leva, in particolare quella di Martin Heidegger, quando in *Essere e tempo* (1927) riconosce la storicità essenziale dell'esistenza come Esserci (*Dasein*)¹ nel fatto che essa si muove sempre in una comprensione preliminare, quanto inconsapevole, del mondo (e in particolare del suo essere)², di cui si appropria solo mediante una determinata interpretazione (*Auslegung*)³ delle possibilità inaugurate da tale comprensione. Perciò, «l'interpretazione, che è promotrice di una nuova comprensione, deve aver già compreso l'interpretando»⁴ ovvero, nel caso della posizione del problema dell'essere, si tratta di «un singolare “stato di retro- o pre-riferimento” del cercato (l'essere) al cercare quale modo di essere di un ente»⁵. Non un curioso paradosso, né, come indica esplicitamente *Essere e tempo*, un errore logico quale può essere il circolo vizioso, bensì una determinazione essenziale dell'esistenza, che è passata alla storia della filosofia con l'espressione di “circolo ermeneutico”⁶. In un celebre passo, Heidegger insiste su questo punto: «Se si vede in questo circolo un circolo vizioso e se si mira ad evitarlo o semplicemente lo “si sente” come un'irrimediabile imperfezione, si fraintende la comprensione da cima a fondo [...] L'importante non sta nell'uscir fuori dal circolo, ma nello starvi dentro nella maniera giusta»⁷. In cosa consiste tale maniera? C'è una sola postura corretta? Come si può riconoscere? Si può apprendere? In che modo?

A questo punto, occorre prestare attenzione al fatto che siamo indotti a riflettere sulle idee di evoluzione e progresso attraverso Esiodo, secondo un percorso che evoca il concetto di circolo ermeneutico, dalla voce di un altro filosofo, ovvero dal discorso di Carlo Sini, il quale ha già posto queste domande su *Essere e tempo* attraverso alcuni studi dedicati al rapporto tra l'ermeneutica heideggeriana e la semiotica di

¹ «L'Esserci, in quanto emotivamente situato nel suo essere stesso, è già sempre insediato in determinate possibilità e, in quanto è quel poter-essere che è, ne ha già sempre lasciate perdere alcune; rinuncia incessantemente a possibilità del suo essere, riesce a coglierne alcune oppure fallisce. Ciò significa che l'Esserci è un esser-possibile consegnato a se stesso, una possibilità gettata da cima a fondo» (§ 31 L'Esser-ci come comprensione): Martin Heidegger, *Essere e tempo*, tr. it. Pietro Chiodi, Longanesi, 1990, p.183

² «Per il solo fatto di chiedere: Che cosa è “essere”? Ci manteniamo in una comprensione dell'«è» anche se non siamo in grado di stabilire concettualmente il significato di questo «è». E neanche conosciamo l'orizzonte entro cui cogliere e fissare il senso dell'essere. *Questa comprensione media e vaga dell'essere è un fatto*» (§2 La struttura formale del problema dell'essere), ivi, p.20

³ Martin Heidegger, *Essere e tempo*, op.cit. §32 Comprensione e interpretazione

⁴ Ivi, § 32 p.193

⁵ Ivi, §2 p.24

⁶ «Il λόγος della fenomenologia dell'Esserci ha il carattere dell'ἐρμηνεύειν, attraverso il quale il senso autentico dell'essere e le strutture fondamentali dell'essere dell'Esserci sono resi noti alla comprensione d'essere propria dell'Esserci»: ivi, § 7C p.58

⁷ Ivi, § 32 p.194

Charles S. Peirce⁸, mostrando la loro possibile complementarità nel risolvere ciascuna le aporie dell'altra. Per Heidegger in particolare, il circolo ermeneutico determina un'impossibilità a pensare l'essere in quanto tale, che viene descritta evocando ogni volta figure differenti, quali ad esempio il dis-velamento (inteso come ἀλήθεια), l'evento (*Ereignis*), la radura (*Lichtung*), l'essere barrato o quell'omofonia che evoca l'essere senza dirlo propriamente (*Seyn* anziché *Sein*), tutte accomunate dal carattere di attesa o ascolto di ciò che è destinato a sottrarsi ogni volta. Tuttavia, osserva Sini, in questo modo Heidegger manca di comprendere il carattere ontologico della relazione segnica, in base al quale ogni presenza fenomenica implica un rinvio semplicemente in quanto è sempre «un segno che rimanda, tramite la risposta dell'interpretante, a un significato (e il significato poi, [secondo Peirce], è un "abito": "ciò che si è pronti a fare"»⁹, finendo così col mancare di vedere che «l'*Ereignis* è un'interpretazione della presenza, [ovvero] che l'evento di ogni interpretazione non rinvia a una manifestatività misteriosa (ἀλήθεια), cioè infine all'essere, comunque pensato, da pensarsi o da non pensarsi: ogni interpretazione rinvia necessariamente a una precedente interpretazione e fornisce la base per un'interpretazione successiva»¹⁰

A conferma dello scacco in cui è occorso il circolo ermeneutico esposto in *Essere e tempo*, Heidegger non se ne occupa più esplicitamente nelle opere successive, come se si trattasse di uno dei molti sentieri interrotti della sua ricerca, ad eccezione di quanto accade in un testo composto quasi trent'anni dopo (*Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio*, 1954)¹¹, dove descrive un dialogo immaginario (e tuttavia ispirato da un incontro reale con Tomio Tezuka, 1903-1986, professore di Letteratura tedesca all'università imperiale di Tokyo) tra "un interrogante" e "un giapponese", il quale chiede spiegazioni sul carattere ermeneutico dell'analisi fenomenologica descritta in *Essere e tempo*. Il tentativo di risposta da parte dell'interrogante dà forma all'intero colloquio e, circa a metà di esso¹², include una mossa simile a quella da cui è cominciato il seminario di Filosofia di quest'anno, ovvero la proposta di risalire alla prima riflessione storicamente accertata sull'ἑρμηνεύειν (*hermeneúein*), che viene rinvenuta in un dialogo giovanile di Platone (*Ione*)¹³, dedicato a indagare il sapere proprio del rapsodo, ovvero del cantore delle opere poetiche della tradizione, e quindi, indirettamente, del poeta che le ha composte.

Ione esordisce proclamando di aver appena vinto i primi premi delle gare di rapsodi indette ad Epidauro, durante le feste in onore del dio Asclepio, per celebrare le Muse. In questo modo, appare da subito evidente come la competizione, di cui Esiodo tesse l'elogio ne *Le opere e i giorni* come buona *Eris* (la contesa che promuove il progresso degli uomini), sia essenziale ai rapsodi, i quali girovagano per le città sfidandosi tra loro durante esibizioni pubbliche. Lo stesso Socrate mostra di subire tale contesa, quando afferma di invidiare i rapsodi (entrando così in competizione con essi) per il fatto di conoscere (*ekmanthánein*) il pensiero (*diánoia*) dei poeti (*poietou*) e perciò di saperlo interpretare (*hermeneúein*)¹⁴. Ecco dunque che non solo Socrate presuppone ormai la distinzione tra l'autore dell'opera (il poeta, alla lettera colui che fa, ovvero crea un poema) e il suo cantore (il rapsodo, alla lettera colui che ricuce, ovvero assembla i poemi esistenti in una nuova esecuzione), resa concepibile solo a partire dalla diffusione della scrittura (mentre nella civiltà orale le due figure coincidevano con quella dell'aedo)¹⁵, ma introduce anche il concetto dell'*hermeneúein*.

Per cercare di stabilire in cosa esso consista, dopo un serrato confronto, Socrate convince Ione del fatto che non possa trattarsi di una tecnica, né di una scienza (*téchne kai epistéme*)¹⁶ dato che il rapsodo afferma di essere competente (*deinòs*) solo di un particolare poeta (per Ione, Omero)¹⁷ mentre non è capace di interpretare gli altri poeti, né di valutare gli altri rapsodi che siano competenti su di essi. Dunque, i rapsodi, come gli attori (*rapsodoi kai ypokritai*)¹⁸ sono sapienti (*sophoi*)¹⁹ di una parte, che interpretano senza conoscere l'intero

⁸ Tali studi attraversano un intervallo di tempo grosso modo compreso tra il 1978 e il 1992 e sono state raccolte in Carlo Sini, *Opere vol. I tomo I, Lo spazio del segno*, Jaca Book, 2017

⁹ Ivi, p.399

¹⁰ Ibidem

¹¹ Contenuto in Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, tr.it. a cura di Alberto Caracciolo, Mursia, 1990

¹² Ivi, p.105

¹³ Platone, *Ione*, tr. it. a cura di Giovanni Reale, Bompiani, 2005

¹⁴ Ivi, 530 b-c

¹⁵ Sul passaggio da civiltà orale e mondo della scrittura, con particolare attenzione alla nascita del poeta, distinto dall'aedo: Jesper Svenbro, *La parola e il marmo*, Bollati Boringhieri, 1984

¹⁶ Platone, *Ione*, op. cit., 532 c

¹⁷ Ivi, 531 a

¹⁸ Ivi, 532 d-e

¹⁹ Ibidem

dell'arte poetica²⁰. Per accedere a tale conoscenza Ione si rivolge direttamente a Socrate, ovvero proprio a chi ha sollevato una domanda fino ad allora inaudita, affidandosi quindi al nascente sapere filosofico.

La risposta di Socrate non si fa attendere²¹: il rapsodo non possiede una tecnica, né una scienza, perché semmai è posseduto da una forza divina (*theía dynamis*) che lo rende ispirato (*enthéous*: entusiasta, ovvero posseduto dal dio), come già deve essere avvenuto con il poeta che ha composto le opere declamate dal rapsodo, dando vita perciò a una catena di entusiasti (*enthousiazonton ormathos*), così come accade agli anelli di ferro quando si trasmettono l'uno con l'altro la forza della pietra di Magnesia (il magnete) che attira a sé il primo anello di tale catena. È in questo senso che si può considerare il poeta come il primo interprete degli dèi (*hermenes eisin ton theon*)²² e il rapsodo come l'interprete di un interprete (*hermenéon hermenes*)²³, consentendo a Heidegger di rinvenire nell'*hermeneúein* il senso di «quell'espone che reca un annuncio, in quanto è in grado di ascoltare un messaggio»²⁴, il cui contenuto (come ricordato più sopra) è la manifestazione dell'essere in quanto sottrazione di ciò che si manifesta.

Siamo tornati da capo alle aporie heideggeriane? Non necessariamente, avendo guadagnato un accesso al dialogo *Ione*, a proposito del quale risuona la voce di un altro filosofo, Jean-Luc Nancy, che se ne è occupato in un'intensa, quanto breve, opera: *La partizione delle voci*²⁵ (1982). Dopo aver attraversato i principali luoghi heideggeriani sull'ermeneutica (secondo un percorso che, ora posso dirlo, abbiamo seguito sin qui), Nancy sottolinea un passaggio determinante: non solo «l'assenza della *techné* (e dell'*epistémé*) corrisponde dunque all'assenza di capacità *propria*»²⁶ del poeta, per cui esso è tale «nella misura, essa stessa senza misura, di uno spossamento e di una espropriazione»²⁷, ma tale entusiasmo è di «un genere determinato, che è il solo nel quale, di conseguenza, il poeta possa eccellere»²⁸: «chi ditirambi, chi encomi, chi iporchemi, chi poemi, chi giambi, chi poemi; per tutto il resto, invece, ciascuno di essi non vale nulla»²⁹. Dopodiché, la partizione si replica sul rapsodo, che a sua volta risulta essere legato a un solo poeta: chi ad Archiloco, chi a Esiodo, chi a Omero, qual è il caso di Ione. Perciò Platone può descrivere l'entusiasmo poetico come una *theíra moíra*³⁰, espressione tipicamente tradotta con “sorte divina”, ma intesa più letteralmente da Nancy come “partizione divina”: l'assegnazione al poeta (poi al rapsodo, come anche all'attore, fino a giungere agli spettatori: *theaton*³¹) di una parte di cui si è interpreti tanto più capaci quanto più si è compenetrati in essa, senza porsi il problema dell'intero, che altro non è se non questa stessa partizione: «l'*hermeneia* è la voce del divino e questa voce è anzitutto, principalmente (ma ciò non costituisce un principio, è solo *donato* così), voce ripartita, differenza di voci singole. Detto altrimenti, non c'è una voce del divino [...] ma la voce, per il divino, è la partizione e la differenza [...] la voce plurale e indiretta è *la sua voce*, e non una trascrizione, una traduzione o un'interpretazione»³².

La scelta di usare “partizione” non deve sorprendere se si considera come la parola greca *moíra* derivi dal verbo *meíromai* (ricevere una parte), che ha la stessa radice di *méros* (parte, porzione) e ovviamente di *Moírai* (le tre dee, figlie della Notte secondo Esiodo³³, che sovrintendono al destino degli esseri umani, non a caso articolato nelle diverse figure di Cloto che fila, Lachesi che avvolge e Atropo che recide)³⁴. Le stesse Muse, in quanto figlie di Zeus e *Mnemosyne*, possono essere considerate articolazioni diverse del medesimo potere divino della memoria, se si considera come la loro proliferazione coincida con una specializzazione, in base alla quale a ciascuna è attribuita un'arte in particolare. Proprio tale partizione apre la porta a *Eris*, la

²⁰ Ivi, 532 c

²¹ Ivi, 533 d - 534 e

²² Ivi, 534 e

²³ Ivi, 535 a

²⁴ Martin Heidegger, *In cammino verso il linguaggio*, op. cit., p.105

²⁵ Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci*, ed. it. a cura di Alberto Folini, Il Poligrafo, 1993

²⁶ Ivi, p.72

²⁷ Ibidem

²⁸ Ibidem

²⁹ Platone, *Ione*, op. cit., 534 c

³⁰ Ibidem

³¹ Ivi, 535 c – 536 a

³² Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci*, op. cit., p.74

³³ Esiodo, *Teogonia*, v.217

³⁴ Questo stesso motivo dell'assegnazione di una parte ricorre anche nel sostantivo *daímon* (essere intermedio tra il divino e l'umano, di cui è lo spirito protettore che ne incarna il destino) derivato dal verbo *daíomai* (suddividere) e quindi anche nell'espressione *to daímonion* (quella “cosa di simile al *daímon*” con cui Socrate descrive la propria voce interiore, ad esempio nella *Apologia* 31c-d scritta da Platone) o ancora nel nome della dea della giustizia (che ripara i torti) *Némesis*, anch'essa figlia della Notte secondo Esiodo, *Teogonia* v.223, così come in *nomos* (la legge degli uomini), derivando entrambi dal verbo *némō* (distribuire)

contesa, persino tra le Muse, presso le quali non si rivela sempre benevola come nelle gare vinte da Ione. Ad esempio, quando le Pieridi (nove sorelle, come le Muse, figlie del re macedone Pierio) sono sconfitte (dalla sola Calliope) in una sfida di canto con le Eliconie, vengono trasformate in uccelli, gazze per la precisione (Ovidio, *Metamorfosi*, V, vv. 300 ss.). Si narra inoltre che, dopo essersi vantato di cantare meglio delle Muse, l'aedo Tamiri (figlio dell'indovino Filammone e della ninfa Argiope, citato anche da Platone, a fianco di Orfeo³⁵) perde la gara con esse e perciò viene punito accecandolo, cancellandogli ogni ricordo e privandolo della voce (*Iliade*, II, vv. 591-600). Particolarmente interessante è la vicenda che ha per protagonista il satiro Marsia, il quale, dopo aver recuperato il flauto a due canne (*aùlos*) che Atena aveva inventato, salvo poi gettarlo via perché per poter essere suonato deformava le gote gonfiandole, perde la sfida musicale con la lira di Apollo (ottenuta dal carapace di una tartaruga uccisa allo scopo), peraltro tramite l'inganno (Apollo infatti ottiene la vittoria sfidando Marsia a suonare l'*aulòs* rovesciato, come riesce a fare con la lira o, secondo altre versioni, a suonare e cantare contemporaneamente), finendo per punizione scorticato vivo (Pseudo-Apollodoro, *Biblioteca*, I 4.2). La lira diventerà l'oggetto che identifica Tersicore, protettrice della danza, e l'*aulòs* l'oggetto che identifica la Euterpe, protettrice della poesia lirica, conservando la traccia di una contesa così cruenta.

Questa figura della partizione divina acquisisce anche una dimensione cosmologica se si considera la metafora platonica del magnete, la quale sembra riprendere la famosa testimonianza a proposito di Talete, a cui si devono le prime osservazioni scritte dei fenomeni magnetici, in base alle quali avrebbe sostenuto che anche le pietre possiedono un'anima, in quanto partecipano di un principio motore universale (Aristotele, *Sull'anima* A 2, 405 a 20). Testimonianza spesso accostata ad una seconda, intesa come sua generalizzazione, secondo cui «tutte le cose sono piene di dèi» (*Panta plêrê theôn einai*: Aristotele, *Sull'anima* A 5, 411 a 8-9). Peraltro, non si può forse considerare la stessa cosmogonia di Esiodo come la descrizione di una continua partizione divina? Infatti, le potenze della terra si manifestano per progressive differenziazioni dall'indistinto Caos: la Terra dal Tartaro (poi dal Cielo e dal Mare), la Notte dal Giorno, e prima ancora, la misteriosa nascita di Eros, a cui spetta la parte del desiderio (che si trasmette e penetra in ogni cosa, come la forza del magnete) e in seguito molte altre divinità, ciascuna con la propria attribuzione, secondo una primordiale *theíra moíra*.

È possibile osservare come tale partizione operi all'interno dello stesso dialogo platonico, non solo, né tanto per l'alternarsi delle domande e delle risposte tra Socrate e Ione, quanto e soprattutto per l'ironia con cui Socrate evoca le molteplici voci degli esperti di varie tecniche (ai quali vengono così affidate le parti di indovini, medici, pittori, scultori, aurighi, matematici) o giunge persino a trasformarsi in rapsodo, allorché si accinge a recitare alcuni versi dell'*Iliade* e dell'*Odissea* davanti a Ione³⁶, gareggiando con lui come con Apollo il satiro Marsia, a cui in effetti Socrate viene accostato da Alcibiade in un famoso passo del *Simposio*, 215 b ss.: «Socrate è similissimo a quei sileni che si trovano nelle botteghe degli scultori di erme, quelle statue che gli artigiani [*demiourgoi*] lavorano con zampogne e flauti [*aùloùs*] e che, poi, aperte in due mostrano all'interno di possedere immagini degli dèi. E dico anche che somiglia al satiro Marsia. Che per la forma esteriore tu sia simile a loro, Socrate, neppure tu lo metteresti in dubbio. Come gli somigli per il resto, poi ascoltalò. Sei tracotante [*hybritès*], no? Se non sei d'accordo porterò dei testimoni. E non anche flautista [*auletés*]? E molto più degno di meraviglia che Marsia. Lui incantava gli uomini attraverso strumenti musicali e con la forza che gli usciva dalla bocca, e ancora oggi chi suona le sue melodie [...] sia che le suoni un bravo flautista, sia che le suoni un flautista da nulla, da sole rendono invasati [*katéchestai*] e mostrano chi abbia bisogno degli dèi e dell'iniziazione, per il loro essere divine. Tu invece sei diverso da lui solo per questo: che fai esattamente lo stesso senza strumenti [*aneu orgánon*], ma con nude parole [*psilois logois*]». ³⁷ La sfida di Socrate giunge al punto di accusare Ione di sottrarsi alla prova della sua presunta padronanza tecnica paragonandolo al dio Proteo, sempre sfuggente. Non a caso, se si osserva con Nancy che «Proteo non è un altro ruolo, è l'interprete di tutti i ruoli, è il patrono degli ermenauti [...] Nominandolo, Socrate non nomina altro che la *theíra moíra*, in base alla quale si comunica la *theíra dynamis*, la partizione e la differenza dei ruoli e delle voci nelle quali si comunica il *logos*. Il dia-logo non è forse che un altro nome della *theíra moíra*, cioè dell'*hermeneia*, quel dialogo nel quale Platone stesso è il Proteo, di volta in volta Socrate e Ione, Ione e Omero, Omero e Platone». ³⁸

³⁵ Platone, *Ione*, op. cit., 533 b-c

³⁶ Ivi, 538 c – 539 d

³⁷ Platone, *Simposio*, tr. it. a cura di Matteo Nucci, Einaudi, 2015. È degno di nota che le accezioni di *psilos*, siano quelle di “nuda terra”, quindi spogliata e desertificata, o di “nudo in quanto privo di peli o piume”, quindi disadorno, da intendere in opposizione alla parola alata dell'aedo, com'è ancora quel poeta, che nel *Simposio* è impersonato da Agatone, famoso per il bell'aspetto e, come Ione, vincitore di una gara, che il banchetto vorrebbe celebrare: cfr. Henry George Liddell, Robert Scott, *An Intermediate Greek-English Lexicon* online <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0058%3Aentry%3Dyilo%2Fs>

³⁸ Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci*, op. cit., p.87

La necessità per la filosofia di un entusiasmo divino è affermata ancora da Platone in un dialogo molto più tardo, il *Fedro*³⁹, nel quale, dopo aver distinto tre tipi di mania (profetica, iniziatica e poetica, suscitata dalle Muse)⁴⁰ introduce il mito del carro alato per descrivere la natura dell'anima e la nozione di anamnesi per spiegare la possibilità di comprendere la varietà dell'esperienza attraverso la reminiscenza della visione delle idee⁴¹, su cui si basa la mania filosofica: «quarta forma di mania, per la quale, quando uno veda la bellezza di quaggiù, ricordandosi della vera Bellezza, mette le ali, e desideroso di volare, ma rimanendo incapace, guardando verso l'alto come un uccello e non prendendosi cura delle cose di quaggiù, riceve l'accusa di trovarsi in uno stato di mania»⁴², quando invece «è invasato da un dio [*enthousiazon*]»⁴³, perciò Platone può dire che «solo l'anima del filosofo mette le ali [*mòne pteroutai e tou philosophon diànoia*]»⁴⁴ entrando nuovamente in conflitto con il pensiero dei poeti (*poieton...diànoian*)⁴⁵ di cui aveva pur riconosciuto che sono «cosa lieve, alata e sacra [*kouphon...kai pteròn kai ieròn*]»⁴⁶. D'altra parte già Esiodo narra come persino tra gli uccelli in volo si manifesti subito una partizione di ruoli (lo sparviero e l'usignolo) e quindi una contesa.

Anche *Da un colloquio nell'ascolto del linguaggio* è anzitutto un dialogo dove si articolano diverse voci: «quella dell'interpretazione del pensiero di un maestro [Heidegger] da parte di un discepolo [Tomio Tezuka] e quella traduzione della parola di questo pensiero in una lingua che svolge la funzione della lingua dell'altro per eccellenza [il giapponese]. E a tutto ciò si può aggiungere la comprensione del discepolo [il conte Shuzo Kuki] da parte del suo attuale rappresentante, che fu suo discepolo [lo stesso Tomio Tezuka]»⁴⁷, per tacere delle figure variamente evocate di Husserl, Dilthey, Schleiermacher e, naturalmente, Platone. Una pluralità di voci, che resta appunto una, in quanto viene messa in scena («la scelta del genere dialogo suppone una messa in scena»⁴⁸: ma non vale lo stesso per ogni discorso?) da una singola voce, la quale è già sempre aperta alle voci degli altri.

Se ciò che viene trasmesso lungo la catena degli entusiasti non è anzitutto un contenuto da tramandare, né un significato da interpretare, quanto la partizione stessa, ovvero la differenziazione di voci singolari che si moltiplicano contrapponendosi e richiamandosi l'una con l'altra, come in un coro polifonico e determinando in tal modo una continua contesa, allora nell'*hermeneúein* si fa sempre questione dell'altro⁴⁹: dell'interrogante e del giapponese (il quale evoca un'alterità paradigmatica per l'Occidente), del filosofo e del rapsodo (il primo come nuova figura emergente, e perturbante, nella polis, il secondo come colui che svolge la funzione di tramite lungo la catena che si snoda da Omero fino al pubblico di ogni epoca, per cui «è proprio questa posizione mediana a render conto della scelta di Ione come interlocutore e come oggetto del dialogo: il rapsodo incanta la transitività stessa»⁵⁰), del professore e dei suoi studenti (anche, e forse soprattutto a Mechrì, dove i docenti allestiscono la scena richiamando i fantasmi della cultura occidentale, per provocare poi negli studenti i contributi scritti e le discussioni - specialmente nelle giornate intitolate "Costellazioni" - cercando a loro volta di riattivare l'esercizio).

Cercando di comprendere il circolo ermeneutico non come interpretazione (tale da risalire a un significato originario), né come traduzione (tale da trasporre un significato da un sistema di segni all'altro), bensì come espressione che produce ogni volta una partizione dello spazio (in una messa in scena) e del tempo (in una storia), questo testo vorrebbe esserne un esempio a sua volta, seppure, o meglio, inevitabilmente nella contingenza delle conoscenze, degli incontri e delle passioni di chi lo scrive e poi di chi lo leggerà (che in primis è chi scrivendo lo rilegge), ma soprattutto nel segno di alcune delle possibilità aperte dalla lezione del 6 ottobre scorso, tralasciandone molte altre, spesso neppure immaginate, come testimoniano i diversi contributi

³⁹ Platone, *Fedro*, ed. it. a cura di Giovanni Reale, Bompiani, 1993

⁴⁰ Ivi, 244 b – 245 a

⁴¹ Ivi, 249 b-d

⁴² Ivi, 249 d

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Ivi, 249 c

⁴⁵ Platone, *Ione*, op. cit., 530 c

⁴⁶ Ivi, 534 b

⁴⁷ Jean-Luc Nancy, *La partizione delle voci*, op. cit., p.50

⁴⁸ Ibidem

⁴⁹ Ivi, p.93

⁵⁰ Ivi, p.81

degli altri partecipanti, che circolano attorno al tema di quest'anno e a partire dai quali si potrebbero irradiare altri circoli, come in una danza⁵¹.

(9 novembre 2018)

⁵¹ Come esempio della circolarità ermeneutica, Carlo Sini evoca l'esperienza del danzatore che vede i propri compagni danzare con sé, comprendendo in tal modo ciò di cui è partecipe, ma da una distanza che è al contempo incolmabile: cfr. Carlo Sini, *Opere, vol. I tomo I. Lo spazio del segno*, op. cit., p.405.