

Mechané
Laboratorio di progettazione e costruzione di strumenti formativi

COMMENTARIO AL *QUADERNO BLU*

Carlo Sini

Note di commento al *Quaderno blu* dedicato a Heinrich von Kleist, *Il teatro delle marionette*, trad. it. di L. Traverso, il Melangolo, Genova 2022. Le pagine, a cui le note si riferiscono puntualmente, seguono la numerazione dei 23 fogli manoscritti di cui si compone il *Quaderno blu*.

pp. 1 e 2: Una serie di appunti casuali e qualche abbozzo di figura; un evidente brogliaccio di lavoro, ma attraversato da una sottile scritta in inchiostro verde: «SPAZIO POETICO». Che significa?

I pensieri sottesi a questa annotazione sono molto complessi, comportano ampi sviluppi, ma non intendo sottrarmene del tutto, così pongo l'inizio sotto il segno di una grande pausa riflessiva.

Gli appunti, come capita, sono fioriti spontaneamente e compaiono qua e là nella pagina; non seguono la linearità della scrittura usuale. Questo fatto mi ha ricordato lo spazio delle poesie moderne e soprattutto contemporanee, spesso locate e dislocate secondo ritmi e ragioni che sfuggono alla linearità del testo in prosa. Il supporto poetico sfuma, si fa coagulo di figure, spazio di eventi contemporanei e in accensione simultanea. La visione poetico-verbale rompe la continuità del supporto e palesamente allude a un misterioso altrove. Altro dalle parole nelle parole.

Ciò accade (penso) anche alla poesia classica, perché la rima evoca un canto e quindi un movimento della voce e del corpo, come troviamo anche nella poesia "quantitativa" degli antichi: accento e concento, *rythmós*. Dietro la danza della penna (come diceva Nietzsche) traspare la danza vera e propria, i corpi umani come «corpi musici», disse Florinda Cambria, corpi che danzano e che cantano, che battono i piedi e le mani; traspare allora la *mousiké* come fondamento e orizzonte della umana condizione e della umana cultura. E la faccenda è non poco complicata, come perfettamente intese Marcel Detienne nel suo saggio del 1983 dedicato al tema del labirinto. Da dove cominciare? In terra o in cielo?

Ispirandomi all'antica sapienza dei Veda, decido di cominciare in cielo, dove si trovano i modelli di tutte le nostre "cose", i "paradigmi", disse Platone già in età di "decadenza".

In cielo volteggiano le gru (geranos), uccelli migratori come le cicogne: volano sino ai confini della terra e poi ritornano; tutto perciò hanno visto e quindi tutto sanno. Che cosa sanno? Essi frequentano le due dimensioni fondamentali, della morte e della vita, della scomparsa e del ritorno. Non a caso la loro è una danza di corteggiamento per cui tutto si genera, tutto scompare e ricompare. Una danza caratterizzata da movimenti tortuosi e attorcigliati nei quali la coda e il capo si scambiano di continuo le parti. Ecco allora il modello per la costruzione di uno dei più caratteristici luoghi della storia umana: il labirinto. Lo vedemmo dapprima disegnato in cielo e poi Dedalo, l'uomo sapiente, l'architetto, l'ingegnere, lo riprodusse in terra, a Cnosso, nell'isola di Creta.

Qui il mito si scatena e la fa da padrone. Pasifae, la moglie del re Minosse, si innamora del toro che il marito si era rifiutato di sacrificare a Poseidone: era così bello... Il Dio se ne vendicò, ispirando a Pasifae il mostruoso desiderio: «nella vacca entrò Pasifae... colei che s'imbestiò ne le 'mbestiate schegge» (Purg. XVI). Dedalo costruisce la vacca finta e vuota all'interno, in grado di accogliere la regina. Dall'incontro nasce un figlio mostruoso, il Minotauro. Dedalo, su ordine del re, costruisce un edificio fatto di complicate evoluzioni e direzioni, nel quale è difficilissimo, una volta entrati, ritrovare l'uscita: il labirinto appunto, in cui il Minotauro viene rinchiuso. Ma anche Dedalo infine se la passa male: essendo l'unico, col figlio Icaro suo assistente, a conoscere l'uscita, viene a sua volta rinchiuso nel labirinto. Come si sa, riuscirà a fuggire, costruendo per sé e per il figlio delle ali di cera, che però Icaro, sordo agli avvertimenti del padre, avvicinerà troppo al sole e precipiterà nella morte.

Anche Teseo, come si sa, riuscirà a uscire dal labirinto dopo avere ucciso il Minotauro e aver liberato i dodici giovani, sei femmine e sei maschi (simbolo evidente dei mesi dell'anno come i dodici Apostoli), grazie al filo donatogli da Arianna, la figlia di Minosse. E il tema del filo torna sovente nelle danze popolari come la

pizzica, la tarantella ecc.: i danzatori se lo intrecciano intorno alla vita in mille evoluzioni. I sensi simbolici di questo racconto, variamente compostosi nel corso dei secoli, sono molteplici. Il labirinto è palesemente l'antro infernale dal quale gli umani escono avendo appreso la morte e l'amore, la nascita e il decesso: questa è l'uscita dalla animalità, poiché l'amore umano non è "naturale" (crederlo è appunto una "bestialità"). Il filo di Arianna è simbolo di quell'«eterno femminino» che salva l'uomo e lo conduce in alto, come dice Goethe alla fine del *Faust*.

Usciti dal labirinto, racconta il mito, Teseo, Arianna e i dodici giovani intrecciano una danza frenetica e, appunto, labirintica. La figura del labirinto si disegnò allora sotto i loro passi. Non sapremo mai se la danza ispirò la costruzione antica e moderna di labirinti, se il suo modello provenne dal cielo, dalle ignare e sapienti gru, oppure dalla visione della morte o dal ritmo corale della espressione e del canto. Non lo sapremo mai: ma infine che c'è da "sapere"? In quale tempo, in quale successione e in quale logica pretendereste che si formulasse la risposta? Guardate e raccontate, levate gli occhi al cielo e aspirate ed espirate l'aria dalla bocca e nei polmoni, nelle gambe e nelle mani, negli occhi, nel capo e nei piedi: questo è il "sapere", tutto il sapere che "c'è".

La sapienza di Dedalo è pericolosa. Senza "musica", senza "misura", può essere mortale.

p. 3: Kleist muore suicida a 34 anni. I suoi scritti sono espressione paradigmatica dello spirito romantico. Intelletto e sentimento in conflitto, essi alludono a una esistenza segnata dall'assurdo, dal fantastico, dal demoniaco, dall'ironico. Ma qui interessa il Discorso sul teatro delle marionette (1798 circa). La marionetta intesa come metafora della poesia: quale "poesia"? Qui ravvisiamo qualcosa dello "spazio poetico" precedentemente affrontato, se non altro perché la marionetta, come vedremo, "danza".

Premessa e cornice di tutto ciò è l'avventura di Mechané, il laboratorio patrocinato nel 2024 tra le attività di Mechri, la Associazione di filosofia e cultura attiva da un decennio a Milano. Il compito era quello di immaginare e costruire strumenti di formazione, per esempio dei burattini: proposito a tutta prima strano, se non addirittura stravagante, che infatti indusse fraintendimenti ed esitazioni.

Strumenti di formazione sono, ovviamente, i testi scritti, i disegni, le pitture, la plastica, la musica, la recitazione, la danza e così via. In sintesi, tutto ciò che rinvia a formazioni "scolastiche": scuola di ricamo, scuola di cucito e simili. Quindi anche i lavori come la falegnameria: perché costruire un tavolo non sarebbe propriamente un'attività formativa? Dopo tutto è così che si costruisce una marionetta e Mastro Geppetto, il padre di Pinocchio, era appunto un falegname.

Il fatto è che qui scontiamo il peso di antichi pregiudizi elitari e spiritualistici. Diciamo invece così: ogni "produzione" è formativa, non per il suo oggetto (costruire un poema piuttosto che una sedia), ma per il suo usufrutto e per le sue conseguenze. La sedia ha effetti importanti e irrinunciabili nella vita pratica di ogni giorno, ma il poema appartiene a quel tipo di produzione che sospende l'utilità immediata e promuove una riflessione su di essa, tramite il doppio della immagine e della figura. Ho detto bene? Francamente non ne sono sicuro; vedremo in seguito, se ne saremo capaci.

Nella marionetta, dice Kleist, è in qualche modo nascosta l'anima, lo spirito del ballerino (ma dice anche che lo spirito non esiste). Poi scrive: «Anima e animato non sono la stessa cosa, ma gli estremi di una opposizione o addirittura esclusione» (cfr. trad. it. Il Melangolo, Genova 2005, p. 30). La marionetta dunque danza, ovvero: è costruita in modo da poter danzare, ma in che senso? Non in senso proprio, come sarebbe di ballerini umani, ma in senso metaforico e imitativo. Metafora, cioè, letteralmente trasferimento; imitazione, cioè il doppio del medesimo: sono espressioni già di per sé molto oscure e quanto meno problematiche. Qui si aggiunge l'opposizione tra animato e inanimato. La marionetta è animata (si muove a tempo) ma è anche inanimata (è un pezzo di legno). Kleist mette in relazione e nel contempo separa i punti speculari estremi del rapporto.

Il burattino, la marionetta *sembra* che danzi; e il burattinaio?

p. 4: Constato la differenza tra la lettura o rilettura della pagina e la sua trascrizione commentata. Con la trascrizione qualcosa si perde e qualcosa si guadagna. Si guadagna in chiarezza esplicita e ordinata, consequenziale e "logica"; si perde l'esperienza non programmabile della accensione di punti espressivi che imprevedibilmente si sommano, si accavallano, alludono a successioni subito cancellate o spostate nello sfondo; si perde la vitalità immediata del pensiero in favore di un ordine posticcio e un po' ingannevole. Un ordine che ha la pretesa di esibire il significato preciso e totale e che però, facendolo, perde il senso della scoperta e dell'invenzione. Nondimeno qualcosa di "utile", come un tavolo o delle tenaglie (diceva Husserl).

La questione che ha acquisito una sua urgenza è la relazione tra animato e inanimato. Una relazione, non una divisione, perché i due poli non stanno a sé come sostanze separate. Non c'è animazione se non in

relazione speculare all'inanimato e viceversa. Questo è ciò che accade, secondo Kleist, proprio nel rapporto tra marionetta e burattinaio: «La marionetta danza se il burattinaio danza; ma la danza del burattinaio non può essere mentale. Al contrario, deve condividere con la marionetta la ricerca del *centro di gravità*» (p. 31). Cioè del baricentro o punto di equilibrio.

È su questo misterioso punto di equilibrio che la pagina si interroga variamente, ponendosi (con un certo stupore) essa stessa in questione. Qual è il centro di gravità (se ce n'è uno) dell'aver scritto e dell'aver letto questa p. 4? Qual è il suo centro di gravità? E quale quello del trascrivere che qui accade? Non è evidente che c'è anche qui una relazione tra animato e inanimato?

E così si specifica: inanimati sono il quaderno e la carta, inanimata è la penna, inanimato l'inchiostro, il mio occhio, la luce e via elencando. E l'animazione dove sta? Forse che il quaderno è la mia marionetta di scrittore e di lettore? La materia è il luogo della mia "danza"? L'animazione starebbe invece tutta nella intenzione, nel proposito di leggere e scrivere. Non però così in generale, ma secondo un progetto preciso: quale progetto? Evidentemente quello che dapprima ha ispirato la stesura di queste note, di questi segni e disegni in un quaderno; e poi la trascrizione in un commento al computer. La questione è sempre più complicata; è dubbio che Kleist si sarebbe orientato: problemi nostri, non problemi suoi.

Ripetiamo. L'inanimato compare e dà segno di sé entro il disegno della animazione intenzionale, scandita e caratterizzata dalla sua determinatezza finalizzata: commentare liberamente l'opera di Kleist sulle marionette e così via. L'animazione però non sta in piedi da sola (come già l'inanimato in quanto "inanimato"); essa si manifesta nei suoi prodotti, cioè nella sua materia lavorata. Il tavolo manifesta la "danza" del falegname, Pinocchio quella di Mastro Geppetto, il libro sul teatro delle marionette la danza di Kleist, della sua scrittura. Bene.

Ogni volta la realizzazione della relazione animato-inanimato chiede di stabilire un punto di equilibrio. Come deve "disporsi" chi scrive? Come invece chi legge? Come deve opportunamente orientarsi e prodursi questa "danza" (siamo di nuovo, come diceva Nietzsche, alla danza della penna)? Il centro di gravità, si osserva, non è un punto, ma un intero processo di ricerca. Stando sdraiato non posso scrivere; sulle uova non posso tracciare dei testi; ho bisogno di un tavolo e di una sedia; ho bisogno di fogli di carta e di quaderni. Ma questo non è sufficiente e non è tutto. Resta in ultimo o *in primis* il "perché": dove vuoi arrivare? Cosa vuoi dire? Cosa vuoi sapere?

Capita di averlo dimenticato, o anche solo "spostato". Capita che chi ora legge non capisca, non trovi il punto di equilibrio in base al quale si faccia evidente dove si vuole andare a parare. Tra chi legge e chi scrive i punti di equilibrio che governerebbero il senso di marcia e l'intenzione del testo si moltiplicano, non stanno fermi, non permangono uguali, se non in dichiarazioni mendaci e inattendibili.

Che cosa vuole il burattinaio dalla sua marionetta e con la sua marionetta? Che cosa voleva Kleist? Che cosa vogliamo noi?

p. 5: Che cosa vuole il "discorso" (ogni discorrere, ogni discorso)? Dico spesso che il discorso segna l'origine dell'umano. Se l'infante impara a discorrere, a dire ieri, oggi e domani, è diventato come noi: ne trarrà e ne pagherà le conseguenze. Il primo prezzo è l'ambiguità fra la cosa e l'intenzione, cioè l'anima e il corpo, il significato e la voce (il burattino e il burattinaio?). Guarda là, diciamo, *non* il mio dito! E a un certo punto capisci, rivolgi gli occhi al cielo, scordando il dito... ora in un certo senso sei per sempre perduto nei fantasmi dell'iperuranio, dell'al di là, del mondo dietro il mondo, diceva Nietzsche. In che modo questi suoni, questo "l-à", possono significare, cioè stare al posto di... di che cosa? Ma di "là" no? Certo, là come altra cosa dal suono "là": altra cosa in che senso? Una relazione tra "cose" è ancora una cosa? Manifestamente non lo posso dire né pensare, non posso risolvere questa ambiguità; essa è parte della danza della voce e del suo significare. Posso solo negare: *non* il dito, *non* la voce, però *attraverso loro*, grazie a loro: presupposti di ogni "non". Ma che significa "attraverso"? Che significa "grazie"?

La p. 5 suggerisce: quindi già il discorso è un teatro (per esempio un teatro delle marionette). Discorrendo mettiamo in scena, esibiamo le nostre "intenzioni". Qui la voce è il burattino e l'intenzione è il burattinaio. La loro relazione "significativa" esige un centro di gravità, dice Kleist. È a partire da esso, o grazie a esso, che qualcosa funziona come "significato", perché i significati non sono fantasmi immateriali, esigono sempre una "incorporazione". Il significato ha bisogno del "corpo" del significato e questo è tale perché contiene un centro di gravità governabile, cioè "significativo".

La proposta decisiva della p. 5 è che "governare" è un atto pratico, qualcosa di inerente a una ben definita "pratica di vita", non un astratto conoscere. Grammatica, sintassi, retorica sono costruzioni teoriche la cui origine e verità risiedono altrove. Il corpo vivente deve scappare, deve rincorrere, deve afferrare e simili. L'azione deve ogni volta atteggiarsi attorno a un centro operativo efficace, o quanto più possibilmente efficace;

esige un addestramento della specie e dell'individuo. Ma ora considera la "conversazione di gesti", come diceva Mead. Anch'essa è un comportamento che esige un centro "espressivo" peculiare: ringhiare per mettere in fuga; emettere suoni per richiamare la madre o per invitare alla copulazione ecc.

Ma ora considera il gesto verbale, il discorso: qui lo strumento della voce non è usato come una clava, come un segnale di avvertimento, come un richiamo, bensì come una articolata informazione pubblica comune, intersoggettiva, come un discorso. Progressivamente i suoni vocali si organizzano intorno alla relazione tra elementi e funzioni: sono in cammino verso ciò che chiameremo poi la "sintassi", organizzazione delle funzioni delle forme espressive. Esemplificammo sulla scorta di Wittgenstein molti anni fa: "gatto", "tavola", "sopra", "il", "è"... Trovare il punto di gravità significa trovare la giusta relazione tra sintattica e semantica: «Il gatto è sulla tavola». Ecco qua. Ma l'infante non si addestra con la sintassi, bensì con l'imitazione, dove tutto è già accaduto. Tutto cosa? In un certo senso il governo del corpo, per esempio del corpo della voce.

In modo analogo il burattinaio deve governare il corpo della marionetta, il suo centro di gravità espressiva, così che esso non penzoli a caso, ma, per così dire, a ragion veduta, mostrando cioè le ragioni per cui viene mosso e si muove. Il burattinaio si trova a combattere (e a sfruttare) la forza di gravità; anzitutto quella del suo stesso corpo, dei suoi arti; poi, attraverso questi, quelli della marionetta: qualcosa come se dicesse.

p. 6: Kleist riconosce che il centro di gravità è una faccenda misteriosa. Ribadisce che esso assomiglia a una danza intesa come «cammino dell'anima» del burattinaio o "macchinista" che idealmente e di fatto si traspone nel centro di gravità della marionetta. Tutto molto affascinante e però complesso.

La marionetta ovviamente non ha un'anima, cioè non è letteralmente un "automa", ovvero non si muove da sé. Sono le intenzioni del burattinaio che "animano" la marionetta inanimata, trasponendo nel suo centro di gravità quel che il corpo del burattinaio idealmente o realmente dovrebbe fare per danzare: *come se le sue membra di danzatore coincidessero o fossero sostituite da quelle della marionetta*. Ci sono quindi una trasposizione e un'assimilazione. Progetto di imitazione di una danza che il burattinaio o macchinista "ha in mente", ma che non trasferisce negli arti del suo corpo, bensì in quelli della marionetta. Dico bene? Sì e no. Che significa «ha in mente?» In che senso «mente» (la domanda solitamente quanto clamorosamente disattesa)?

Senza occhi, senza mani, senza dita, senza braccia, senza corpo, e infine senza fili (e senza marionette) non può accadere alcun "trasferimento". E hai anche dimenticato il "progetto", ci vuole anche quello; cioè il progetto e tutto ciò che precede nell'elenco, che viene anch'esso, come il progetto, da lontano: il corpo vivente, le mani, i fili, il corpo di legno ecc. Il tutto sotto il governo di un'inerzia generale *in movimento*, ossia raccolta intorno ai suoi centri di gravità.

La p. 6 solleva il sospetto che Kleist, parlando del suo teatro delle marionette, intenda parlare "poeticamente", per metafora, del teatro della vita: ricorda p. 3: «la marionetta intesa come metafora poetica», così disse Kleist. E a me viene in mente Platone nelle *Leggi* (ne parlammo nel Seminario di Mechrí *In cammino verso il Monte Ida*); anche Platone usa l'immagine della marionetta. Le passioni, dice, ci governano con i loro possenti fili d'acciaio, manovrandoci come marionette: maschere "patetiche".

Le forze gravitazionali si moltiplicano: non solo tutti i corpi in quanto tutti in signoria della gravitazione terrestre, della "vita" di questo pianeta e della sua storia "cosmica"; non solo quindi il corpo delle marionette; ma anche il nostro corpo in quanto portatore e strumento dei suoi "progetti", ovvero strumento inerte delle sue "passioni" (la cui radice resta sin qui misteriosa).

Entro questo giro di considerazioni si staglia poi un pensiero che per Kleist è a fondamento di tutto il suo scritto: la superiorità della marionetta rispetto agli umani, la sua "grazia" superiore. Quindi la superiorità della marionetta danzante sul danzatore umano. In sintesi si potrebbe dire che il vantaggio consiste nel fatto che il movimento, l'animazione della marionetta (la sua *vis motrix*), non conosce "affettazione", non può "sembrare" essere quel che non è; essa è la conseguenza inerte del progetto e della volontà di un altro, di un umano, e per se stessa nulla; è l'azione umana che non è mai "pura", affidata alla pura inerzia, come l'azione della marionetta agita dall'esterno. Essa non ha un interno, con i suoi propositi, i suoi dubbi, le sue passioni. In altri termini: tutto il problema è dunque l'*anima*, il pathos del vivente e soprattutto del pensante, con i suoi fini, propositi e progetti. Sono essi a intorbidire l'azione, a deviarla, a sporcarla, a renderla falsa e menzognera, a privarla di ogni spontaneità, di ogni dignità e di ogni grazia.

Ricordo l'arte del tiro con l'arco del maestro zen, che dovrà cogliere il bersaglio osservato un istante e poi posto nella completa oscurità. Il maestro si raccoglie in silenzio, tace a lungo, molto a lungo; la sua meditazione, si dice, mira a cancellare ogni "affettazione", ogni presunzione, ogni volontà di conseguire la meta, ogni timore di fallirla, ogni narcisismo della esibizione, via via una dopo l'altra queste "passioni"

vengono “sospese”, sino a dimenticare la personalità più propria e profonda, sino a cancellare l’immagine illusoria dell’“io” e alla riduzione della postura del corpo alle pure forze impersonali, alla profonda inerzia di una marionetta privata del suo “meccanico” manovratore. Poi un grande grido, il rumore caratteristico dell’arco e della freccia ancora vibranti. Ora si fa luce. Non dirò del bersaglio, non è importante. Importante è questo punto di assimilazione di orizzonti e di mondi lontani: Oriente e Occidente; ma subito mi pento di questo dire generico e presuntuoso (intanto però l’ho detto...).

p. 7: Qui a mio avviso comincia a svelarsi l’arcano, il segreto profondo della ispirazione di von Kleist; in una parola, «i due estremi dell’anello del mondo». Ecco il grande, cosmico, Uroboro. Ai due estremi la marionetta (il «fantoccio») e Dio. In mezzo l’uomo, imperfetto e patetico, agitato e mendace. La faccenda è molto sottile. «Solo Dio, scrive infatti Kleist, potrebbe misurarsi in questo campo con la materia; è questo il punto in cui i due estremi dell’anello del mondo si congiungono» (p. 18). Dio, cioè lo “spirito” (che però, si disse, non esiste!), la luce pura; e la materia, l’oscurità totale: neoplatonismo romantico.

Però c’è dell’altro. Le marionette, i “fantocci”, godono di un vantaggio: manovrati dalla forza superiore e preponderante delle mani del burattinaio, se ne infischiano della forza di gravità; non sono incatenati alla terra, volteggiano nell’aria che è un piacere, sfiorano il pavimento come spiriti, come elfi. Proprio per ciò possono ignorare lo sforzo fisico dei danzatori umani: ecco un ulteriore motivo della loro grazia, della loro superiorità nei confronti dell’«edificio del corpo umano». Ma il ragionamento presta il fianco a molte obiezioni.

Kleist in sostanza ragiona come la colomba di Kant, che pensa di poter volare molto più libera (più “aggraziata”) se non ci fosse l’opposizione dell’aria; ignora che in tal caso non potrebbe volare affatto. E così il ballerino umano, liberato dalla forza di gravità, non danzerebbe con più libera grazia, ma fluttuerebbe come un pesce in un acquario, come un astronauta nella capsula spaziale. Sicché lo sforzo mascherato del danzatore è una virtù, non un difetto, o un inganno. Nei pochi attimi di arresto delle figure danzanti, librantesi come fossero quelle di un’aerea libellula, possiamo osservare il gran pulsare del cuore sotto la maglia del ballerino o della ballerina e la nostra ammirazione stupefatta cresce in paragone. Proprio lì regna lo spirito, l’arte, non l’inganno, come vorrebbe von Kleist.

La nostra p. 7 se ne fa carico. Costruisce la sua danza di scritture utilizzando i pensieri “materiali” di Kleist, come fossero tante marionette da mettere in movimento coralmemente, separatamente e insieme, per costruire una argomentazione, una scena, un percorso, una figura spirituale, una totalità organizzata con le sue parti e nelle sue parti; ma proprio così accade la grazia di un altro pensiero, solo in piccola parte debitore nei confronti di Kleist: il pensiero, appunto, del tutto e della parte. Kleist dice infatti che «i due estremi dell’anello del mondo si congiungono»: ma che significa e come «si congiungono» (p. 18)?

Se i due estremi sono Dio e la materia, la pura luce e le tenebre totali, essi si congiungono nel senso che si miscelano? Forse nell’imperfetto, umbratile, sgraziato «edificio del corpo umano»? In ogni caso siamo indotti o costretti a presupporre due elementi contrapposti come cause della loro combinazione intermedia. La luce e le tenebre, appunto. Ma come concepirle separate e poi insieme? Esse sono sempre l’una *per* l’altra, mai di per sé; proprio come il tutto e la parte, dicevamo. Come qualcosa sarebbe luce senza riferimento al buio; che cosa sarebbe buio senza riferimento alla luce? Ma traduciamo con esplicito coraggio. Se Dio è un estremo del mondo, come potrebbe essere senza materia e come la materia senza di lui? Tocchiamo punti fondamentali di secolari diatribe teologiche, delle quali invero qui poco ci tocca.

Non c’è il tutto *senza* la parte e *nella* parte e così viceversa. Nel suo porsi, nel suo realizzarsi, la parte lascia immaginare l’intero configurandone l’immagine e l’esigenza. Ora forse vediamo chiaramente: tutto e parte non sono “cose”; piuttosto “relazioni”. L’intero è il limite, la soglia, lo scopo della parte; la parte è l’azione del suo oltrepassarsi al limite: parte che ha da essere il tutto e tutto che sempre si sottrarre, riproponendosi un po’ più in là come confine dinamico che la parte ha da varcare.

Il ballerino si lanciava nello spazio, là verso l’alto, come una libellula; disegnava una figura nel cielo e ricadeva donde era partito, sulla terra: il suo luogo “umano”. La libellula e il palcoscenico, Dio e la materia, lo spazio e il ritmo erano stati i suoi compagni, erano stati il suo sogno, le sue ali di colomba.

p. 8: Ora abbiamo tutto ciò che ci serve per comprendere, dice Kleist: per comprendere cosa? Alle pagine 25 e 26 Kleist enuncia i paradossi, le provocazioni, senza dubbio stimolanti e originali, dei quali in sostanza si compiace. Anzitutto: il venir meno della riflessione aumenta (in modo «misterioso») la grazia del comportamento. Lo stesso si può dire di quella conoscenza che si arresti modestamente, senza eccessive pretese, nel finito; ma se procede all’infinito essa tocca gli estremi della marionetta e di Dio; in Dio infatti la coscienza è infinita così come è del tutto assente nella marionetta. Il “borghese” è certamente scandalizzato e

sconcertato: ma come, non ricordate Socrate che ammoniva Teeteto? Gli amici delle idee, cioè dell'anima, della coscienza, diceva, sono belli e buoni, non i figli della terra, atei e materialisti: come la mettiamo?

Kleist, con il suo neoplatonismo antiplatonico rovescia la tradizione e il mondo cosiddetto dello spirito: più rifletti, più hai coscienza, più conosci, ecco che così ti riveli umano, troppo umano; il contrario della grazia sempre più accompagna i tuoi atti, determinando esistenzialmente la tua disgrazia. In sostanza Kleist, da bravo romantico, consegna la verità e la sua grazia agli artisti, intuitivi e poco ragionevoli, come si sa, non alla filosofia e alla scienza: Schelling è contento, ma Hegel inorridisce.

Cade qui (pagina 24) l'esempio dell'orso e dello spadaccino che tenta invano di colpirlo. L'orso, seguendo, si potrebbe dire, unicamente il suo istinto, non si fa ingannare dalle "finte" dello spadaccino. Lo guarda dritto negli occhi dove legge le sue vere intenzioni, sicché con un semplice moto della zampa ogni volta para il colpo, con facilità disarmante: superiorità della divina natura sullo spirito riflessivo e "complicato" degli umani, presi come sono a mezza strada tra due infiniti: della marionetta, appunto, e di Dio. Tutto bello, ma chiaramente qualcosa non va.

La comprensione, la riflessione, la conoscenza, tutto questo dire: non è già evidentemente compromesso con ciò che denuncia? Non è la riflessione, non è la conoscenza che parla appunto di riflessione e conoscenza? Altrimenti, chi parla? L'orso, il burattino, il mondo organico, addirittura Dio? È pur sempre una coscienza finita che immagina una coscienza infinita o la sua infinita negazione.

Bada allora a ciò che dico, se mai ti riesce di intenderlo davvero e perciò di dividerlo.

C'è tutto quello che dici che c'è, perché non puoi immaginare di negarne l'evidenza, compresa l'evidenza di questo dire che c'è.

E così ci sono gli Spiriti nel bosco, gli Dei nel maremoto, Yahweh nel diluvio, la Provvidenza in ogni foglia, il Big Bang nell'universo, la evoluzione nella vita... ma stai attento: non sto dicendo che quel che c'è deriva il suo essere dal fatto di dirlo (se così ragioni continui a tenere distinti l'essere e il dire), come se potessimo dire che c'è quel che ci pare. Quel che diciamo che c'è corre inarrestabile nel dire dei mortali, come loro esserci e presupposto incancellabile, instinguibile, indicibile, inesauribile, in quanto e perché *già sempre detto o in corso di esser detto*, così come è detto e così com'è.

In altre parole: quel che c'è è l'infinito negarsi della determinazione, della figura, del detto, *nel* porsi e transitare della determinazione, della figura, del detto. Mai infatti altrove. In senso "poetico": un gran teatro dei detti/marionette.

p. 9: Qui molti nodi vengono al pettine: da dove cominciare? Forse dalla fine, cioè dal nome/marionetta. Il nome come prima affettazione, menzogna, ipocrisia. L'orso non ha nome, ma è per noi irresistibile dargliene uno, perché a partire dal nome tutto accade e tutto è già accaduto: ecco la prima "rappresentazione" e il primo "doppio". Poi hai voglia a ragionare: non potrai mai andar oltre i "presupposti" o, come diceva Hegel, non potrai sporgerti alle spalle della coscienza. Qui stiamo dicendo: alle spalle dei nomi.

Al centro incancellabile l'"omo" (come diceva Leonardo), sulla cui base hai visto stabilire gli estremi: la marionetta come struttura umana priva per sua fortuna della coscienza (ecco la sua grazia); il Dio, dotato invece di infinita coscienza (ecco la sua potenza). L'essere umano come luogo e struttura intermedia tra il bruto e l'angelo, diceva Marsilio Ficino. Ma il bruto e l'angelo, come la marionetta e Dio, non sono che proiezioni "superstiziose" degli esseri umani, direbbe Feuerbach. Non sono che "nomi" e conseguenze del "nominare": l'Adamo perenne e originario in azione sin dal principio. Bruti, angeli, marionette, divinità, spiriti e materie: ossessioni "nominative", come "Angelo", "Angela", "Adamo" ed "Esau"...

Klein: il nemico di ogni affettazione. L'essere umano è un animale malato, diceva Hegel (che aveva capito tutto... o quasi); malato di "spirito", cioè di apparenze, somiglianze, repliche, sostituti, nomi e appellativi: "razionale", "irrazionale" e simili. Klein ci vorrebbe sinceri come orsi? Dicevano i filosofi medievali che ciò renderebbe impossibile ogni vita sociale; se per esempio fossimo come angeli, che, come si sa, leggono direttamente i loro pensieri gli uni negli altri, senza mediazione verbale: infinita angelica grazia. Ma ve li figurate gli umani? «Che piacere vederla... ciò che dice è assai interessante... non intendevo davvero contraddirla...», ma intanto ecco che l'altro vedrebbe "dentro" ciò che pensi e ciò che senti davvero. Una catastrofe.

Come Pierino e la "nuova" sorellina: la sopprimerebbe volentieri ma non è affatto escluso che finisca davvero per amarla, seppure in modi contraddittori e problematici. Così è fatto lo "spirito", la sua ambigua duplicità, la sua costitutiva passione e il suo costitutivo linguaggio, fatto di nomi, *flatus vocis* e buone intenzioni. Lo "spirito": cioè? Non puoi né dirlo né pensarlo, puoi solo reiterare la domanda. Legge sociale e spontaneità non possono procedere unite, come vorrebbero la grazia e l'umana dignità secondo Schiller. Fantasie utopistiche, anime belle che vorrebbero calzare i pantaloni alla storia, diceva Hegel; e la storia come

teatro, come rappresentazione “teologica”, luogo di marionette che si fingono uomini e di uomini che si fingono Dei.

p. 10: Con la marionetta siamo approdati alle radici del teatro, del suo senso e del suo perché, se ve n'è uno. Qui ritroviamo il grande tema della relazione tra animato e inanimato e l'esempio, già precedentemente evocato, della colomba di Kant. L'animato anima appunto l'inanimato, ma l'inanimato compenetra il corpus animato, compenetra la sua inerzia e, nella inerzia, smuove la pigrizia della materia. Reciprocità insormontabile, irriducibile. Non c'è altro che l'inanimato (per l'animazione); non c'è altro che animazione (per l'inanimato). Per camminare hai bisogno di entrambe le gambe (e anzitutto di gambe) e di un progetto “progressivo”.

Quindi stai dicendo che non c'è altro che materia inanimata: che altro vorresti che ci sia? Fantasmi, spiriti maligni, anime immortali e altre diavolerie? Ma è pur sempre una materia che si anima quella che dice appunto “materia”, “inanimata” e tutto il resto; un dire che anima la voce e i pensieri silenziosi che si traducono in parole.

Molto prima delle parole, lo sai bene, sei preda di animazioni preverbalì. Fai uso del tuo corpo, condizionato dalla sua struttura (scopri che di mani ne hai solo due, non ne hai quattro, come forse altri avevano molto tempo fa), ma sei anche modellato da essa, dalla struttura: come potresti “manipolare” senza mani? Dramma dell'agire che si traduce nel dramma verbale del conoscere e ri-conoscere. È così che metto in scena i miei bisogni: il grido della fame e il pianto dei miei spaventi: radice prima di ogni favola. Favola anzitutto dell'origine, della perdita, della dispersione e del destino. Memoria e previsione, ricordo e attesa, invocazione e sortilegio: così tornano da sempre le mattine del mondo e gli addii della sera.

Le marionette come incorporazioni delle figure della passione, del desiderio e del bisogno, tramite l'astuzia del travestimento: ecco le “maschere” del teatro. Sulla soglia, come vedi, sta il pastore, l'antico mystes, ne è custode e testimone. Gli Dei e i mortali, che invano cercano, gli uni e gli altri, di sfuggire al destino, abitano i confini delle passioni: destino “eroico” di cui narra il pastore. La sua favola, preludio della storia, viene da lontano, dai misteri della mantica, della profezia, dell'esame del fegato notturno e dall'osservazione del volo degli uccelli; sempre sul confine, sulla soglia: animato/inanimato, vegetale/animale, divino/mortale.

Racconto della vita, racconto “quotidiano”, preso tra ripetizione, attesa e memoria, sogno e previsione. Piccole divinità della mia infanzia che invadono ancora, talvolta, le notti: Fagiolino, Sandrone, Sganapino, ai Giardini Margherita: spuntano garruli dalla piccola baracca.

p. 11: Ogni fare, ogni dire è compromesso dalla e nella sua doppiezza, mentre di mondi ce n'è uno solo, non sono due. Uno *e* il suo doppio, l'origine e l'originato, l'azione e la parodia, l'attore e la marionetta, la vicenda e la storia. Vedi là il cantastorie con il suo tabellone e l'ideogramma cinese per “omo”, dove tutto è fatto di mondo *più* l'intenzione di significarlo: dove *sta* questa intenzione? Nell’“anima”? Nelle “circonvoluzioni cerebrali”? Ma così semplicemente replichi il problema: di che sarebbe fatta l'anima? Come possono significare dei pezzi di cervello?

Per significare ci vuole un “doppio”, cioè una marionetta e il suo teatro. Dietro, che non si veda, sta il manovratore, in sostanza l'uomo-Dio, nella sua illusione di governare a piacere la storia. In questo senso scrivemmo che la marionetta è teologica: mima parodisticamente il buon Dio (e anche il Diavolo) senza chiedersi da dove vengano queste maschere: presupposto di ogni mondo figurale posto, origine inoggettivabile di ogni sapere saputo.

Il teatro e il suo doppio vengono da molto lontano, forse sono in cammino da sempre. Da sempre gli umani sono immersi in una “storia”, in un racconto, in una parodia, in una replica che si replica in scena dal mattino alla sera, quando fa buio, quando fa notte, e Sheherazade canta sommessa la sua canzone: «Fa nanna Bibò, che vegnerà papà...».

Canta la favola di un mondo che non ha più ragioni di quelle che ogni volta recita la marionetta alla ribalta: state tranquilli, che vinceranno i “buoni”, saremo tutti salvi e vivremo felici e contenti, anche se il mondo, in verità, non è stato “informato”. Il burattinaio sospetta che l'origine sterminata delle sue storie si trovi iscritta in un luogo appunto “favoloso”, sì, ma assai remoto e appartato, “al di là del bene e del male”, ma è poi l'unico mondo che c'è.

«Ci siamo, ci siamo» è scritto al margine della pagina. Si vuole dire che ora è finalmente chiaro come due fanno uno e uno fa due; ma *dove* poi siamo resta oscuro. Puoi rischiararlo solo in una favola, in cui il bene e il male di nuovo si sdoppiano, si oppongono e corrono incontro alla loro catastrofe.

p. 12: Max Weber disse che con l'avvento della scienza è finito il tempo delle favole. Per secoli e millenni ci si è nutriti di automi, marionette, congegni meccanici, ombre sul muro e altre repliche a significare uomini e Dei, nascite e morti, tragedie e trionfi. Oggi questo mondo bambino sta morendo e i burattini si rifugiano sempre più negli angoli e nei cantoni, di fronte a piccoli sempre più piccoli spettatori, ancora capaci di un po' di meraviglia.

All'umanità scientifica interessa il "come" dei fenomeni, non il "perché"; e certo, interessano anche le imprevedibili conseguenze: forse che sapevano che cosa sarebbe successo dove era esplosa la bomba atomica? Bene, altri "come" da studiare "scientificamente", senza impicciarsi nella catena dei perché, che in ogni caso arrivano sempre troppo tardi. Il sapere "come" non è "drammatico", in un certo senso è "mistico": esplode come esplode, ossia come fiorisce la rosa, senza un perché (ma il botanico ne sa bene il "come").

Noi però abbiamo imparato o dovremmo avere imparato la lezione e, come diceva Nietzsche, non ci faremo "uccellare" dalle favole della metafisica, ugualmente frequentate dai Grandi Inquisitori, custodi della verità rivelata (guarda un po', rivelata proprio a loro), e dagli scienziati del "come": perché anche questa è una gran favola, però ignara di sé, nella sua esibita "onesta" presunzione.

Il doppio, osservammo, è insormontabile. Già ogni dire lo frequenta e *questo* dire, come sempre ripetiamo, non fa eccezione nella sua natura di racconto; sicché ogni sapere è una favola e ogni verità è la messa in scena e la marionetta di se stessa. Il "mondo" infatti è già una favola, solo che lo frequenti, che lo osservi, che lo dici. Ospite di questo sasso, costretto a girare come una trottola intorno al suo modesto sole, che neppure lui sta fermo, stai squilibrato tra una provenienza e destinazione, senza ragioni davvero plausibili e affidabili. A suo modo Pascal se n'era accorto. In uno dei suoi *Pensieri* (il 72°) ha lasciato scritto: «Noi navighiamo in un vasto mare sempre più incerto e instabile, sballottati continuamente da un capo all'altro. Qualunque scoglio a cui pensiamo di attaccarci e restare saldi viene meno. Scivola di mano e fugge in una fuga eterna. Per noi nulla si ferma».

Questa però, se comprendi, è la grande, eterna sapienza di Pulcinella: è la sua fame smisurata, incolmabile, inesauribile, se non per pochi, brevi e fuggitivi istanti. Fuggitivi e ingannevoli. La "Madre nera", di cui parlò Florinda Cambria citando Elsa Morante, non la può soddisfare; può solo renderla occasionalmente sopportabile e in sostanza proprio così replicandola: il pane della vita ha già la morte dentro di sé, come il petrolio della terra è occasione di inestinguibili conflitti e relative catastrofi.

Resta a suo modo la sapienza della marionetta, resta il sapere semplicissimo del burattino, la risata senza tempo di Pulcinella; resta a dialogare e ad azzuffarsi con lo stimolo replicato del desiderio e del bisogno. Una lezione, appunto, da replicare come un esercizio di pensiero, e l'esercizio di pensiero come una replica a teatro. Sempre di nuovo, senza stancarsi. Esibizione "morale" da mostrare, per esempio, ai nostri "spensierati ingegneri" (diceva Nietzsche): che imparino a guardare la loro favola, potente, straordinaria, pericolosa come tutto ciò che è umano. Che si liberino dalla superstizione mendace della favola della verità; non perché non ci sia "verità", ma perché *questa* è verità, questo sei "tu", e ora danza.

p. 13: qui la marionetta è il filosofo, l'uomo della scrittura. In che senso? C'è scrittura e scrittura e, d'altra parte, non può esserci scrittura senza supporti. La p. 13 ne tenta un elenchetto: anzitutto il supporto del corpo in azione che esibisce le sue passioni e le sue intenzioni, i suoi desideri e le sue paure; poi sulla pelle i tatuaggi come abiti della identità e della comunicazione sociale; nella voce articolata i discorsi; sulle tavolette, sui papiri, sulle pergamene, sui cocci, sulle stoffe, sulle cortecce, sulla carta i discorsi scritti (il filosofo ne è lo specialista). Ma anche sulla pietra, dove si registrano i nomi dei vivi e dei morti e infine gli articoli della legge che governa il vivere comune, dopo una faticosa intesa, mai definitiva, da Atene e da Roma sino ai nostri giorni.

Il filosofo ha a che fare con tutto ciò sulla base di una visione "poetica", produttrice di norme di verità e giustizia. Così dice lui. I suoi discorsi, le sue scritture, nascono certo dalla terra, dal fuoco, dall'acqua e dall'aria, ma, nella loro sottigliezza ipertrofica, frequentano l'atmosfera iperuranica della coerenza incontestabile. Così nacque, anni fa, il burattino di Eterino Spaccacapello, finito male, mangiato da funghi e microrganismi perniciosi e insensibili, quasi a ribadire che la verità non è di questo mondo.

Marionetta, burattino: si vuol dire che il filosofo è un teatrante o, più esattamente, che ha nel teatro una sua genealogica origine? La sua vertiginosa formazione passa infatti dalla poesia alla prosa attraverso il dialogo. Da Parmenide ad Aristotele attraverso Platone: accadde proprio esattamente così; e del resto, sai bene che Platone voleva fare teatro, prima di incontrare Socrate e scorgere la possibilità meravigliosa della filosofia: la scienza del bello, del vero e del bene. E così fece di Socrate, al tempo stesso, il suo burattino e il suo eroe, destinato a una fine tragica, ma nel sogno olimpico della saggezza antica.

In tal modo il filosofo ha un'origine doppia, come anche il teatro e la tragedia. Prima la danza, il canto, la festa e l'orgia ditirambica; poi la visione allucinatoria del Dio; infine il travestimento: esseri di natura, metà bestie e metà umani, celebrano il Dio facendolo apparire sulla *skené*: Dioniso prima marionetta sacra della nostra storia. Così intese Nietzsche, a proposito della tragedia ateniese; come sia andata altrove è tutto da capire, seguendo inevitabilmente il filo dei *nostri* saperi, effetto e conseguenza, insieme interna ed estranea, di quel mondo.

Come gli esseri artificiali "di natura", cioè per tradizione "letteraria" i satiri, le marionette simulano un'umanità muovendo da altrove, dalla profondità della materia e della forza gravitazionale, sempre alla ricerca di un centro di equilibrio. Che altro è questo se non ciò che circoscrive le movenze della danza? Slancio che squilibra per recuperare ogni volta l'inizio saldo e concertato. Così, come sai bene, si slanciano i coreuti: *pàrodos*, per circoscrivere l'altare del Dio, di Dioniso ditirambico; *stàsimi*, per celebrarne il fantasma; *éxodos*, per prendere la via dell'uscita di scena. Cantano, gridano, piangono, gesticolano, simulando una sacra follia, per l'insaziabile estasi di un pubblico di spettatori "profani", usciti di scena e dalla scena; così comincia da allora il mondo dello "spettacolo", che non cessa di accompagnarci anche nelle sue versioni più povere e più immemori.

I finti satiri proiettano il Dio, dialogano con lui, così trasformandolo in eroe *protagonista* del destino. Il coro è dapprima il suo *deuteragonista*, sino a che anche costui non compare sulla scena, come antitetico all'eroe o antieroe. Comincia propriamente il *dramma*, con le sue ragioni e sragioni, terra di coltura della filosofia. Socrate e il suo *démone*. Comincia la battaglia dialettica per la vita e per la morte.

p. 14: Il *Jeu de Robin et de Marion*: la favola profana. La tenera pastorella insidiata dal satiro, o dal cavaliere di ventura: il pastore ne reca patetica testimonianza; così cominciano il racconto, il dramma, la letteratura e la storia; con i contadini però, compagni di Robin, arrivano i nostri: muniti di bastoni e di forconi entrano in scena e così la storia continua. La violenza, il conflitto e la giustizia: da queste premesse nacque forse la voce del filosofo, intrecciata a molte componenti, a molte esigenze, a molti propositi, sogni e illusioni.

Come si compone il racconto della memoria? C'è l'attore, con il suo trionfo e il suo supplizio; c'è il testimone con la sua favola; ci sono i cantori, trasfigurati nel tempo eterno del poema (e del romanzo, diceva Elsa Morante); ci sono le folle immense e ovunque, per loro danno, indifferenti; ci sono gli storici critici ed eruditi; e infine ci sono i filosofi: animali doppi, animali ambigui, «per tutti e per nessuno», disse uno di loro dalla generazione equivoca, mezzo erudito e mezzo poeta.

I filosofi scrivono: se non scrivessero e non avessero scritto, la loro presenza sarebbe cancellata, dimenticata come quella di anonimi bonzi d'altri tempi, ma non è infine questo che li interessa, che li convoca, che li convince a esistere. È un altro luogo la loro patria, la loro terra promessa, che uno di loro chiedeva di poter scorgere una volta prima di morire, anche solo da lontano. Un luogo di visioni, di figure "logiche" e di parole creative, che mettono radici nell'anima, dicono loro, che rendono liberi da superstizioni e, per quanto è umanamente possibile, felici (disse un altro). Manifestamente sto evocando i miei pastori, testimoni della mia personale Arcadia: *ut pictura poesis*. Così anche in teatro si rammenta e si trasfigura il mito e i suoi personaggi.

Però, come vedete, anch'io, leggendo e commentando Kleist, mi attingo qui a filosofo, con le mie visioni e i luoghi condensati di una scrittura in questo senso "poetica". Tutto sta a usare bene lo strumento, in primo luogo il supporto. Così mi figuro che la pagina del quadernino sia una scena di teatro, una efficace e idonea ribalta per i miei personaggi, per i miei pensieri-marionette, per le mie cornici di satiri danzanti, per i miti antichi e persistenti della mia "specie" (diceva Nietzsche).

Mi si potrebbe chiedere conto di queste stranezze: esse si pretendono addirittura "filosofiche"; me lo potrei chiedere anch'io. Ma come pensate che vi risponda? Con altre righe di testo, la cui origine prima non è sintattica o semantica, ma, caso mai, pragmatica e visionaria. Quindi con un'altra scena o ribalta di teatro, con ulteriori pensieri-personaggi e citazioni mitologiche, con altre marionette. La pagina infine offre però un indizio: tutto ciò nella figura del *prologo*, suggerisce; quindi di ciò che precede il *logos* e che, per ciò stesso, lo implica: l'ambiguo luogo della filosofia.

p. 15: I filosofi si parlano da una cima all'altra delle grandi catene montuose, disse Heidegger; di questi messaggi sono gli eroi e dei loro detti è fatto il loro mito ricorrente, mito che sorvola la terra e trasmigra nel tempo. Come vedi, questo anche qui accade, nella memoria e ripetizione di un detto; ma senza dimenticare quella «bassura dell'esperienza» alla quale invitò a tener dritto l'ascolto il grande Kant. Emergono così, al suono di quel nome, scendono a noi dalla cima di un monte ancora prossimo, le sue fattezze e l'ordinato codino

da gentiluomo del suo tempo; ma tu non equivocare: dietro questo aspetto riservato, misurato e tranquillo, si cela l'anima di un pericoloso rivoluzionario, che in silenzio tende l'orecchio al suo personale *ça ira*.

Il sapere filosofico non è peraltro molto antico. Molti altri saperi l'hanno preceduto e qui se ne abbozza un elenco, a partire da stregoni e profeti, poeti e sacerdoti, teologi e sofisti. Ma la cosa più interessante è proprio l'elenco dei nomi: ognuno un mondo, col suo intreccio di memorie, e a ogni lettore, nota bene, il suo. Scorgi così la potenza del fenomeno del nome, della sua figura. Esso emerge da arcaici intrecci di atti e di espressioni, molteplici e complessi. Anzitutto il nome del Dio e degli Dei: nomi per eventi "momentanei", disse Usener, e poi particolari e personali. Dall'irrompere del fulmine e del tuono al presentarsi allucinatorio della grande fantasmatica figura di Zeus, con le sue chiome immerse nelle nuvole e gli occhi scintillanti come carboni sotto i folli sopraccigli.

Su questo antico modello ecco i nostri nomi mortali. Noi della tradizione cattolica e cristiana li ripetiamo dalla memoria dei martiri e dei santi. Ognuno col suo mondo e con il suo multiforme intreccio di memorie; nomi ripetuti e rievocati nel mondo complicato dei "fedeli", ma oggi anche di coloro che fedeli non sono più e l'origine anagrafica non retrocede per loro oltre i nonni, le nonne, a qualche padre, madre, zia o prozia di cui, in verità, si è persa memoria.

p. 16: Il nome come luogo emblematico della interpretazione e l'interpretazione come basso continuo della vicenda umana. Dai sacri esegeti agli attuali cosmologi, con i loro calcoli e i loro telescopi elettronici. Così la condizione umana è gettata nel sapere e nella interrogazione circa l'origine e il destino.

Tutto a partire dal fenomeno del nome, ovvero dal nome del fenomeno. Sulla base di una domanda individuante che definendo nomina: che cosa è "x"? Tacita domanda cui segue espressamente la risposta: «Ma "x" è "sole" ("Rha!")». Possiamo ancora stupirci di questa ovvietà? E così le due "cose" fanno una, restando due. Perché il sole non è ovviamente la parola "sole", ma il suo apparire definito e comunicabile è un fantasma che solo allora compare sul palcoscenico del sapere, dove incontrerà la sua infinita metamorfosi, tuttora in cammino. "Rha" come centro d'attrazione e coagulo in cammino di innumerevoli altri nomi presenti e futuri.

Dietro questo centro mutevole si svolge l'unità dinamica delle figure del sapere, unità che a Mechrí indichiamo con la parola "transdisciplinare": per esempio il sole transdisciplinare che sottende tutti i saperi che lo riguardano, tolemaici o non tolemaici, copernicani o non copernicani; "fenomeno" che dilaga sull'orizzonte e che ne è il presupposto in quanto sempre e ogni volta posto: posto in un nome e in una figura del sapere. Ecco l'*arte dinamica* del sapiente, in ogni tempo alla ricerca del suo punto di attrazione e di equilibrio in movimento, molto prima delle definizioni filosofiche e dei fotogrammi del telescopio: un ammasso incredibile di puntini luminosi che sono stelle e galassie composte a loro volta da miliardi di stelle e galassie.

Che cosa "è" allora "il sapiente"? Domanda necessaria e sempre tardiva; perché nella domanda il sapiente e il suo doppio sono già là, nelle figure dell'errare e dell'errore. Vedi bene che non si tratta allora di stare nella domanda e neppure nella risposta. L'arte del sapiente attraversa la domanda del nome, come necessario presupposto, e insieme se ne libera, apprendendo a stare in bilico sulla sua soglia e a transitare. Così egli fa della domanda occasione di un esercizio e di una autoaffezione trascendentale (vedi il filosofo come tira fuori in extremis la testolina logica!). In parole povere, il sapiente transdisciplinare riflette ritmicamente sulla riflessione e ne accompagna, danzando e cantando, il paradosso: non avrai altro sapere fuori di me.

p. 17: Posti e disposti in bilico su una soglia, niente sta fermo, osservò una volta, desolato, Pascal. Desolazione di tutti i superstiziosi e i "credenti". Se già non si muovessero, come potrebbero desiderare di star fermi? Irrevocabile, imprescindibile necessità del movimento: che qualcosa è già sempre accaduto e che così accade e sta accadendo e inevitabilmente accadrà. Presupposto e sottofondo di ogni interpretazione (il "basso continuo della vicenda umana", abbiamo detto).

Tutto si muove, tutto va: come non chiedersi dove vada e perché va? Ecco la radice comune di ogni superstizione e di ogni sapere: vuoi forse dire che ogni sapere è superstizioso? Come se questo dire non lo fosse? Hegel invocava la possibilità di un nostro semplice «stare a vedere», fondamentale istanza di ogni sapere fenomenologico: non formulare giudizi di approvazione o di ripudio, non rivestire pudicamente il fenomeno (sempre Hegel), descrivi ciò che vedi e lascialo passare. Bene, bello, ma il gioco non è poi così innocente e non lo sono neppure i giocatori. Con che occhi guardi? Con che lingua descrivi? In che luogo ti collochi? In una parola (chiederebbe Socrate redivivo) «tu chi sei?»

Quanto al movimento, un conto, dici, sono i moderni, un altro gli antichi. Quante volte hai ripetuto questa favola, in modi talora assai suggestivi, ma tu, che racconti la favola, sei moderno o sei antico? Questo dimentichi di chiederlo; troppo ti piace raffigurare il sole tolemaico e contrapporgli il sole copernicano, che

non sa affatto perché va e dove va: un sole marionetta soggetto alla pura forza gravitazionale dell'universo che piacerebbe, tutto sommato, a Kleist, alla sua romantica rivoluzione.

Il fatto di "sentirsi in movimento" come istanza primordiale: non ci è possibile arrestare la giostra. Essa è fatta di ritorni, direbbero gli antichi. Torna il cavallo, torna la carrozza coi lustrini.... Ma qualcosa finisce per sempre nell'infinito e all'infinito: dove sono più le giostre della tua infanzia, quelle dei tuoi figli? Hanno ragione i moderni. E così semplicemente manifesti la tua attuale favola, la tua giostra delle ragioni e delle sragioni, forse in attesa, non di decidere astrattamente della "verità" (qual è, se c'è, la verità di chi decide?), ma in attesa di che cosa farne.

Forse gli antichi in questo erano più produttivi, come intuì Wittgenstein (che pure non poteva non dirsi copernicano, come tutti noi o quasi). Non che gli elementi naturali tornino sempre ai loro luoghi come alla loro patria primordiale, ma sempre di nuovo sono portatori della stessa domanda: ti sei impadronito, per quanto ti è possibile, del fuoco; poi della fioritura, delle generazioni degli animali, dei climi, dei cieli, della terra e dei mari: ora che cosa ne farai?

p. 18: Ogni ritorno imita se stesso, presentandosi come la maschera di un altro. Il bambino con la maschera di figlio: son come tu mi vuoi; il genitore non fa a suo modo differenza. I viventi, disse Lacan, giocano di maschera, per cibarsi e riprodursi. Se in principio è l'azione, il movimento, all'arrivo c'è quel che desidero che si percepisca che ci sia: un bravo bambino o un buon genitore. Recito la maschera del nutrito ubertoso e fecondo, marionetta del buon Dio, così come recito la favola del doppio per mangiare, vedi che docile marionetta: è come tu la vuoi. Poi reciterò ancora la favola, molto più piacevole, di colui che è nutrimento e così via.

Viene il tempo in cui, mascherato, tento la seduzione, schiavo di questi nuovi impulsi, di queste passioni, la cui comprensione e il cui governo accadono sempre troppo tardi. Aristotele osservava che l'arte del comportamento sociale deve attendere l'età matura per sperare di essere efficacemente appresa; Freud non gli credette e retrocesse il tutto all'origine, dove gli infanti già comprendono benissimo ciò che non saprebbero dire, ma ciò che sono o cominciano a essere: perfette maschere, totem e tabù di se medesimi.

Così si mette in scena la favola dell'origine. A partire da una maschera, dalla sua figura, rappresentazione e conseguenza. Dietro ogni maschera, un'altra maschera, disse Nietzsche; dentro ogni maschera la rivelazione del vuoto, del nulla dell'origine e del destino. Nel vuoto oscilla la variopinta compagnia delle maschere, appese a un filo, in attesa docili dietro la scena. Al comando del burattinaio sacerdote, cioè della sua maschera, dovranno a turno ballare e saltellare, entrando in scena per uscirne poi e ricominciare il gioco, seguendo il turno di un racconto secolare, sempre quello e mai il medesimo, perché a separare i turni c'è il vuoto che traspare dalla maschera e la fissità dell'occhio dipinto sulla rotonda testolina.

La forza motrice dell'inizio è l'imitazione.

p. 19: Sull'imitazione si concentra appunto la p. 19: una faccenda assai complessa. In primo piano l'attuale "scoperta" dei neuroni specchio: essi si attivano sia quando uno compie un'azione (per esempio fa «maramao»), sia quando osserva un altro che fa «maramao». Facile da dirsi ma prova solo a immaginare quanta perizia è necessaria per ottenere un simile risultato sperimentale osservativo. Purtroppo la ammirevole perizia è poi accompagnata da spiegazioni totalmente assurde, che sembrano fare dei suddetti neuroni la "causa" dei comportamenti sotto osservazione, non invece l'occasione e l'origine del loro attivarsi.

L'occasione suggerisce un'altra interpretazione del fenomeno, che fa dell'imitazione il tratto fondamentale delle azioni finalizzate, consapevoli e inconsapevoli. L'imitazione, cioè, chiama in causa anzitutto il conformarsi dell'organismo vivente all'ambiente circostante, dove si incontrano anche altri organismi viventi in azione.

Per esempio: i polmoni si conformano all'aria respirando e così facendo la "imitano", gli occhi alle luci, le mani agli appigli, i piedi al terreno e così via: ne imitano efficacemente la struttura e gli accidenti. Queste azioni globali "educano" il corpo, lo "conformano", e si rispecchiano ovviamente nel sistema nervoso ecc., che ne è l'evolutivo risultato morfologico, non la causa.

Conformarsi all'ambiente comporta anche la previsione delle sue azioni nei miei confronti: devo imparare a "leggere" dove andrà a parare l'azione esterna che mi riguarda, per conformarvi la mia risposta. Vedo, per esempio, che mi vuoi prendere in braccio e allungo a mia volta le braccia per agevolarti; sarò pronto a fare il medesimo quando sarò io a compiere l'azione del sollevare un altro. In altre parole: in principio è l'azione e il comportamento dei neuroni ne è una conseguenza strutturale (Goethe, credo, l'aveva intuito).

Il «coordinamento col mondo esterno» (come dice Poincaré) è il frutto di uno sterminato cammino evolutivo che coinvolge la formazione dei corpi viventi, delle loro strutture, delle loro capacità attive,

propositive e riflessive. Il coordinamento collega i corpi viventi al mondo e li collega tra di loro. Ricordo in proposito le importantissime analisi di Daniel Stern relative alla «sintonizzazione degli affetti» che è alla base del rapporto dell'infante con gli adulti. In principio sono le «emozioni» nel loro primordiale e fondamentale transito espressivo. In principio sono le «imitazioni».

I corpi collaborano aderendo: lo sguardo fissa, la mano afferra, la voce chiama. Il tutto assume via via forme differenti di esecuzione espressiva, muscolare e «musicale». La mamma sollecita, chiama, mormora, canticchia; l'infante le va dietro imitandola come può. Accade così quel rispecchiamento nell'altro e attraverso l'altro che dà progressivamente luogo alla consapevolezza del «sé».

In questo originario e costitutivo «dialogo» l'imitazione invade la scena: faccio quello che tu fai, sono la tua risposta, poi sarò anche la guida. Così cresce il bambino, che si ravvisa nello sguardo materno, diceva Winnicott: solo così è «bambino» o lo diventa.

La marionetta imita il pastore, ne assume la maschera, rivolgendo al gregge una domanda notturna come alla luna: donde nasce la loro misteriosa e tranquilla esistenza? Chiedeva a loro per chiedere a sé. Tutto a quanto pare si gioca in questo «doppio» originario, in questa «rappresentazione» e nelle parole di questa favola.

Mi capitò in casa, un giorno, un cucciolo di cercopiteco grigio-verde. Era terrorizzato dalla presenza di noi umani (aveva le sue ragioni). Ci rivolgeva sguardi minacciosi e furibondi. Essi dicevano: state lontani, se mi fate del male mi difenderò e vi morderò, lo giuro. Dalla notte del mondo, da cui proveniva, aveva imparato, non si sa dove, non si sa come, non si sa quando, a proteggersi e a minacciarci con gli sguardi. Il suo gesto era molto eloquente, anche il cane di casa lo intendeva benissimo e ne era terrorizzato a sua volta. Dietro quella maschera traspariva un terreno comune, antico quanto la vita sul pianeta.

La chiamavamo «Melissa» o «Memé»; intese molto presto che la cosa la riguardava: aveva neuroni specchio molto efficienti.

p. 20: Dai neuroni specchio ricaviamo la conferma di un'antica lezione: che azione e osservazione, atto e riflessione, sono legati da una natura comune. L'uccello che becca e l'uccello che guarda, esemplificavano i *Veda*. L'uno è per l'altro e non è senza l'altro. Azione vivente e sapere, dunque; essi si corrispondono, ma oltre all'uccello che vede dovremmo aggiungere l'uccello che parla. Qui, secondo Kleist, cominciano i guai. L'orso non ne ha bisogno per stornare i colpi dello spadaccino: gli basta guardare. La marionetta neppure, affidata alla grazia delle sue esecuzioni gravitazionali. La sua voce «teologica» viene da altrove, dall'invisibile fantasma del «meccanico» dietro la scena.

Nello sguardo l'azione si rispecchia generando un doppio operativo. È così che si mette in moto quella che Chauncey Wright, domandandosi con Darwin sulla origine del linguaggio, chiamava conversazione di gesti: abbaio per farti scappare, grido per farti accorrere. La risposta si riflette sull'attore, educandolo all'esercizio degli abiti di cui dispone; per renderlo alla fine consapevole, nel grido, di essere colui che grida, nel caso specifico di aver da essere l'infante e la messa in scena dell'infanzia.

Così alludiamo allo sterminato cammino che va dal gesto alla parola, dagli abiti di comportamento alle strutture semantiche del dire. La cosa da fare, la cosa che si fa, si raddoppia nel nome, negli indici verbali, direbbe Peirce. Il che significa che, in un certo modo, si va dalla intenzione, dal movimento finalizzato, alla «cosa»: dalla astuzia alla volpe, dal testimone alla luna, dalla favola al pastore. Accade quella che è stata chiamata «animazione universale»; favola primordiale, sapienza arcaica, cioè «archetipica»: le cose *sono* in base a ciò che *fan*no. In principio è l'azione.

Si va dall'astuzia alla volpe, dicemmo, ma ora «la volpe» diviene una figura verbale riassuntiva astratta, mostrava Kallir. E così il mondo si popola di animali-Dei, di Fantasmi, di Eroi, di Spiriti, di Intelligenze e di altro ancora. La verbalizzazione infantile presuppone l'azione passione del mondo circostante e delle corrispondenti passioni e risposte interne (rabbia, paura, sorpresa, attesa, desiderio e così via). Questo rispondere e corrispondere prende corpo in gesti sonori condivisi e in situazioni e personaggi allegorici, come la volpe di Pinocchio, il campo dei miracoli, le monete d'oro, le ombre degli assassini, il dondolare sinistro dell'impiccato e tutto il resto.

Stiamo alludendo così a una possibile genealogia della marionetta. Nella sua materica inerzia essa porta con sé tutto il peso del mondo: il peso del latte da succhiare, dello sguardo da rivolgere, della testa da sollevare, della mano per afferrare. Comincia il cammino di una storia con le sue intenzioni e le sue visioni, le sue capacità e i suoi saperi. L'uccello che becca e l'uccello che guarda; più questa strana o straniente malattia del linguaggio che fa dell'umano, disse Hegel, «l'animale malato». Malato di infinito.

p. 21: L'interno e l'esterno (il soggetto e l'oggetto), stai attento: sono indistinguibili. Presi ognuno per sé, sono finzioni e astrazioni; presi insieme sono la scaturigine e la soglia di infinite figurazioni. La volpe astuta, dicevamo, Odisseo l'accorto, Pinocchio lo sprovveduto. Ma anche "corpo vivo" (*Leib*) e "corpo cosa" (*Körper*): anche questi sono personaggi, non cose in sé; appartengono alla favola del conoscere e mostrano, se li sai leggere, una cosa importante. Provo a dirla.

Nel tuo interno non c'è che esterno (che altro mai ci sarebbe?), ma ogni esterno è in relazione a un movimento vivente: all'occhio che vede, alla mano che afferra ecc. C'è all'origine della relazione un materiale esosomatico, cioè esterno all'azione vivente in quanto suo "strumento" (l'azione del gesto vivente, cioè della mano che afferra, dell'occhio che prende di mira, del *Leib* intenzionale); e c'è il rimbalzo dell'azione che circonda e manifesta il mio *Körper*, la mia inerzia costitutiva. La marionetta e il suo meccanico sono la raffigurazione in atto di questa relazione con-costitutiva.

Infatti l'animale umano è da sempre "tecnico": muove i suoi arti, li muove come artefatti e così muove la sua marionetta, il suo Pinocchio. Tutto, si dice, cominciò con il sollevarsi verso il cielo (così cantava Ovidio), aprendo gli occhi, liberando bocca e mani, accelerando i piedi; ma soprattutto grazie al contraccolpo di queste variazioni posturali sull'azione comune e in comune, potenziata dal gesto vocale. E così al supporto del corpo, su cui si scrivevano gli atti sociali, si aggiunsero, oltre al *Leib* e al *Körper*, altri corpi esosomatici innumerevoli, ancora e sempre in cammino: foglie, bastoni, pelli, lamine, cocci ecc., depositi della voce articolata in cammino verso i "nomi".

Nomi maschili e femminili, osservò Nietzsche, il che mostra che all'origine si trattava di nomi di personaggi leggendari, nomi di divinità, disse Usener, sempre più caratterizzate nei loro tratti personali. Dalla saetta *zēus*, a *Zeus* in tutto il suo olimpico splendore.

Ma cosa c'è all'origine? Niente propriamente "prima" del nome: lo comprendi? Ma non il nome come un suono di vocabolario, bensì come una danza, una visione, un rituale, una celebrazione, una cerimonia (gli esseri umani sono "cerimoniali", disse Wittgenstein); quindi un ritorno, una ripetizione, una imitazione, un gioco delle coppie (Bartock), così in cielo come in terra, dicono i *Veda*.

Origine prima delle maschere sociali e delle gerarchie: ora tocca a te, non sbagliare il passo, l'attacco e l'entrata o gli Dei ti puniranno. Provvederemo noi a farcene carico: in loro nome.

p. 22: Vivente e non vivente: la stessa maschera nella figura del doppio. Il burattino compare sulla scena mascherato; poi gira il capo: è sempre, è ancora mascherato. La maschera è il non vivente del gesto vivente. Così la cicogna cosmica lancia sul pianeta molecole e membrane biologiche. Il pianeta però si era debitamente preparato al parto: aveva provveduto a tacitare e a tenere nascosti, per un po', i suoi vulcani. In certo modo la rappresentazione è stupenda. Essa guida il lavoro e la macchina dei nostri più potenti saperi: come potremmo dimenticarlo?

I macchinisti, i meccanici, sono all'opera e ci raccontano i loro discorsi, le loro favole, le donano a noi sprovveduti spettatori. Replicano inconsapevoli l'antica entrata del coro ditirambico: *pàrodos*, *stàsimi*, *èxodos*. A loro modo hanno avuto la visione del Dio; dicono: la oggettiva "Verità", ma sono ignari del suo incantamento. E così ora si indignano: volete sostenere che ciò che diciamo è falso, che siamo una specie mascherata di visionari e di poeti? Se è per questo, anche noi qui non lo siamo da meno, ma la questione è un'altra.

Provo a spiegarmi riprendendo l'immagine delle "membrane biologiche". Le membrane sono evidentemente soglie, con un di qua e un di là; che siano biologiche significa che sono in grado di sopravvivere e di riprodursi. Questa capacità è assicurata dalla informazione genetica, resa possibile o posta in essere dal carbonio ecc. Un bel discorso, ma il suo dire e raffigurare dove sta? Al di qua o al di là? Dentro o fuori rispetto all'ambiente? Che le membrane parlino, presupponendo ambienti diffusi (acidi nucleici ecc.) e reciproci adattamenti, è evidentemente una sciocchezza. Ma il lavoro strumentale e concettuale millenario che sta dietro a tutto ciò è l'essenza stessa della nostra attuale figura di umani. Resta il punto: non puoi collocare tutto questo discorso sulle spalle del carbonio e dell'acido nucleico; ma non puoi nemmeno fare il contrario, immaginando che il vivente sia un miracolo o un mistero iperuranico.

Il nostro valente e prezioso scienziato ci informerà che in laboratorio può produrre e riprodurre sostanze inorganiche uguali a quelle inviateci dalla cicogna cosmica: un giorno o l'altro azzeccerà il composto ed ecco là, oplà, una cellula vivente, evviva!

Noi diciamo: perché mai non dovrebbe essere possibile? Alla rappresentazione di questo esito felice proponiamo però la contemporanea visione della sua premessa e condizione. Una catena sterminata di strumenti, di nomi, di pratiche ha reso possibile il risultato, che retroflette ignaro la sua vicenda e la sua storia, di fatto cancellandola. Come il burattinaio, che vuole farci intendere di non esserci e che le marionette, in

legno, stoffa, fili di seta e di metallo, costruiscono da sole la loro storia: formidabili figure del proscenio la cui variopinta immagine sembra fatta apposta per farci dimenticare il retroscena e il lavoro che le anima.

p. 23: Il valente scienziato riproduce in laboratorio le componenti inorganiche necessarie, ma per le nozze che partorirono la vita è necessario tener conto delle indispensabili condizioni del pianeta: e queste sono irriproducibili in laboratorio, non solo perché troppo complesse, ma perché il laboratorio e la sua storia già ne fanno parte e ne sono conseguenza. Il nostro piccolo pianeta, minuscolo sasso sparato nello spazio, deriva la sua esistenza dall'infinito universo. Noi parliamo di infinito, ma è più giusto osservare che è sempre della parte che sappiamo, la cui origine e natura si scopre però illimitata e inesauribile.

Così diciamo del "pianeta", del "sasso", dimenticando il dire nel detto. Mondo in figura, tras-figurato, trascritto, dis-piegato: ogni soglia del "fenomeno" è mondo che si esibisce nel sapere. Tu dici "sasso", "pianeta", "stella", "supernova": ogni "nome" una figura determinata dell'illimitato indeterminabile. Non, bada, indeterminabile per chissà quale misterioso destino o immaginaria volontà superiore, ma per il fatto stesso di essere determinabile, per esempio come "sasso" ecc., il che richiama necessariamente l'anta opposta della soglia. Niente di meno, niente di più.

L'universo è sempre nella figura del suo "altro", per esempio nella parola "universo" e nel cammino che essa ha compiuto per giungere sino a noi, con il suo attuale senso e significato. E così ogni parola a suo modo "conosce": lancia il sasso e nasconde la mano o, se preferisci, "rappresenta". Ogni azione che ha successo celebra il suo trionfo intenzionale rappresentandolo e mostra così la sua vivente importanza, la sua "potenza", diceva Nietzsche: strumento del volere che è anche strumento del sapere e dell'essere; dell'essere proiettati come umani nel limitato figurale illimitabile in cammino.

«Conosci te stesso», ammoniva la Pizia, e però, pare, invano. Voleva dire: conosciti nel tuo limite finito, ma venne fraintesa: o non era anche questo un tratto della sua capziosa rappresentazione? Ammoniva in sostanza di guardarsi dalla troppo intensa luce di Apollo, e nel contempo induceva proprio a guardarla, a seguirla e a perdersi. La volontà di verità come la volontà di sapere può rendere ciechi. Tutte le sere Edipo raccontava la sua favola, recitava, per un pubblico ammaliato, la sua tragica commedia.

Si vede bene allora la funzione del teatro, il suo dissacrare, rimemorandola, l'antica violenza, mai sopita, del rito sacrificale: *mors tua, vita mea*. Ulteriore dissacrazione, ecco poi l'azione del teatro delle marionette con la sua ironica grazia. Come marionette del teatro della parola e del discorso forse stiamo imparando, come auspicava Nietzsche, a «sognare più vero»; cioè a non ignorare il retroscena di ogni scena e l'operazione espressiva di ogni detto. Marx diceva: passare dalla preistoria alla storia. Platone invece propose un'ambigua invocazione: «Al Dio ignoto». Questi filosofi...

(Febbraio-Marzo 2025)