

L'ETERNA GIOVINEZZA DELLA VERITÀ

Relazione tenuta il 16 Ottobre 2009 in occasione del Convegno Internazionale: *Un'eterna giovinezza: la gioventù nell'arte, nella filosofia, nella psicologia, nella sofferenza*, indetto dalla Scuola H. Bernheim con il patrocinio del Comune di Verona, Assessorato alla Cultura, Sala Palazzo Gran Guardia, 16-18 Ottobre 2009

Nel suo poema *Le opere e i giorni*, Esiodo narra un mito famoso, quello secondo il quale sulla terra si sarebbero succedute diverse stirpi di uomini. La prima, una stirpe "aurea", sarebbe vissuta al tempo di Kronos, e la vita di quegli uomini sarebbe stata lontana dalla fatica, dall'angoscia e dalla miseria. Questa stirpe scomparve e le succedette una meno nobile e fortunata, vigorosa e violenta, che non onorava gli Dei, e perciò fu fatta scomparire da Zeus, il cui regno era succeduto a quello di Kronos. Per inciso, questa successione marcava la fine di un'età di fusione con la totalità della *phýsis*, cioè d'immersione nel grembo del mito, e il passaggio ai duri limiti del *nómos*, cioè della legge e della storia. Seguì una terza stirpe, talmente violenta da por fine da sé ai propri giorni. Venne poi la stirpe degli eroi, anch'essa tramontata a seguito delle guerre fratricide. Venne infine la nostra stirpe, afflitta dalle fatiche, dalla miseria e dall'angoscia.

Esiodo espone così il mito di un'età dell'oro e della progressiva decadenza del genere umano come processo di senilità che genera una umanità sempre più misera e debole, un processo tramite il quale egli allegorizza la fine di un'epoca, quella della Grecia agricola cui era legato, e la nascita della Grecia dei commerci, con il sopravvenire dei grandi cambiamenti culturali e sociali.

Qui c'interessa però soltanto un punto. Dice Esiodo che anche quest'ultima stirpe scomparirà, distrutta dall'ira degli Dei per la sua malvagità, e che ciò accadrà quando gli uomini verranno al mondo con i capelli bianchi sin dalla nascita. È verosimile che Esiodo intendesse introdurre con ciò l'*adýnaton*, l'evento assurdo che preannuncia la fine del mondo nell'antica tradizione millenarista; a me però sembra interessante soffermarsi sul significato metaforico di questa particolare assurdità: il bambino che nasce con i capelli bianchi, cioè già connotato dalla vecchiaia. Il bambino non possiede dunque le doti della fresca, ingenua spontaneità che gli consente di gettare uno sguardo nuovo sul mondo e di fare il dono di questa nuova visione, costruendo con ciò il rinnovamento anche del nostro mondo.

Il bambino che nasce con i capelli bianchi, non soltanto appare omologato alle modeste furbizie e alle colpevoli complicità col mondo e con il suo stanco "sapere" che caratterizza l'anziano rassegnato ad adeguarsi per prudenza; è una realtà sterile, perché non contribuisce a introdurre nel mondo una nuova "verità", una capacità di rapportarsi all'esistenza in modo nuovo, superando le vie ormai senza sbocchi di una storia che continuamente giunge al termine e continuamente deve rinnovarsi, pena la crisi della stessa umanità. Con l'estinzione della fanciullezza l'umanità si estingue. Non per nulla, il simbolo del rinnovamento interiore è condensato nel *puer*.

Se estendiamo questo processo psicologico alla dinamica della vicenda umana, vediamo che anche le nostre verità, il nostro modo di rapportarci all'esistenza e al mondo, il senso stesso che possiamo conferire al nostro essere qui, al nostro apparire tra i due abissi d'ignoto, quelli che precedono e che seguono la nostra esistenza, sono verità, che si presentano come una lenta opera di costruzione. Le nostre verità sono sempre nuove, sono una continua creazione, e in ciò si può pensare ad esse come a un continuo fiorire, un fenomeno di giovinezza eterna che, qualora s'inaridisse, condurrebbe a sfiorire l'umanità stessa.

Questo concetto di aridità che equivale alla morte, ci conduce per opposizione al legame simbolico inscindibile che vede l'acqua associata alla vitalità del mondo, non soltanto materiale ma anche spirituale. Torniamo perciò ancora una volta a Esiodo e a un altro suo poema, la *Teogonia*, nella quale egli descrive non soltanto la nascita degli Dei, ma la stessa nascita del mondo. Questo obiettivo del poema è importante e va sottolineato: qui Esiodo sta esponendo la "verità" che fonda un cosmo, il tessuto segreto di forze e di legami che sottostà all'apparire di ciò che ci circonda. Chi narra al poeta, e gli svela questo tessuto segreto, sono le Muse, e questo ci dice già una cosa importante: la "verità" è *poetica*. In greco, *poiéin* significa "fare", non nel senso materiale di "fabbricare", ma nel senso intellettuale di creare, portare all'evidenza.

Ora, queste Muse delle quali parla Esiodo (ma sono esse che parlano al poeta) sono deliziose fanciulle che danzano senza sosta attorno a una fonte dalle acque color di viola. Fissiamo l'attenzione sull'immagine. C'è una fonte, simbolo di un perenne sgorgare. Le Muse le danzano attorno come ondeggianti vapori, immagini fantasmatiche sui suoi bordi, un moto che ricorda la danza degli zampilli attorno alle acque che scorrono nell'incanto di giardini orientali. C'è il loro canto, bel canto, dice Esiodo, che si fonde col canto dell'acqua che sgorga. Nel loro canto, le Muse suggeriscono al poeta "menzogne che sono simili al vero" che sono però anche parole di verità, parole che non nascondono, come dice sempre Esiodo. Esse parlano dunque il linguaggio della poesia.

Di qui possiamo iniziare la nostra riflessione lungo due percorsi destinati a rivelarsi paralleli, due modi per giungere alla medesima illuminazione: una verità che è un rivelarsi, ma anche un ri-velarsi, un continuo gioco di apertura e nascondimento nel discorso, nelle parole; una verità dunque che perpetuamente sgorga e scorre, lascia trasparire e occulta, e che perciò è legata al simbolismo delle acque, una verità fuori del tempo -Mnemosýne è la memoria delle origini, memoria che è anche il tessuto, la struttura che sorregge il mondo, e che continuamente appare sempre nuova in ciò che eternamente sboccia. Lo sbocciare ama nascondersi, dice Eraclito, con ciò alludendo a questo eterno rinnovarsi di un multicolore apparire, un occhieggiare, un non-nascondersi di questo tessuto del mondo che è poi la sua "verità". Verità che è quella dei poeti e dei veggenti, che non può esser detta ma soltanto additata, allusa all'interno della parola poetica, del discorso oracolare, necessariamente enigmatico. All'interno di questo discorso soltanto l'anima può ri-conoscere -conoscere di nuovo, come reminiscenza, come Memoria- la verità che è da sempre in lei, pronta in ogni istante a sbocciare come nuova, eterna creazione. Vernant ha perciò sintetizzato il canto delle Muse e di Mnemosýne con questa affermazione: esso narra una storia che è deciframento dell'invisibile. Questo deciframento dell'invisibile è la percezione dell'ordine cosmico.

Si tratta dunque di una verità ben diversa di quella che il pensiero comune è abituato a ritenere tale: il pensiero comune dell'uomo occidentale, le cui strutture sono state educate da secoli di Razionalismo classico platonico-aristotelico, e consolidate dal Razionalismo scientifico, da Cartesio in poi, considera "verità" quell'enunciato, quella proposizione, che ricalchi nelle sue strutture la (presunta) struttura delle cose, raggiungibile una volta per tutte, immutabile, stagnante, non sorgiva, alla quale l'uomo può soltanto adeguarsi, relegando nel mondo fantastico delle ubbie, o, come si dice in senso derisorio, delle utopie, la verità inesprimibile del desiderio, quella che si crea come un sempre nuovo, eterna giovinezza dell'anima. L'anima infatti, non per caso, appare nel simbolo come fanciulla.

Da un lato dunque una verità che tenta di ricalcare, di ricoprire con la logica della proposizione una presunta evidenza del fenomeno, di ciò che appare; dall'altro una verità che lampeggia come intuizione di un ordine nascosto, o che forse "crea", "inventa", nel senso del latino *invenire*, cioè *trova* le tracce di quest'ordine: e le trame segrete del reale, come afferma Eraclito, sono ben più avvolgenti di quelle che appaiono in superficie.

Prima di andar oltre c'è però un dubbio che dobbiamo chiarire: come può una "verità" fuori dal tempo, che è memoria delle origini, che è ordine nascosto, trama, tessuto che sorregge l'apparire del mondo, che è dunque un già-da-sempre-lì, mostrarsi e ri-velarsi come un eterno sgorgare, un sempre nuovo, eterna giovinezza del mondo? Dal mito dello specchio infranto di Dioniso al noto frammento di Hölderlin intitolato *Das Werden im Vergehen*, il divenire nel trapassare, la risposta è sempre consistita nel duplice manifestarsi del reale, inteso come una totalità che si manifesta nella successione temporale di ciò che accade; qualcosa che può paragonarsi alle infinite -perché inesauribili- manifestazioni di una realtà a N dimensioni su un piano a (N-1) dimensioni. Ciò che non è circoscrivibile e dicibile nella sua interezza in questo nostro piano, si mostra quindi sotto il cangiante volto delle infinite rappresentazioni che vi si succedono.

Il punto è dunque questo: ciò che non può esser detto viene soltanto alluso negli infiniti volti con i quali esso si presenta, tramonta e sorge, in modo sempre nuovo, come fonte di vita spirituale in questo nostro transeunte essere qui. Le nostre vite testimoniano -e sottolineo: *testimoniano*- una verità che non può essere "dimostrata"; può soltanto essere *mostrata* come non-latenza, come sboccio,

nelle nostre esistenze, come costruzione sempre nuova e in perenne divenire, in analogia con la vita stessa.

Così intesa, la "verità" appare quindi come la contingente e transeunte manifestazione, il baluginare di un ordine u-topico; dunque qualcosa che è al tempo stesso certa, perché su di essa si impegna la testimonianza del nostro essere qui; ma anche inafferrabile perché indicibile, evidente soltanto nel fare. La verità appare come qualcosa *che si fa* nell'inseguimento stesso di essa, qualcosa che evidentemente è, ma è in un non-luogo, è u-topica. Una trasparenza che riconduce all'antico concetto di Teofania, cioè del trasparire di un sostrato divino nell'apparenza del mondo.

Qui il suo legame con l'arte e la poesia si fa evidente. Il Concilio di Nicea stabilì il fondamento religioso dell'arte figurativa precisamente su questo punto, fissando la differenza tra Icona e Idolo nella rappresentazione. Mentre la prima si costituisce nello sforzo dell'anima che scorge in ciò che appare la trasparenza d'Altro -cioè del divino- costituendo con ciò la "cosa" nella sua verità di Teofania; l'Idolo, è per definizione la falsità dell'inganno nell'apparenza del Vero, l'autoillusione che distoglie dalla percezione del Vero nel momento in cui questo è identificato con l'apparenza dell'apparente. Esso quindi, come si può notare, ha molto a che vedere con il concetto di verità come adeguamento della proposizione alla cosa.

Kafka sosteneva che la verità non si può "dire"; pretendere di dirla significa farsi menzogna perché verità e menzogna, per la coesistenza degli opposti, nel discorso sono tutt'uno; però si può *essere nella verità*. Pretendere di "dire" la verità dimenticando l'ambiguità del reale, è infatti consegnarsi alla menzogna; è necessario quindi consegnarsi alla totalità, per essere così nel Vero, nell'indicibile.

Questa natura sorgiva della verità come ondeggiante fantasma dell'indicibile, inafferrabile immagine di fanciulla danzante sui bordi dell'inesauribile polla che sgorga dal mistero dell'abisso, ha avuto più di una rappresentazione che ne mostra l'indissolubile legame con la parola poetica. Plotino, che pensava la verità come un prodotto dell'anima che ri-conosce se stessa e la propria origine divina, tramite il trasparire del divino nella natura, diede una definizione poetica di questo conoscere/riconoscersi. Egli dice, parlando dell'apparenza come trasparenza d'Altro: "esattamente come se qualcuno, scorgendo la propria immagine e ignorando d'onde essa proviene, tentasse di afferrarla". Queste parole rinviano al mito di Narciso. Narra il mito che Narciso vide la propria immagine nell'acqua; l'acqua è importante perché specchiarsi nell'acqua, notava Bachelard, è diverso dallo specchiarsi in uno specchio: essa conferisce all'immagine riflessa una profondità e una mobilità che la superficie dello specchio non possiede. La mobile immagine dislocata nella profondità insondabile dell'acqua, polarizza la sconosciuta doppiezza dell'Io che appare come immagine d'Altro. Ciò che appare, appare dunque come trasparenza d'Altro e genera lo stupore della verità, rivelazione dell'Altro nell'Io. Narciso, che aveva già un rapporto intimo con l'acqua, essendo figlio di una Ninfa, la cerulea Liriope, e delle onde del Cefiso, muore scomparendo nelle acque, nell'indistinto, nel senza forma, nel tentativo vano di afferrare e possedere ciò che è di per sé l'inafferrabile. L'abisso della fonte è l'abisso dell'anima che appare nello specchio e attrae nel vano inseguimento di ciò che nel mondo si dà soltanto come miraggio. Narciso muore scomparendo nell'abisso, e sulla riva sboccia il fiore dorato dal suo stesso nome: il Narciso. *Narké*, in greco, significa: stupore: è lo stupore del rivelarsi del Vero nell'immagine sé-ducente che disloca il desiderio del giovane nell'impercorribilità di un mondo altro, nel non-luogo dell'U-topia.

L'acqua, cangiante, illusoria, senza forma, simbolo del puramente possibile, è anche il regno delle Ninfe, che hanno la sua stessa natura; lo è insieme al mondo vegetale dei boschi e delle radure, il mondo del continuo germogliare e della fecondità. Così è anche per le Fate, che delle Ninfe sono le eredi nel folklore medievale. Viviana è la Dama del Lago che alleva il fanciullo Lancillotto nel suo palazzo incantato al fondo del lago. Le Fate, in particolare le Fate Melusine, avevano un proprio regno e palazzi di cristallo al fondo delle acque, che sono da sempre il simbolo del rinnovamento e dell'eterna giovinezza: l'immersione delle acque rigenerava anticamente le virtù fecondatrici della grande divinità femminile, la Grande Dea o Dea Madre. Nel folklore medievale una fanciulla custodisce la fonte dell'acqua dell'eterna giovinezza, che, a volte, sgorga dalle sue stesse mani. Il viaggio

per giungervi era un viaggio iniziatico irto di pericoli, che premiava soltanto il puro di cuore, senza riguardo al rango sociale.

Le Fate Melusine avevano un ruolo del tutto particolare nelle vicende degli uomini, già sin dal loro apparire misterioso e improvviso, in vicinanza dell'acqua, nel momento del pericolo, quando cioè si manifestava una crisi nell'esistenza dell'uomo, come proiezione simbolica dell'anima che suggella l'attimo del nascere ad una nuova vita.

Melusina è infatti sempre la portatrice di una nuova verità, di un nuovo rapporto con la vita: è messaggera di un mondo altro che schiude nuovi e fecondi orizzonti. Le leggende che parlano di lei sottolineano il suo aspetto di portatrice di fecondità e ricchezza, ma anche la sua inconciliabilità con le convenzioni di questo mondo. Ella perciò scompare ogniqualvolta i suoi beneficiati, coloro ai quali si è rivelata nel momento del bisogno, pretendono di assoggettarla alle false verità che fondano le convenzioni di questo mondo. I suoi doni possono essere conservati soltanto consegnandosi a lei in un mondo altro: la strada per l'attingimento del Vero che è oltre le apparenze di questo mondo assume dunque l'aspetto di un viaggio in una landa sconosciuta che trascina per sempre oltre le confortanti certezze della quotidianità. Il Veggente, come l'Eroe, come colui che ha fissato la Verità della totalità nel suo volto di Medusa, è sempre un morto a questo mondo. Heidegger ne ha parlato come viaggio del Poeta che si avventura nell'ignoto, oltre la fonte custodita dalle Norne ai piedi dell'albero Yggdrasil, alla ricerca della parola. Nella parola che egli porta lustra e splendente agli uomini è racchiusa la verità: una verità che egli crea restituendo vita e giovinezza a un mondo rinsecchito.

Il tema non è nuovo: già Böhme aveva immaginato la presenza del divino, cioè del Vero, nel mondo, come uno spirito fecondatore capace di restituire la vita e di far germogliare una natura pietrificata, inaridita dalla mortifera menzogna luciferina, da lui intuita come spirito di opposizione a questo anelito di continuo rinnovamento.

Tornando alla Fata Melusina e alle innumerevoli leggende che parlano di lei sotto diversi nomi, la sua figura appare dunque come l'immagine del desiderio, come realtà immaginale che emerge da un'acqua che è acqua di iniziazione a una vita altra, acqua che segna il confine tra le invecchiate verità di questo mondo e il luogo u-topico ma "vero" dove nasce una vita nuova, dove si manifesta la *phýsis*, come dicevano i Greci, parola che nell'etimo indicava un eterno scorrere e rinnovarsi, alludendo alla verità di una eterna trasformazione di ciò che appare sul palcoscenico del mondo.

Vi è un notevole parallelismo tra il consegnarsi a un mondo "altro" dell'eroe che insegue la Fata Melusina, e il rapimento di fanciulli da parte delle Ninfe. In entrambi i casi il raggiungimento del luogo dell'eterna giovinezza, del mondo "vero" ancorché u-topico, coincideva con la morte a questo mondo. Questo concetto ha una lunga durata: ancora oggi la "morte al mondo" è metafora del ritiro di colui che anela alla contemplazione del Vero.

Emblematica è poi nel mito la figura di Medusa come simbolo della *phýsis*. Di lei sappiamo che era giovane e splendente e che da lei nacque il cavallo Pegaso (*pége* vuol dire: fonte) suscitatore della fonte Ippocrene attorno alla quale danzano le Muse. Per giungere a lei era necessario superare lande selvagge e paurose; guardarla nel volto conduceva alla morte (per questo, in epoca tarda, si volle credere che Medusa fosse orrenda, ma ciò è smentito da quanto narra Esiodo). Perseo, che doveva affrontarla per decapitarla, si limitò a fissarla in uno specchio.

Il simbolismo è notevole: guardare la verità della totalità significa consegnarsi all'indistinto e perdere così la propria individualità, cioè incontrare la morte, se non altro quella psichica, come accadde a chi pretese di spingersi oltre la sfera della Ragione umana e ne tornò tentando di dire l'indicibile; ciò accadeva ai rapiti dalle Ninfe, che perdevano il senno o la stessa vita terrena.

Lo specchio di Perseo diviene allora il simbolo delle limitazioni che la Ragione pone nel rapporto col Vero, che viene così contemplato nello specchio della Teoria (*theoréo* vuol dire: contemplo; contemplare è connesso con *templum*, *témenos*, *témno*, cioè ritaglio: il tempio è uno spazio ritagliato) come verità parziale, immagine parziale e momentanea di un Vero il cui continuo divenire e trasformarsi non può essere raggelato nell'istante e sulla superficie. Ad esso non si può tuttavia aderire

nella sua totalità, pena esser trascinati fuori da un'esistenza che tale è in quanto puntuale, quindi limitato manifestarsi di quella incircoscivibile totalità in un *hic et nunc*.

La terribilità del viaggio del poeta, e il suo costruire per noi la nostra verità consiste allora in questo: entrare nella landa deserta dell'indicibile e tornarne portando con sé, nuova e lustra, la Parola, che rinverdisce la nostra stanca verità. Portare l'indicibile nei limiti del dicibile, ma portarlo conservandone la trasparenza di quel mondo altro d'onde proviene, la sua capacità germinale, è l'opera del poeta, che addita la natura *poetica* della verità come continua costruzione, come eterna giovinezza del mondo.

La natura germinale del Vero è stata intuita anche in una cultura di per sé diversa, come quella della Qabbalah, che ha elaborato la metafora di un divino, dunque di un vero, inscritto nel tessuto del mondo, attraverso la simbologia dell'acqua, del suo fluire e della sua fecondità; di un Vero che quindi si ri-vela nel flusso stesso della vita. I cabbalisti immaginarono un sistema puramente formale di dieci "*Sephîrôt*", nome che sta ad indicare i modi di manifestarsi del divino come processo di eterna creazione del mondo. Il mondo fu infatti pensato dalla filosofia medievale islamica e da quella giudaica che si muoveva in quell'ambito, come il manifestarsi di un processo di creazione continua, come perenne emanazione di un flusso divino che dunque è la realtà sottesa all'apparire del mondo, il suo sostegno, in assenza del quale il mondo collasserebbe. All'origine di questa successione di modalità i cabbalisti pensarono dunque un'entità detta 'En Soph, cioè: "senza fine", del tutto oscura, il cui aspetto rivolto in direzione del creato, la prima *Sephîrah*, detta *Keter*, fu immaginata come un *Fons vitae*, una eterna fonte che zampilla da quel buio, e scende a fecondare il mondo. L'acqua di vita che ne sgorga si raccoglie in un bacino detto *Hokmah*, il serbatoio della divina sapienza che si travasa in un altro bacino, detto *Binah*, dove questo sapere indifferenziato della totalità assume gli aspetti di una sapere formato, e perciò limitato, attraverso il quale quella sapienza si manifesta nel mondo. Di lì, attraverso altri canali costituiti tra le successive *Sephîrôt*, il divino scende ad irrigare il giardino del mondo, manifestandosi come presenza nel cosiddetto "Regno" o *Malkût*, l'ultima delle *Sephîrôt*, detta anche *Shekînah*.

Si noterà il ripetersi dello schema: il vero traspare come ordine divino che sottende l'apparire del mondo, ed è un sempre nuovo, un perpetuo sgorgare che proviene da una fonte inesauribile scaturiente da una profondità insondabile. La spiritualità della visione mostra certamente una cultura diversa da quella che ci proviene dalla Grecia e dai suoi miti; ma questa visione di una segreta corrente di vita che costituisce la verità di un mondo in perpetuo divenire non è strutturalmente diversa da quella racchiusa nel concetto tutto immanente della *phýsis*. Ciò significa che il vero è un sempre nuovo, un sempre giovane che si identifica con la trasformazione stessa, con il perenne rinnovarsi che è la vita. Il Vero è connesso con la vita, è testimoniato nella vita vissuta *nella* verità. Rilke ammoniva della necessità di aderire a questo processo di trasformazione, della necessità di *volarlo*, perché chi permanesse nell'identico sarebbe destinato alla sterilità, alla pietrificazione. Nel mito teosofico di Böhme fu questo il peccato di Lucifero, che isterilì il mondo.

Interessante appare anche il confronto con la mistica di un poeta Sûfî come Jalâl od-Dîn Rûmî o con la teosofia dell'Islâm Shî'ita, da Sohrawardî a Molla Sadra. Ne emerge un analogo rapporto tra verità nascosta e mondo manifesto, totalità indistinta e sue puntuali manifestazioni. Celebre è l'*incipit* del *Mathnawî*, il maggiore poema di Rûmî, con l'apologo della canna del flauto che modula l'aria che l'attraversa trasformandola in suono, nel particolare suono di quella canna. La canna è il poeta, il soffio è lo Spirito divino: un indistinto illimitato, senza forma e senza confini qual'è l'aria, il vento, attraversa il limitato della canna e *così* si fa suono; dall'indistinto incomprensibile e inarticolato emerge il suono articolato e comprensibile soltanto attraverso l'*hic et nunc* del poeta e del mistico, la cui parola, il cui suono, non è che la limitata e sempre nuova traduzione del soffio divino nel mondo.

L'apparenza del mondo non è dunque altra cosa dalla realtà del divino: nella visione dei teosofi e dei mistici dell'Islâm Shî'ita quell'apparenza non è che un'attenuazione della luce di quella realtà. Ancora una volta una visione altamente spirituale si pone in parallelo con l'immanente concezione della *phýsis*; il mondo è la manifestazione del flusso di vita che lo percorre, che lo sostiene, senza il

quale ciò che appare distinto e individuato collasserebbe. L'indistinto sempre eguale si manifesta come sempre nuovo, la sua immobile infinità si manifesta come inesauribile moto del finito.

Di qui la concezione della quale stiamo cercando di comprendere il fondamento, quella di una verità come eterno sbocciare, eterna giovinezza del mondo connessa alla vita, non racchiudibile negli schemi concettuali: verità ambigua, umbratile, che sgorga dal buio del discorso umano, che traspare nella parola poetica, nella parola che agisce sull'anima e trasforma, che non si pone nel rapporto di dominio tra un soggetto contemplante e un inerte oggetto, come fa la "verità" comunemente intesa, quella dell'adeguamento della proposizione alla cosa. Queste, come vedremo tra poco, non sono che le astrazioni della metafisica occidentale che raggela il flusso della vita nello specchio della *theoría*, che ha un'origine storica e nacque da una ragione *politica*.

Dopo questa generica e del tutto manchevole panoramica, che di per sé meriterebbe ben altre scorribande nel mito e nella teosofia -per non parlare dello svolgersi di un filo rosso che collega l'uno all'altra attraverso le vicende del Neoplatonismo medievale- è dunque venuto il momento di analizzare come e perché questa antichissima concezione della verità è andata scomparendo, affidata soltanto ai mistici nel panorama della nostra cultura occidentale. Questa concezione della verità ebbe infatti un momento di lotta e di gloria al tempo dei Sofisti e del poema di Parmenide -non così lontano da Eraclito come comunemente si crede- ma fu poi sommersa al termine del processo di "razionalizzazione" della cultura greca che condusse al temporaneo oblio della visione mitica del mondo. Temporanea perché essa risorse nel corso dell'Ellenismo dell'Era volgare, con la rinascita del mito, dell'interesse per la sofistica, e con la nascita di uno straordinario fenomeno, destinato a riportare la verità nell'ambito della narrazione all'inizio del XX secolo: la nascita del romanzo, peripezia di anime che cercano il porto del proprio destino, dunque della propria verità, nel racconto come percorso di una vita, entro il labirinto dei simboli dei quali è costellato il mondo.

Vediamo dunque come la nostra cultura cambiò il proprio concetto di verità, e perché, e quali conseguenze ciò abbia prodotto. Tutto cominciò con Parmenide.

Parmenide cercava il fondamento di un Vero che fosse tale e sempre tale al di là di ogni mutevole apparenza, e lo cercava quindi come sostrato immutevole di questo nostro cangiante mondo. In altre parole, si domandava "che cos'è ciò che è", domanda fondamentale che istituisce la metafisica così come la definì Aristotele: scienza dell'essere in quanto tale.

Per quanto riguarda Parmenide, si può dire però che il suo pensiero non fosse poi così lontano dal pensiero mitico già nella concezione del suo poema, che è intitolato "Attorno alla natura" (*perí phýseos*). Infatti, allorché egli si propone d'indagare il rapporto tra questo sostrato che chiamerà "essere", e ciò che appare al mondo, egli finirà con l'identificarlo con la *phýsis*. Del resto, lo stesso verbo essere è etimologicamente legato al greco *phýo*. L'inizio stesso del poema è segnato dall'apparizione di immagini simboliche che riportano al mito: Parmenide è guidato dalle fanciulle figlie del Sole alla porta del giorno e della notte, ove vigilano Dike e Ananke. Soltanto oltre questa porta è il Vero, come ciò che è dietro l'apparenza e le opinioni; le presenze di Dike e di Ananke stanno ad indicare la giustizia e la necessità come Legge eterna e immobile che chiude il vero e l'essere nella sfera di un sempre-eguale. Si noti che Parmenide, contrariamente a quel che si crede, non nega quanto osserva Eraclito circa l'eterno trascorrere del mondo; soltanto egli sostiene che dietro quel mondo che trascorre c'è un altro mondo -come direbbe Nietzsche- immutabile ed eterno, che si manifesta nella successione temporale di ciò che accade. Così, anche le opinioni degli uomini non sono di per sé false; sono soltanto le infinite e parziali sfaccettature di un Vero sottostante che è immobile e "rotondo" (tale è l'essere, in quanto limitato e ovunque eguale a se stesso) e che non fu e non sarà perché eternamente "è". Questa è dunque la lezione di Parmenide: il giorno e la notte non si sommano in un ipotetico "Tutto" composto di parti, né si può dire che il mondo sia contemporaneamente luce e tenebra: i due opposti sono due apparenze in rapporto necessario, pensabili come "verità" soltanto entro tale rapporto, non separatamente.

Eguale, dice Parmenide, le opinioni degli uomini non sono di per sé false, anche se non possiedono una vera certezza; soltanto, nessuna di esse può essere pensata se non in rapporto al proprio opposto; fare di esse il metro di un giudizio assoluto significa farne quindi delle falsità, o, come egli

dice, trasformarle in puri nomi. L'opinione è e deve restare una manifestazione parcellare del vero, il quale manifesta la propria totalità soltanto nel tempo: un concetto componibile con quello mitico che regge la tragedia classica, ove la successione temporale e destinale degli eventi mostra in successione il doppio volto proprio di ogni scelta, al ruotare della sfera di Ananke.

L'ipotesi di questo misterioso "essere" -da cui la scienza dell'essere, ovvero l'ontologia- che sarebbe il sostrato di tutto ciò che si manifesta, nacque, come fu notato, da un equivoco che è al fondo della nostra lingua e quindi del nostro stesso pensiero di occidentali, il doppio significato del verbo essere come copula e come attestazione di esistenza. Da lì sono venuti gli altri concetti che vorrebbero ingabbiare il reale entro gli schemi del Razionalismo, come quello di essenza/sostanza (d'onde la necessità del cosiddetto accidente per scendere alla realtà di ciò che esiste soltanto nella sua concreta individualità); di soggetto come ipostatizzazione dell'Io come permanente-sottostante e dell'oggetto come ciò che gli è posto dinanzi: tutti concetti necessari per ricondurre il mutevole che esiste, all'immutabile-permanente puramente pensato -alla *theoría*- cioè alla pretesa di giungere a quella che nel linguaggio comune si definisce "verità oggettiva". È interessante notare che lo stesso concetto di "esistere" come manifestazione dell'essere, stia ad indicare un *ek-sistere*, cioè un "costituirsi fuori da" quel misterioso sostrato del mondo, per l'appunto. Porre un piano ipotetico dell'essere sotto quello reale dell'esistenza significa distaccare la verità dalla vita, trasferirla nella sua immagine riflessa sulla superficie bidimensionale dello specchio, nell'immagine *contemplata*, ritagliata, la cui immobilità prende il posto dell'eterno sbocciare e trasformarsi della vita e della sua *verità*.

Una conseguenza necessaria del pensiero di Parmenide e del suo bisticcio verbale grazie al quale è istituito "l'essere", è però questa: se tutto è "essere" non vi può essere qualcosa che sia "non essere"; quindi il non-essere, che non è e non esiste, non può essere oggetto di pensiero, quindi il pensiero non può che identificarsi con l'essere.

Su questa faccenda s'intromise Gorgia, il celebre sofista, che replicò con un trattato dal titolo "Attorno alla natura, ovvero al non-essere" (*perí phýseos he perí toû mè óntos*). La sua tesi era triplice: negava l'esistenza dell'essere; in caso di esistenza ne negava la conoscibilità; in caso di conoscibilità negava che fosse una conoscenza comunicabile. La dimostrazione delle tre tesi non gli fu difficile, ma ciò che ci sta a cuore non è quello, ma quel che ne seguì. Dice Gorgia: i contenuti del pensiero sono cose che esistono oppure non esistono; se non esistono, la conseguenza logica è che quel che esiste non è pensato; ma se esistono, allora, poiché posso pensare un uomo che vola, questi esisterebbe, ciò che è assurdo. Che cosa vuol mostrare Gorgia? una cosa molto importante, cioè che l'essere parmenideo, frutto di un bisticcio tra le due valenze del verbo, è una mera costruzione verbale (nell'uso corrente del termine diremmo: un sofisma). Inoltre, prosegue Gorgia, se l'essere esistesse (ma ha già dimostrato che ciò condurrebbe ad un assurdo) come potremmo comunicarlo con le parole? La parola non coincide con gli oggetti reali dell'esperienza, che dunque non sono conoscibili nelle parole; né tantomeno una tale conoscenza, se fosse possibile, sarebbe comunicabile, tramite la parola, a coloro che non l'hanno, perché la parola non coincide con la cosa. Noi non possiamo comunicare le nostre individuali esperienze sensibili, e, quando parliamo, non diciamo le cose, diciamo soltanto parole: chi dice, dice un dire, un discorso. Le parole, ecco allora il contenitore di ogni possibile "verità", verità peraltro ambigua, tanto che i Sofisti sono stati tramandati dai loro avversari come coloro che con puri giochi di parole potevano affermare o negare qualunque "verità". Questo sarà stato anche vero nell'esercizio volgare delle tecniche verbali da parte di molti, ma non vale nel confronto del pensiero di Gorgia, come si vede dal suo *Encomio di Elena*.

La tesi di Gorgia è questa. Elena tradì Menelao perché persuasa da Paride, e andò così incontro al proprio destino che è impossibile evitare con i ragionamenti quando ci si trova di fronte una forza più grande, che è la forza della persuasione esercitata tramite la parola. La parola è un potente dominatore, afferma Gorgia, e trasforma chi l'ascolta cogliendo l'occasione opportuna, il *kairós*. Essa può persuadere per effetto della retorica, cioè dell'arte del dire che sa come porgere gli argomenti per giungere al convincimento agendo direttamente sull'anima di chi ascolta. Per verità, possiamo oggi notare che Gorgia omette una considerazione importante in questo rapporto psico-logico, cioè tra anima e parola: la persuasione in tanto è possibile in quanto coglie nell'ascoltatore una realtà già

predisposta al recepimento di quelle parole, che viene così portata alla luce dell'azione. In altre parole: Elena si fece convincere da Paride perché nel fondo della sua anima, del suo desiderio, lo preferiva a Menelao; ma furono le parole di Paride a cogliere il *kairós*, a tramutare la disposizione dell'anima in convincimento e in azione.

Anche a prescindere da questa osservazione, siamo dunque dinnanzi ad un rapporto completamente diverso con la verità: la verità è creazione del discorso in quanto esso agisce, cioè fa essere, nel senso che costruisce ciò che esiste; la creazione di verità operata dal discorso è ciò che rende il mondo sempre nuovo. La parola *crea l'oggetto* come opinione, sentimento, credenza in una realtà; l'effetto della parola è la creazione di un mondo; essa non sta al posto di una cosa che le è esterna, ma fa essere in un modo che si comprenderà soltanto dopo, alla luce del mondo che ha creato. Il discorso sofistico è demiurgico, agisce sull'anima come il farmaco sul corpo. Da Plutarco è tramandato infatti che un altro grande sofista, Antifonte, nel Foro di Corinto annunciò di poter curare le malattie grazie all'uso della parola: fu dunque un precursore della psicoterapia. La notizia è data anche da Filostrato, e Luciano ricorda Antifonte come interprete dei sogni.

I Sofisti, Gorgia in particolare, mostrano così come l'argomentazione di Parmenide giri a vuoto: chi dice, dice soltanto parole, e il discorso sull'essere, come dirà più tardi Lacan, è sostenuto soltanto dal presupposto indimostrabile che l'essere esista; l'essere è "un fatto di detto", come dirà, per l'appunto, Lacan.

Tutto ciò non era senza conseguenze sul piano politico: per i Sofisti infatti, la costruzione politica della città aveva luogo sul piano retorico del consenso, essi erano dunque i fautori della democrazia in Atene. Chi della democrazia era nemico acerrimo, sostenitore di un governo autoritario e chiuso a ogni forma di innovazione che non fosse la definitiva instaurazione di un governo gerarchico di "sapienti" dalla normativa immutabile, chiusa alle pretese del popolo, fu Platone, non per nulla ammiratore del regime spartano. Platone pensava che la città dovesse essere costruita attorno ad un'astratta idea di Bene, ipotesi talmente irrealistica da essere poi criticata radicalmente dallo stesso Aristotele, il quale ebbe il buon senso di pensare che non è l'ordinamento a costituire i cittadini, ma i cittadini a costruire la propria città; e quanto al regime spartano ne analizzò lucidamente le ragioni del fallimento.

Per realizzare il proprio intento didattico-politico, Platone doveva dunque smantellare l'impianto sofistico, riconducendo l'ammissibilità del discorso al rapporto univoco con l'Idea immobile ed eterna della cosa; e poiché sofistico era, in fondo, anche il discorso di Parmenide, per riuscirvi dovette giungere a quello che fu detto il "parricidio": smontare anche l'equazione di essere e realtà che era stata la lezione del suo Maestro. Perché in ciò Platone era un seguace di Parmenide, nel fatto che entrambi miravano ad una "verità" immobile ed eterna; soltanto che, nel caso di Platone, anche le opinioni, fonte di contrasto politico, erano qualcosa che andava messa fuori gioco, anche quando si trattasse di opinioni "vere", in quanto meramente intuitive, quindi non possedute nella loro "dimostrabilità".

Il luogo cruciale dell'argomentazione si ha nel dialogo detto *Sofista*, dove, grazie all'uso strumentale di successive distinzioni (il cosiddetto metodo diairetico) si giunge ad affermare che il Sofista è colui che vende per guadagno non un sapere specifico, "delle cose", ma un sapere che è pura tecnica di confutazione volta a "purificare" un pensiero male impostato. Sotto questo profilo può esistere anche una sofistica "nobile" (in effetti, il Socrate dei dialoghi platonici usa la tecnica sofistica per giungere ai propri scopi) ma il sapere dei Sofisti, in quanto tecnica buona per tutte le circostanze, non è un "sapere", è una sua imitazione. Il Sofista è un imitatore; per inciso, come l'artista, secondo Platone.

Il senso del discorso di Platone, anche per i molti esempi che tornano in questa e altre opere, è chiaro: il sapere può essere soltanto un sapere "professionale", cioè un sapere *attorno alle cose*. Su questa base, in opere come le *Leggi* e la *Repubblica*, egli potrà sostenere che soltanto il filosofo può perseguire l'Idea di Bene, quindi *soltanto lui potrà dettare le leggi della convivenza, della politica*. Si noti: un sapere attorno alle cose significa una "verità" che può essere soltanto riproduzione, nel discorso, della realtà delle cose: infatti non si dice più "una cosa" (un dire) ma "attorno" a una cosa.

L'obbiettivo di Platone, che egli afferma qui e altrove, è dunque un sapere accessibile soltanto al filosofo; un sapere che riguarda non più una qualunque delle attività umane, ma che è sapere dell'essere, cioè del Vero, come ribadirà Aristotele nella *Metafisica*: al filosofo appartiene il sapere dell'essere in quanto tale, non nelle sue singole parcellizzazioni, ma nella sua universalità. Un sapere come sapere del "Vero"; il filosofo diventa *un professionista della verità*, che, come tale, è sottratta ad una possibile genesi nella testimonianza, ad una possibile rintracciabilità all'interno del dire umano.

Siamo così al punto in cui si giunse al parricidio. Platone deve dimostrare che, contrariamente a quel che affermava Parmenide, il non-essere *esiste*, sia pure in rapporto in qualche modo con l'essere; che può esistere perciò la menzogna nel discorso, che possono esistere false opinioni e discorsi falsi: poiché non tutti accedono al Vero, l'inganno è dire nel discorso ciò che non è, dire il non-essere. Con ciò viene smontata l'argomentazione di Gorgia contro Parmenide, mirata a mettere sullo stesso piano le diverse opinioni; ma ciò avviene soltanto azzerando la posizione di Parmenide che si era prestata all'obbiezione vincente di Gorgia.

La verità non è più dunque nella parola che agisce, e, agendo, *mostra* la verità che porta in sé e che la rende potenza generatrice; la verità è nella parola che dice la cosa ricoprendola: il termine greco per scienza è *epistème*, la cui etimologia indica uno stare sopra, un dominare. La sofistica "nobile" di chi sa attorno alla cosa mette a tacere le opinioni: l'*epistème* di Platone, contrariamente alla *alétheia* di Parmenide, si contrappone alla *dóxa*, all'opinione, come il vero al falso, non più come il sottostante all'apparente. Per i Sofisti, al contrario, l'opinione e il discorso, connessi con il buio dell'anima e perciò con la vita stessa, testimoniano, e non possono essere quindi disconnessi da una verità che è verità dell'anima.

Si noti che tutta la filosofia greca, da Parmenide ai Sofisti, a Platone, ad Aristotele, cerca la verità *all'interno del linguaggio*: soltanto che, a differenza dei Sofisti, il Razionalismo classico sposta il luogo della verità dalla mobile germinalità del significante a un significato coincidente con la cosa: dall'anima all'inanimato. Tutto l'immenso sforzo dell'*Organon* aristotelico consisterà nello stabilire basi più solide di quelle platoniche per fissare l'unicità del senso, l'univocità del rapporto tra parola e cosa; ciò sarà fatto anche confutando, nelle *Confutazioni sofistiche*, l'uso, da parte dei Sofisti, delle omofonie e delle anfibolie vale a dire delle ambiguità semantiche, per rintracciare significati nascosti sotto l'ambigua apparenza del detto.

Con Aristotele, il tentativo sarà stabilire una perfetta sovrapponibilità tra le strutture del reale, della logica e della sintassi, sicché la verità potrà essere una, oggettiva e immutabile: e potrà esserlo perché il cosmo aristotelico è un sistema chiuso, luogo di leggi deterministiche fissate una volta per sempre, intrinseche alla natura delle cose. Il cosmo rischia di non essere più vivente, di farsi meccanismo come avverrà con Cartesio. Di fatto, Aristotele, attento alla concretezza, ha lampi e aperture che rendono aporetiche molte sue conclusioni; questioni aperte dalle quali germinerà il Neoplatonismo, in particolare dopo il contatto tra la cultura greca e il messaggio testamentario, che afferma una verità testimoniata e una parola che vivifica, e che, soprattutto sposta il sostrato del mondo dall'immobilità dell'essere al Dio *vivente*. Non è casuale l'attenzione che il Neoplatonismo portò a Parmenide e al suo tema dell'apparire come manifestazione dell'essere: identificato ora con il divino, che trasferisce sul piano spirituale e trascendente l'immanente germinalità della *phýsis*. La natura diventa trasparenza del Vero, ove l'anima si ri-conosce.

Si apre così una lunga pagina, che parte dalla contesa sulla verità, pensata dalle dottrine neoplatoniche della Profezia come irruzione del divino che agisce sull'Immaginazione del Profeta trasmettendo la verità nel simbolo. La verità appare nuova e inaudita, attingimento del sovrarazionale che destituisce il limitato sapere concettuale dei filosofi. Una dottrina che fonda le infinite eterodossie medievali dei tre monoteismi, che passa attraverso l'elaborazione del sapere magico, alchemico e teosofico e giunge a quel nodo ineludibile che è il Romanticismo, dove la verità germinale dell'anima assume la veste di verità dell'arte e della poesia, verità sempre nuova che fa dell'artista un Profeta e della sua parola un lampo che va oltre i limiti del sapere concettuale. In analogia alla sofistica, la verità traspare nel *Witz*, che mostra l'assurdità della logica tramite la logica dell'assurdo; o nell'A-

gudeza, nell'entimema, il particolare sillogismo caro al Barocco, che grazie all'analogia apre nuove radure per una verità sempre nuova, che desta meraviglia, scaturente dalla capacità creatrice dell'anima.

Il ruolo dell'arte è centrale per la concezione della verità come eterna germinalità, come costruzione dell'anima. Platone, come noto, considerava gli artisti come contraffattori del reale; le loro anime venivano soltanto al sesto posto tra quelle umane nella gerarchia del *Fedro*; egli concepiva infatti l'arte come mera imitazione di un vero sempre eguale a se stesso, terreno esplorabile dai soli filosofi. Aristotele fu più aperto. Nella sua costruzione di una logica del discorso in grado di aderire alla struttura del reale, privo di ambiguità per difenderlo dalle scorribande dei Sofisti, sviluppò una poderosa dottrina nella quale il senso della frase risiedeva nell'accertamento dell'esistenza del suo oggetto. Tale dottrina, nella quale ha un ruolo centrale il principio di non contraddizione, aveva però la necessaria caratteristica di riguardare soltanto la struttura formale del discorso, che doveva presupporre l'esistenza di un senso formale compiuto proprio del discorso stesso, prima ancora di accertarne la verità, attestata soltanto dall'esistenza dell'oggetto. Ciò significò aprire, a differenza di Platone, alla possibilità di una autonomia della creazione artistica, in sé pienamente sensata, salvo riferirsi a un mondo di pure parole, privo di corrispondenze oggettuali esterne. *Arte come divertissement*, si potrebbe dire; una soluzione che componeva il dissidio tra ontologia e sofistica, dividendo le vie del discorso tra quella filosofica e quella letteraria, tra quella della verità e quella della finzione. Una finzione che però assegna un ruolo, ancorché eterodiretto, all'arte: la rivalutazione aristotelica dell'autonomia formale del discorso in sé, apre la via all'apprezzamento della retorica (nel cui ambito rientra l'arte) come pura tecnica di convincimento per chi non è in grado di recepire la "dimostrazione" del filosofo. L'arte e la poesia potranno dunque avere un ruolo catartico, ma non avranno più ruolo veritativo sino al Romanticismo: sarà però a sua volta la letteratura, con Proust, a riportare la verità nel periplo del racconto e dell'esistenza; e con Hoffmannsthal a sgretolare i concetti di soggetto e oggetto. È significativo che ciò sia accaduto nel momento stesso in cui entrava in crisi la fisica classica, fondata sull'astrazione razionalista e cartesiana dell'osservatore esterno immobile.

Se dunque si prova, contro la concezione razionalista, a pensare l'oggetto del discorso non più esterno, e la verità non più legata ad esso come corrispondenza oggettiva; se si prova a portare la verità all'interno dell'anima che quel discorso costruisce, allora essa torna ad essere un eterno sgorgare da una fonte nel buio. In che cosa il discorso ri-vela le tracce di questa origine che porta in sé? Non certo nelle sue strutture logiche, che tentano di veicolare l'inaudito nelle strutture di un già detto. La verità del discorso traspare viceversa dalle sue beanze, dalle sconnessure, dai luoghi ove la logica concettuale non può chiudere il proprio circolo attorno all'inaudito, dove dunque qualcosa "non va": *nel buio del non detto perché non dicibile*, che però può essere letto nella *testimonianza* che esso dà di una vita. Si affaccia così nuovamente, dopo tanti secoli, l'ipotesi di una verità come eterna costruzione eternamente rinnovata, una verità che s'identifica con l'eterna giovinezza, con l'acqua di vita.

Introdotta da quel crocevia di culture che fu il Romanticismo, nei cui confronti il debito junghiano è totale (basti pensare soltanto alla dottrina del sogno di Görres) la psicologia analitica junghiana ha avuto il merito di rendere nuovamente attuale un sapere che ha radici nel pensiero mitico e nella Sofistica, obliterato da secoli di Razionalismo occidentale, ideologia nata come ideologia del dominio rivelatasi buona per tutti i tempi, e che tale è rimasta con la nascita del Razionalismo scientifico, ideologia del dominio sulla natura tramite la tecnica. Ideologia che si è tradotta nello Scientismo per il quale la verità umana, "scientificamente" non dimostrabile, rientra nella cosiddetta opinione intesa come nulla ontologico: estrema trasformazione della *passione* platonica per una verità come terreno di caccia per lo specialista, dal quale tener fuori la massa dei profani.

Riscoprire la verità dell'anima e delle sue *passioni* è forse il senso più vero e profondo che sorregge l'ipotesi della democrazia come gestione delle nostre proprie vicende, apertura al nuovo, attenzione ai segnali del futuro che è già qui e che fa udire la sua flebile voce dal buio dell'inaudito.

Gian Carlo Benelli
16 Ottobre 2009

ALLEGATO: IL CASO DI DON CHISCIOTTE

ESTRATTO DALLE PAGINE 969-971 DI *STORIA DI UN ALTRO OCCIDENTE. DOPO E A LATO*, 3 - *La crisi dell'Occidente. Leo Strauss e la filosofia politica; Voegelin e un XX secolo gnostico; Brague e l'ordine medievale. Con alcune divagazioni apparentemente fuori tema.*

Qui vorrei aprire un'altra divagazione apparentemente fuori tema, che di fatto riconduce al problema sollevato dai Sofisti, tacciati di fellonia per motivi *politici*. Vorrei accennare all'essenza del Barocco, da me sempre indicato come un *haut lieu* del Neoplatonismo, di una verità che si costruisce come costruzione dell'anima. Nel Barocco il poeta e l'artista debbono suscitare meraviglia e coinvolgere il fruitore nella rappresentazione, operazione retorica a magia il cui fine è il convincimento, e l'orientamento dell'anima a nuove aperture sul reale. La struttura del cosmo barocco è, in partenza, quella stessa del Neoplatonismo: ciò che appare è trasparenza d'Altro, il mondo allude e nasconde, levita su un tessuto che costituisce il "Vero" come "Altro". Il mondo è un simbolo che rivela: nasconde ma anche addita, esso è anche la via unica, ancorché labirintica e ingannevole, al "Vero". Nell'ontologia neoplatonica del Barocco esso diviene una macchina teatrale, il *theatrum mundi*, la *gran máquina* di Gracián. Il fine è abitualmente religioso, ma non necessariamente, anche se precisamente in questo ambito si assiste al recupero dell'entimema come "concetto predicabile", cioè adeguato a una trasmissione retorica del vero, sorretta con la rete simbolica delle metafore e delle analogie. La retorica non è limitata all'arte del dire, è un'arte del porgere in generale, capace di coinvolgere creando la realtà dell'illusione, *veicolando cioè il vero per il tramite dell'immaginazione*: nella scultura il rappresentato esce dal proprio spazio invadendo quello del fruitore che viene così coinvolto nella rappresentazione; nella pittura il quadraturista usa la prospettiva per calare il cielo nello spazio sacro del Tempio e trascinare il fedele in quello spazio, a tu per tu col mondo dei Santi: il Tempio diviene così il luogo d'accesso *teatrale e perciò reale* al Sacro.

Ciò che appare essenziale nel Barocco e nelle sue *technicalities*, tra le quale primeggia l'*Agudeza* che proietta nell'inaudito, è che l'arte diviene creatrice di nuova realtà, non semplicemente quella della macchina teatrale costruita, che fa da tramite, ma di quella *che provoca nell'animo dello spettatore*. Il Barocco realizza il profondo detto di Gorgia riferito da Plutarco (*De glor. Ath.*, 5, 348c): chi inganna è più nel giusto di chi non inganna, e chi si fa ingannare è più saggio di chi non si fa ingannare. Dove la "giustizia" dell'inganno e la "saggezza" dell'ingannato consenziente, indicano una via al vero che passa per l'empatia generata dalla comunicazione, capace di portare alla luce la "verità" ri-velata nel non-detto, la verità non dicibile in rapporto alla quale la logica dell'apodissi si rivela ambigua e perciò anche falsa e falsificante. Dunque "vero" è soltanto il saggio inganno di chi va oltre la logica. Il Barocco è "festa", è il luogo ove l'Altro *appare e perciò è*, in radicale opposizione alla tradizione razionalista che svaluta l'apparenza della *dóxa* in nome dell'essere dell'*epistème*.

La più straordinaria esposizione di questa inaudita verità è chiusa nella parabola dell'eroe di Cervantes, che merita di essere analizzata perché da essa si evince la *realtà* di questa "verità".

Nel Primo Libro del *Don Chisciotte* (Parte III, Cap. XXV) il Cavaliere dalla Triste Figura, rifugiato nella Sierra Morena, decide di inviare per mezzo di Sancho una lettera alla contadina Aldonza Lorenzo, da lui *coscientemente* trasformata per sempre nella bella Dulcinea del Toboso. Sancho dovrà riportare la risposta dell'inconsapevole Dama, dopo averle riferito che il Cavaliere ha perso il senno e fa cose strane nei boschi (come Orlando rifiutato da Angelica e altri infelici eroi della Cavalleria). Sancho gli domanda stupito perché mai *farsi* pazzo, visto che la povera Aldonza non gli ha fatto alcun torto, non avendo neppure l'idea di essere stata trasformata nella sua Dulcinea. Ecco la sorprendente risposta di Don Chisciotte:

Qui sta il punto -rispose Don Chisciotte- e qui sta la sottigliezza della mia faccenda; perché il fatto che un Cavaliere errante diventi pazzo per una qualche ragione, non merita considerazione: il punto è sragionare senza che ve ne sia motivo.....Cosicché, amico Sancho, non perder tempo a consigliarmi di lasciare una così rara, così felice, così non vista imitazione. Sono pazzo e pazzo debbo essere.....

Qui si avanza, in metafora, una straordinaria dichiarazione sulla natura dell'arte nell'estetica barocca. Essere pazzo senza ragione di esserlo, cioè fingere di esserlo non essendolo, e tuttavia ritenere di doverlo essere, dunque esserlo sapendo di non esserlo, è metafora della creazione artistica: un mondo che non c'è va creato con la convinzione che vi sia pur sapendo che non c'è; ciò che è come dire che va usato l'artificio per far sì che vi sia ciò che non v'è pur essendovi. Questa follia simulata mostra inoltre la sorprendente somiglianza e la profonda differenza tra il rapporto dell'artista con la propria finzione e quello del folle con i propri fantasmi: il folle letteralizza la propria menzogna nel senso che non sa viverla come finzione. In altre parole, al folle manca la capacità di chi sa porsi in miracoloso equilibrio sul doppio piano che rende *vera* una cosa "non vera". *Una cosa "non vera" è diversa da una menzogna* -lo sapeva già Esiodo- e infatti la verità creata dall'artista è altra cosa dalla "verità" dell'ovvio e del quotidiano, perché è vera soltanto su un piano *inubicabile*. L'artista e il folle vivono entrambi i fantasmi dell'immaginazione (o della fantasia, secondo la nota distinzione) ma soltanto il primo ha la capacità di *manipolarli* come tali e *sapendoli tali*. Qui c'è anche un problema di cultura, perché conta la capacità di percepire la differenza tra "vero" e "reale" insieme alla loro convergenza. Rendere reale un non-vero significa renderlo vero su quel piano inubicabile, ma potentissimo costruttore di storia, che è il piano u-topico dell'anima.

Che Don Chisciotte (voce di Cervantes) abbia dunque chiara l'esigenza che per creare un mondo si debba sviluppare il pensiero *su due piani*, è evidente dalle parole che seguono immediatamente nel punto dove abbiamo interrotto il discorso:

.....sinché tornerai con la risposta alla mia lettera, che penso d'invviare per tuo tramite alla mia Signora Dulcinea; e se è quale la si deve alla mia fedeltà, avrà fine la mia stupidità e la mia fatica; e, se fosse il contrario, diverrei veramente pazzo, e, essendolo, non proverei nulla. Cosicché, comunque lei risponda, uscirei dal mio tormento e dalla fatica nella quale mi lasci, godendo, da savio, il bene che mi procurerai; o non provando, da folle, il male che mi apporterai.

Qui il duplice e opposto piano nel quale si dicotomizza il ragionamento, mostra la sua sottile natura di coincidenza degli opposti, perché i due piani, apparentemente destinati a non incontrarsi, convergono di fatto in un terzo e imprevedibile piano: una realtà che prima non v'era, e che non sarebbe certamente esistita fuori dall'ingegnosa costruzione di Don Chisciotte, fuori cioè da quel luogo inubicabile.

Molto di più lascia poi capire Cervantes, nello sviluppo del suo romanzo, sul ruolo di questo mondo apparentemente inesistente e fantastico. Man mano che il romanzo si avvia a conclusione, i personaggi di Don Chisciotte e di Sancho tendono a configurare uno straordinario intreccio sulla profonda "verità" del non-vero, del "falso" artistico. Da un lato Don Chisciotte, conscio della visioarietà del proprio mondo, non rinuncia ad esso, perché lui stesso non avrebbe più realtà fuori da quel mondo, e la sua vita, di uomo e di personaggio, perderebbe ragion d'essere. Dall'altro Sancho, conscio dell'inesistenza del mondo di Don Chisciotte, preferisce prenderlo per vero, e *credervi non credendovi*, perché soltanto grazie a quel mondo di miraggi ha aperto gli occhi su una possibile diversa dimensione, che, una volta percepita, non gli consente il ritorno al grigiore contadino, a ciò che sembrava realismo e realtà, e tale sembra ancora alla sua terragna consorte. Al termine del romanzo, il "vero" Don Chisciotte e il "vero" Sancho, sono altra cosa dal Don Chisciotte vero e dal Sancho vero degli inizi: sono irresistibilmente cresciuti di vita propria tra i fogli del loro inventore, gli hanno preso la mano e si sono collocati di propria iniziativa nella dimensione utopica della creazione artistica: hanno acquistato una propria "verità" e sono diventati, non più se stessi, i personaggi di se stessi. Questo, checché se ne pensi, è *raggiungere e testimoniare la propria verità*, creare una nuova realtà che *azzera l'apparenza dell'ovvio quotidiano*. Questa è la creatività, parente nobile della follia; ed è poetica perché evidentemente nasce sull'educazione al dominio del mondo immaginale dell'anima, degli stessi fantasmi che travolgono i "non educati" a suscitane la follia, perché non hanno saputo combattere la lotta col Drago che custodisce l'acqua di vita. L'acqua li ha sommersi nel proprio indistinto: soltanto il poeta nuota nel mare periglioso dell'anima.

Quando Don Chisciotte sarà costretto a non proseguire nella *rappresentazione della follia*, morirà di malinconia, perché non potrà più farsi personaggio e quindi morirà anche poeticamente, e con ciò finirà il romanzo che non potrà proseguire; però nel momento della sua morte anche *un mondo* morirà attorno a lui, perché *il mondo perderà il proprio incanto*, anche per coloro che avevano voluto far rinsavire il Cavaliere con la violenza, ma di fatto erano stati coinvolti nella sua finzione. Chi fu testimone dei fatti, rimproverò all'artefice della catastrofe messa in atto "a fin di bene" l'errore di aver voluto far rinsavire "il più bel pazzo del mondo", togliendo al mondo la grazia che lui e Sancho gli avevano dato. L'uomo non è, come si ripete per pigrizia, un animale razionale: è un animale *immaginante*, che non "scopre", *crea* la verità.

Prendiamo ora di nuovo per mano il personaggio Don Chisciotte. Al vecchio hidalgo il mondo "reale" non piace, non ne ama il metabolismo materiale che appiattisce l'esistenza sul calcolo di conservazione; e questo mondo non sembra trasformabile in altro. Il momento cruciale della geniale invenzione è nello sguardo che cade casualmente su una qualunque contadina, Aldonza Lorenzo, della quale egli non raccoglie neppure la figura, perché ella è per lui essenzialmente il veicolo e lo strumento di una *rivelazione* (analogo all'illuminazione gnostica o alla percezione paranoica: ma anche Zurbarán e Caravaggio dovettero aver guardato ciò che per gli altri era un qualunque cesto di frutta). Aldonza diviene così la bella Dulcinea, adorna di tutte le fantastiche virtù delle eroine del romanzo cortese. Questo è però soltanto il necessario fondamento della vera messa in scena che egli medita e vuol porre in atto: costituirsi in Cavaliere errante secondo le norme dei romanzi; quindi, per fedeltà all'invenzione *-senza questa fedeltà egli sarebbe un vero folle*, questo punto va tenuto fermo se non si vuol cadere nel giudizio volgare- gettare sul mondo *uno sguardo nuovo e inaudito*. In questo sguardo il mondo si trasforma in quello dei romanzi di cavalleria, e quando gli eventi smentiranno quello sguardo, sottili e geniali percorsi del pensiero "folle" tenderanno ad avvalorare singolari conclusioni: il mondo "reale" è soltanto un malvagio incantesimo (intuizione gnostica); il mondo "vero" è quello costruito dall'anima del Cavaliere, dalla sua immaginazione. A ciò *egli crede fermamente conoscendone però l'invenzione*, come dirà spontaneamente nel finale: "io non sono Don Quijote, sono Alonzo Quijano". La convinzione che ne fa un pazzo per l'uomo ovvio della quotidianità è ciò che fa viceversa di lui un creatore, che vedrà la propria fine -come creatore, come uomo mortale e come personaggio- nel momento in cui la convinzione stessa dovrà essere smentita. *Le sole opinioni false sono quelle di colui che è privo di fede*. Da quel momento, da quando "rinsavisce" il suo vissuto passato diviene veramente quello di un folle. La follia è l'atto notarile della sconfitta.

Qui c'è un gioco di specchi che va portato in luce, il rapporto tra il personaggio e l'autore. Don Chisciotte è infatti la proiezione creata da Cervantes che mostra l'illusorietà del mondo; perciò Cervantes vive l'invenzione su due piani: su quello del personaggio Don Chisciotte, che paga con la sconfitta e con la vita la pretesa di fare del mondo reale il mondo utopico dei romanzi cavallereschi; e su quello di se stesso come autore (vero autore dell'invenzione escogitata nel libro da Don Chisciotte) che sa che l'operazione è possibile soltanto come creazione artistica, destinata al solo piano utopico della *rappresentazione*. Perciò Cervantes colloca la propria utopia sul piano dell'opera d'arte, dove la può far "vera" e viverla come tale pur conoscendone l'utopicità. *La convinzione della verità del mondo immaginale crea la verità artistica del mondo immaginato*, e questa verità artistica, ancorché sconfitta dal mondo reale, *è destinata a mutare coloro che hanno assistito al suo fantasmagorico dispiegarsi, e che, dopo la rivelazione, torneranno con disagio e inquietudine all'evidenza dell'ovvietà di un mondo, non più così certa*. L'evento si annuncia simile a quello di una Grande Resurrezione, e il percorso dell'artista/creatore è, dopo la Resurrezione, guardare al mondo con uno sguardo "altro" e con due certezze: quella della visione e quella che la visione non può trovar posto nel mondo. Questa forza di vivere su due piani è la forza dell'Utopia, che dà forza alla creazione e che crea un mondo agendo sull'anima, *Fons vitæ* che alimenta la carcassa di un mondo rinsecchito, e lo fa rifiorire.

Gian Carlo Benelli
16 Ottobre 2009