

RIVISTA INTERNAZIONALE DI UTORIE

L. FIRPO

G. C. BENELLI

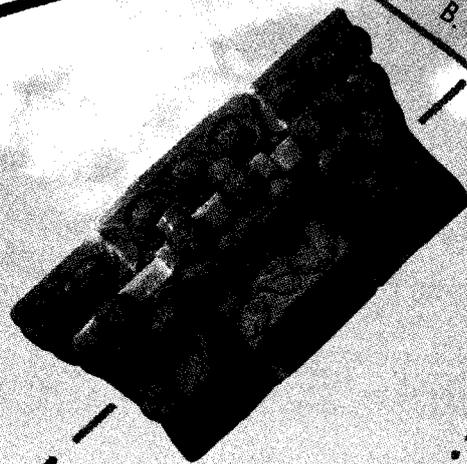
M. FAGIOLO

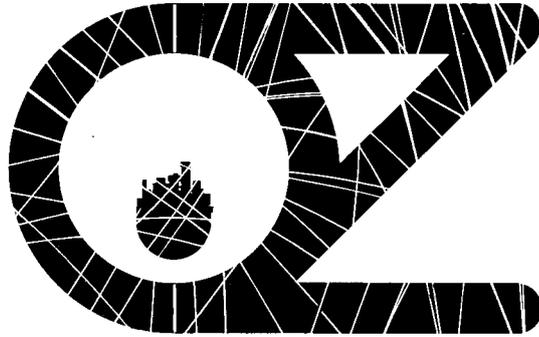
B. COOKE

L. LOMBARDI SATRIANI

F. FUSCO

J. J. KOCKELMANS





RIVISTA INTERNAZIONALE DI UTOPIE

1
1994

OZ * RIVISTA INTERNAZIONALE DI UTOPIE * 1994

Direttore: Giuseppa Saccaro Del Buffa

Direttore Responsabile: Francesco M. Battisti

Redazione: Rossana Buono (Caporedattore), Paolina Carli, Piero Fabretti, Franco Ratto

Hanno collaborato a questo numero: Geraldina Santini e Caterina Maestro

Ideazione: Francesco M. Battisti, Paolina Carli, Giuseppa Saccaro Del Buffa, Marcello Sésitito, Kim Veltman

Progetto e coordinamento grafico: Marcello Sésitito

Consiglio Direttivo: Francesco M. Battisti, Francesca Cantù, Bruna Consarelli, Marcello Fagiolo, Luciana Menozzi, Michele Rak, Giuseppa Saccaro Del Buffa.

Comitato Internazionale di Consulenza: Artur Blaim, Gaetano Calabrò, Arrigo Colombo, Ronald Creagh, Michael Cummings, Gillo Dorfles, Marcello Fagiolo, Vita Fortunati, Antonio Fusco, Leah Hadomi, Chester Z. Keller, Joseph J. Kockelmans, Ruth Levitas, Arthur O. Lewis, Antonio Quistelli, Michele Rak, Gérard Raulet, Pierre Restany, Lyman T. Sargent, Vittorio Somenzi, Darko Suvin, Valerio Verra, Kim Veltman

Oz si avvale della collaborazione dei seguenti centri culturali:

- Associazione Internazionale per gli Studi sulle Utopie (AISU)
- Centro interdipartimentale di studi delle utopie (Università di Bologna)
- Gruppo di studio delle utopie (Università di Lecce)
- Dipartimento di Filosofia e Scienze Sociali (Università di Cassino)
- Dipartimento di Studi Filosofici ed Epistemologici (Università di Roma La Sapienza)
- Istituto di Studi Storici (Università di Macerata)
- Society for Utopian Studies (SUS), Stati Uniti e Canada
- Fondazione Eugenio Battisti, Roma.

Redazione: OZ, Rivista Internazionale di Utopie, Viale dei Quattro Venti, 166 - 00152 Roma (Italia)

Periodico quadrimestrale, sped. in abbonamento postale.

Registrazione Cancelleria Tribunale di Roma n. 128 del 28 marzo 1994

Prezzi: per l'Italia: lire 35.000, numeri arretrati: lire 35.000, abbonamento (3 numeri): per l'Italia: lire 100.000, Estero: lire 130.000.

Società Editrice Diakronia, Via P.L. Albini 4/B, 27029 Vigevano, Italia, tel. 0381/83034

Distribuzione: Midilibri, Via Guintellino, 26 - 20143 Milano, tel. 02/8137441, fax 02/89121940

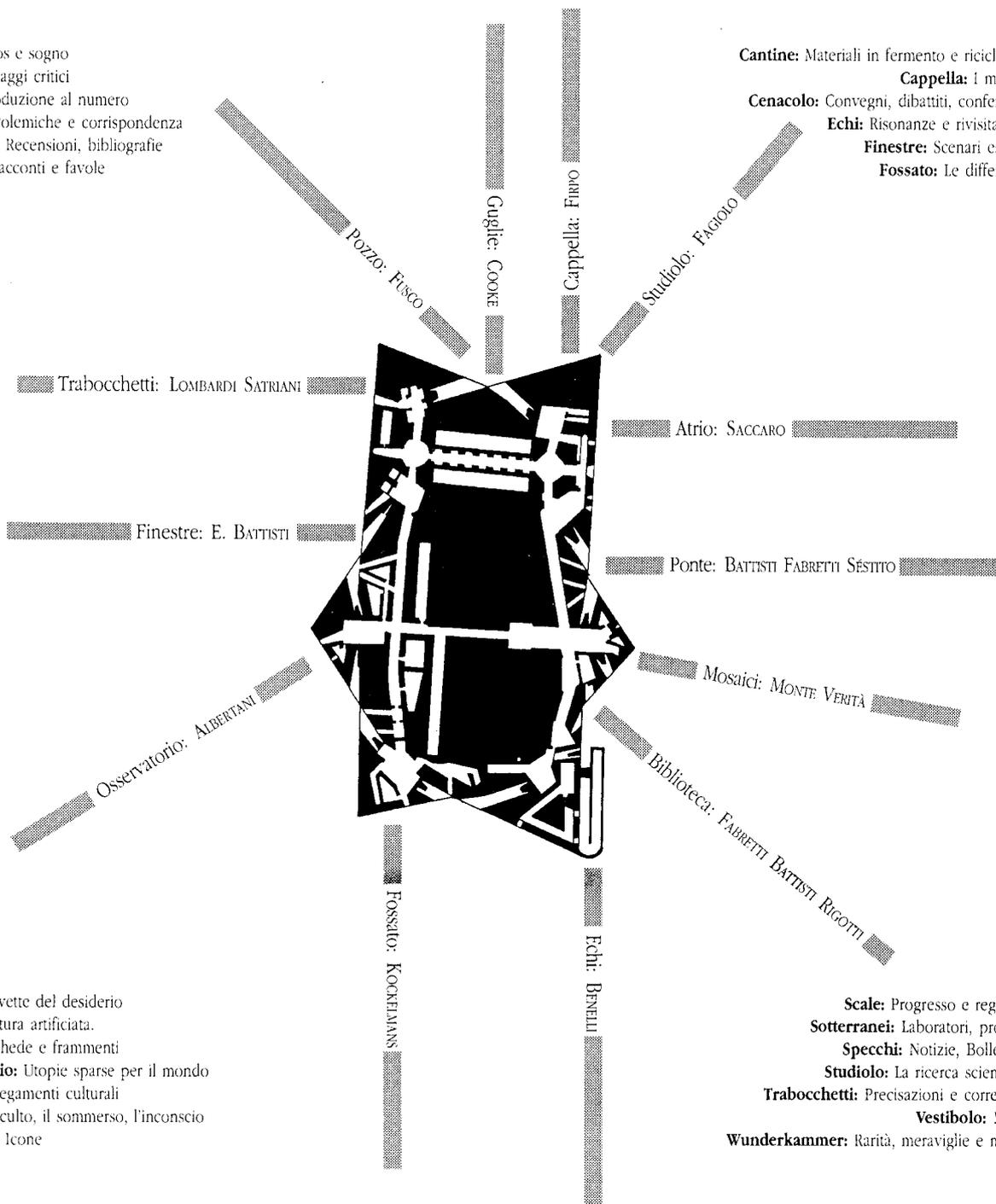
SOMMARIO

- 2 *Nel Castello di OZ: Ambienti e contenuti.*
- 3 Giuseppa Saccaro Del Buffa, *Ben aggrappati ad un nulla.*
- 7 Francesco M. Battisti, Piero Fabretti, Marcello Séstito, *Il mago di Oz: letture in parallelo.*
- 10 *Eugenio & Eugenio Battisti. L'occhio e la lente.*
- 11 Luigi Firpo, *Per una definizione di "utopia".*
- 21 Gian Carlo Benelli, *Utopia e verità.*
- 33 Joseph J. Kockelmans, *Utopia e mito.*
- 41 Claudio Albertani, *Mito e utopia nella storia del Messico.*
- 63 Luigi M. Lombardi Satriani, *Elogio della stupidità.*
- 73 Antonio Fusco, *"Il timoniere" di F. Kafka. Brevi considerazioni psicologiche.*
- 79 Marcello Fagiolo, *Sforzinda e il castello delle meraviglie.*
- 91 Brett Cooke, *La tavola rotonda di quercia: le utopie russe e l'importanza simbolica del mangiare insieme.*
- 105 Francesco M. Battisti, *L'importanza dell'illusione.*
- 109 Piero Fabretti, *L'utopia in gioco.*
- 112 Francesca Rigotti, recensione a: Richard Saage, *Politische Utopien der Neuzeit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1991, pp. x-364.
- 114 *Monte Verità - Il Museo Casa Anatta.*
- 115 *Elenco delle illustrazioni a piena pagina.*
- 116 *Indice dei nomi.*
- 123 *Associazione Internazionale per gli Studi sulle Utopie: AISU.*

Nel castello di **OZ**, Ambienti e contenuti

Alcova: Eros e sogno
Armeria: Saggi critici
Atrio: Introduzione al numero
Bastioni: Polemiche e corrispondenza
Biblioteca: Recensioni, bibliografie
Camino: Racconti e favole

Cantine: Materiali in fermento e riciclaggio
Cappella: I maestri
Cenacolo: Convegni, dibattiti, conferenze
Echi: Risonanze e rivisitazioni
Finestre: Scenari esterni
Fossato: Le differenze



Guglie: Le vette del desiderio
Hortus: Natura artificciata.
Mosaici: Schede e frammenti
Osservatorio: Utopie sparse per il mondo
Ponte: Collegamenti culturali
Pozzo: L'occulto, il sommerso, l'inconscio
Quadreria: Leone

Scale: Progresso e regresso
Sotterranei: Laboratori, progetti
Specchi: Notizie, Bollettino
Studiolo: La ricerca scientifica
Trabocchetti: Precisionazioni e correzioni
Vestibolo: Mode
Wunderkammer: Rarità, meraviglie e mostri

Castello S. Elmo a Napoli, pianta

UTOPIA E VERITÀ

Gian Carlo Benelli

...esattamente come se qualcuno, scorgendo la propria immagine e ignorando d'onde essa viene, tentasse di afferrarla.

Plotino, *Enneadi*, v, 8,2

«Ciò che si è non si può esprimerlo; si può comunicare soltanto ciò che non si è, cioè la menzogna. Soltanto nel coro può risiedere una certa verità». Così Kafka afferma l'impossibilità di *dire* la verità. La sua non è una voce isolata: la grande letteratura che apre il nostro secolo, da Hofmannsthal a Proust, da Kafka a Rilke, mettendo in crisi il soggetto (e l'oggetto) del Razionalismo ottocentesco, nega la possibilità di una verità che sia adeguamento della proposizione alla cosa. La verità che Proust cerca nella narrazione come periplo di una esistenza diviene una verità/testimonianza che non può esser «detta», può esser soltanto «fatta»: il rapporto con la verità non è più legato all'enunciato, si può soltanto essere *nella* verità.

Da queste premesse sono partito per trattare — marginalmente — il problema dell'utopia nei miei lavori sullo Gnosticismo e sul pensiero mitico; e per trattarlo più a fondo in un terzo lavoro su arte e utopia, non ancora pubblicato. Esse sono fondamentali per il mio modo di intendere l'utopia, che da un lato viene strettamente connessa al problema della «verità»; dall'altro diviene qualcosa che non può esser razionalizzata, pena trasformarsi in ideologia. Perciò, quando io parlo di utopia, non mi riferisco affatto ai grandi progetti razionali cari a molti filosofi — primo tra tutti il Platone della *Repubblica* — ma ad una non razionalizzabile tensione, ad un mondo diverso che ciascuno di noi porta in sé, che guida le nostre scelte esistenziali e che ha le proprie radici nel desiderio. La volontà viene quindi posta a fondamento di una storia che è figlia del desiderio, realizzazione imperfetta d'un sogno che avviene come può nello scontro e nella sempre provvisoria composizione «razionale» — sotto forma di ideologia egemone — di tensioni divergenti. Una storia, dunque, imprevedibile, dove nulla è definitivamente «superato» e tutto viene costantemente rimesso in discussione; e una storia che, come osservava Mannheim, senza l'utopia non sta in piedi.

Le utopie dunque, per quel che mi riguarda, non vanno cercate nelle esasperate razionalizzazioni di filosofi nevrotici, ma in quei grandi sogni collettivi che nascondono possibili futuri sviluppi della storia. Ne ho rintracciate nell'ambito del pensiero mitico come anche nell'idea guida dello Gnosticismo, una scelta ereticale che partì dalla constatazione che la sofferenza dell'uomo non può trovare alcuna giustificazione logica. «Rintracciare» mi sembra la parola giusta, qualora si accetti il suggerimento vichiano ad evitare un inattuabile «vero» e ad indagare il «fatto». Qui soltanto si può rinvenire la traccia di quel non-luogo che somiglia all'Uno di Plotino, inattuabile e tuttavia baluginante nel molteplice del mondo e della storia. Nel «coro» vi è dunque «una certa verità».

Se si accetta questa impostazione, si comprende l'importanza che io annetto all'artista e al poeta — arte, poesia e pensiero mitico sono da sempre inestricabilmente connessi — quali voci dell'utopia. L'arte e la poesia, come sonde che tendono ad attingere l'Uno nel molteplice, mostrano nella forma il riflesso di quell'Uno che è non-luogo, cioè utopia per eccellenza, centro immateriale da cui tutto proviene e cui tutto tende. L'arte ha molto a che vedere con l'utopia perché, come specchio dell'Altro (l'Uno è l'Altro) essa mostra che v'è dell'Altro in questo mondo e che perciò il mondo può esser altro. Come tale essa produce una catarsi — non certo nella direzione cara ad Aristotele— in colui che si apre al messaggio veicolato nel letto di Procuste

della forma. L'arte, realizzando la conciliazione degli opposti in un non-luogo, è la voce del desiderio che parla nel solo «luogo» nel quale esso può ri-velarsi: nell'utopia.

Torneremo successivamente ad esaminare il rapporto tra l'arte e l'utopia; per ora mi sembra necessario considerare il ruolo dell'utopia nella storia, là dove essa sembra essere eternamente sconfitta.

Nelle conclusioni della mia ricerca sul pensiero gnostico dal II secolo ad oggi, avevo ritenuto di mettere in luce tre punti fondamentali. Il primo riguardava la continuità del pensiero egemone dell'Occidente, improntato al Razionalismo nelle accezioni che vanno dal pensiero classico a Cartesio. Il secondo riguardava la ripetitività con la quale il pensiero dell'emarginazione (emarginazione culturale, non necessariamente economica) si presentava, nelle correnti gnostiche, come mero ribaltamento dei valori stabiliti dalla normativa razionalista. Esso si presentava quindi sovente come antinomismo, perché l'espressione del malessere individuale e sociale, particolarmente evidente nei periodi di grande mutamento, tendeva ad ideologizzarsi, cioè ad assumere le stesse strutture normative (con ottica ribaltata) implicite in ogni Razionalismo, che è pensiero ideologico per eccellenza, pensiero cioè inteso come pensiero del dominio. Questa subalternità era il terzo punto da me posto in evidenza.

Ponendomi più in generale il problema dell'eterno scacco dell'utopia entro una storia che pure non può fare a meno di essa, mi domandavo — e lasciavo la domanda aperta — se per caso non ci trovassimo dinanzi ad una inevitabile assunzione di ruolo dovuta ad un pensiero che non sa pensare la coesistenza degli opposti, onde la tensione utopica è qualcosa di amato/odiato che da un lato è inevitabile conseguenza dello scontro tra desiderio e realtà nel vissuto, dall'altro si consegna alla contingente sconfitta perché mette in crisi ogni possibile stabilità. Paradossalmente l'utopia, nella sua possibilità di operare per far emergere col tempo una nuova e più vivibile società, troverebbe un ruolo soltanto in questa sconfitta: almeno nella cultura che abbiamo costruito.

Per conseguenza, nel mio successivo lavoro sul pensiero mitico, andavo alla ricerca della «verità» veicolata da questa forma di pensiero, opposto al Razionalismo; il quale, dalla Grecia in poi, ha tentato di liberarsene proclamandone il carattere infantile come «meno» o come «prima» rispetto ai propri trionfi. Del pensiero mitico mostro la «razionalità» sottolineando che l'irrazionalismo è concepibile soltanto come fallimento della pretesa razionalista, laddove il pensiero mitico è una costante che si accompagna da sempre al pensiero razionale. Il mito si rivela una via privilegiata di accesso alla «verità» umana, verità/narrazione che assume le contraddittorietà del percorso senza privilegiare uno dei due volti dell'eterna duplicità del reale, mai riducibile interamente al razionale, come già notava Gorgia. Da questa sua irriducibilità nacque, come notavo, l'evidenza del tragico, che è una conseguenza della pretesa normativa razionalista, nella quale l'ambiguità del Sacro è vissuta come contraddizione insuperabile e incomprensibile.

Il mito si rivela, al contrario, veicolo di progettualità utopica proprio là dove la duplicità del reale si manifesta con la maggior evidenza. Al riguardo ponevo in luce la non demitologizzabilità — cioè l'eterno risorgere in seduzioni diverse — di figure come la Grande Dea, Dioniso ed Hermes. La prima è il luogo ove gli opposti, nella loro estremizzazione di vita e di morte, mostrano di essere correlati in un reciproco ineludibile rinvio, onde l'uno è il presupposto dell'altro. Il secondo, come *noús bylikós*, è la ragione oscura del corpo e del desiderio, una ragione che la cultura egemone ha sempre tentato di espungere costruendo la Ragione come figura tutta luminosa. Il terzo, il bifronte per eccellenza, è lo specchio della condizione umana nella sua ineludibile «politicità», intesa come continuo

reciproco commercio ove il moralismo delle *idées reçues* cede il posto al mutuo vantaggio, e dove quindi ogni «verità» si rivela ambigua.

Il pensiero mitico parla anche in termini sufficientemente espliciti del problema dell'utopia e dei suoi conflittuali ma istituzionali e benefici rapporti con la storia. Lo fa, come ovvio nel mito, con una grandiosa metafora, in quel complesso racconto a più voci che sono le leggende melusiniane. Ho avuto modo di mostrare come le infinite leggende melusiniane esprimano complessivamente il rapporto utopia/storia secondo il seguente schema: l'utopia non può mai trovare posto in questo mondo; essa tuttavia irrompe continuamente nella storia e lascia concreti segni di questa irruzione modificando il nostro mondo.

Nel lasciare aperta la domanda — che sembra perseguitare il nostro pensiero almeno dal tempo dello scandalo della Croce, rendendo stolta la sapienza di questo mondo (Paolo ai Corinzi) — circa il necessario e pur fecondo scacco dell'utopia, mi domandavo perciò se dietro quest'ultimo non si nascondesse lo scacco del Razionalismo stesso.

Il problema di fondo consiste nel fatto che questo sapere — il sapere platonico/aristotelico che è a fondamento anche del razionalismo cartesiano e poi borghese — è un sapere che tende all'Uno e al vero attraverso l'astrazione concettuale rispetto al molteplice dell'esperienza, inteso come illusorio. Per esso la garanzia della verità non viene data dalla vita, ma è su un piano «teorico», cioè contemplato. Questa «immagine allo specchio» puramente virtuale e priva di vita, ha soltanto due alternative: restare nel non-luogo della superficie rispecchiante come inafferrabile u-topia e di lì soltanto muovere la storia; ovvero oggettivarsi. In tal caso, essendo priva di vita, diviene un moloch: quello dell'ideologia e della normatività. In altre parole: lo schema astratto non aderisce al flusso esistenziale.

Questo è il sapere che va in crisi all'inizio del nostro secolo, con la crisi del soggetto (e dell'oggetto) borghese: e non è per nulla un caso che siano i poeti a mandarlo in crisi. Non è un caso perché la sua crisi significa avvertire l'esigenza di porre diversamente il rapporto tra l'Uno e il molteplice, tra la verità e la vita: e questo è precisamente ciò che fanno il poeta e l'artista.

Il pensiero creativo dell'artista, che ha molto in comune con il pensiero mitico, aderisce all'ambiguità dell'esistenziale cogliendo l'Uno nel molteplice; egli ne ravvisa le tracce sotto l'apparenza — non più illusione, ma veicolo di verità — penetrandola con uno sguardo obliquo. Il suo è un sapere intuitivo che supera le angustie dell'intelletto, e che in tanto può postularsi in quanto si ammetta una diversa via alla conoscenza.

Non sembra perciò casuale neppure il fatto che in ogni razionalismo l'arte sia stata considerata tutt'al più una forma di conoscenza antecedente o minorata (un «prima» o un «meno», come il mito) rispetto al sapere concettuale. L'artificioso rifugio del «bello» — le «belle arti» — costituì una sorta di giardino d'infanzia per individui reputati incapaci di dedicarsi a cose «serie», cui si chiese d'esser piacevoli.

Ammettere e privilegiare una via alla conoscenza diversa da quella esperita dal Razionalismo, implica però uno spostamento radicale della prospettiva: da quella dicotomica di ogni razionalismo a quella di un cosmo inteso come tutto continuo e contiguo, ove il dualismo, che riconduce di necessità ad un mortuario monismo terminale, fine della storia, è sostituito dal moto perpetuo da e verso l'Uno, reso possibile dallo schema triadico caro ad ogni neoplatonismo.

Il neoplatonismo, che è pensiero della continua trasformazione sorto in epoca di grandi mutamenti, sembra fornire la base, dal Romanticismo in poi, per pensare la nostra epoca percorsa da grandi mutamenti. In esso l'arte e la poesia



Fig. 1. - Cappadocia. Monasteri rupestri.

divengono luogo di verità grazie al ruolo mobile dell'anima, poeticamente descritto da Plotino ma centrale soprattutto in Schelling. È l'anima che, discesa dall'alto nella materia secondo Plotino, ma pur sempre radicata nel ricordo dell'Uno cui tende, opera la mediazione tra sensibile e intelligibile; attraverso i sensi essa percepisce l'intelligibile nel sensibile, cioè nel solo luogo dove esso può darsi. L'arte risale perciò alle ragioni d'onde discende la natura; in tal modo essa *crea* il mondo così come esso si dà nella nostra esperienza. L'anima è dunque centrale in quel continuo moto di emanazione e ritorno che circola nel cosmo neoplatonico.

Gli sviluppi teosofici del neoplatonismo — nella qabbalah, nell'ermetismo rinascimentale e nello spiritualismo tedesco da Böhme al Romanticismo a Schelling — hanno enfatizzato questa visione della creazione come fenomeno mai interrotto, nel quale è fondamentale il ruolo dell'uomo come continuatore della creazione stessa, e dell'anima come mediatrice del ritorno del molteplice all'Uno in un mondo rigenerato.

È importante notare che, così come l'Uno di Plotino non pensa (ma di certo «fa») così pure nel pensiero neoplatonico in generale, ed in particolare nei sistemi della qabbalah, la volontà è alla radice del divenire cosmico. L'atto della creazione non essendo chiuso, esiste una fonte perenne che si alimenta da un non-luogo, cioè da un divino Nulla ineffabile. Nella terminologia dei cabbalisti, Kèter è il nome dell'eterna fonte, il cui volto oscuro è rivolto verso un non-finito detto En Sof. Questa perpetua creazione costituisce la causa dell'imprevedibilità della storia (e quindi della nostra libertà *nella* storia e *dalla* storia) onde lo En Sof costituisce lo scacco della pretesa della Ragione razionalista a

circoscrivere il reale. Anche qui il reale è dunque qualcosa che va ben al di là del razionalizzabile. Nel neoplatonismo rinascimentale, intriso di ermetismo e di qabalah, l'artista diviene così la figura del mago creatore; e lo è di fatto se ci si ricorda, con il Garin, che la grandezza del *pensiero* rinascimentale non è nei «filosofi», ma nel fare creatore degli artisti.

Il rapporto tra il «sapere» dell'anima e quello razionalista assume un significato particolare nel pensiero di Schelling, nel quale lo scacco del secondo che, come abbiamo visto, è lo scacco di una verità posta fuori dalle turbolenze del flusso esistenziale, diviene l'errore dello spirito che pone l'individuo a norma di se stesso fuori del tutto; errore che non compete all'anima, per la quale l'individuo è in funzione del centro, e perciò è parte del tutto. Come tale, l'anima riconduce ad essere nella verità.

La situazione «decaduta» dell'uomo, una situazione che potremmo definire in tal senso «sublunare» e che viene puntualizzata dalla qabalah (sin dal libro *Babir* e ancor più dallo *Zobar*) come condanna alla dualità — cioè all'uso quotidiano della normatività razionalista — si esprime dunque in un pensiero che è tensione ad un impossibile pensiero della totalità. Nella precarietà di un esistere che è essere-nella-trasformazione, l'inadeguatezza istituzionale di un pensiero condannato a pensare la totalità fa sì che soltanto nello scacco il pensiero possa assumere la propria dimensione storica, con ciò operando alla costruzione del mondo.

Il rapporto anima/spirito come rapporto tra sapere intuitivo e intellettuale, il primo dei quali è un sapere della totalità mentre il secondo è meramente normativo, viene vissuto come contrasto accentrato attorno al problema dell'arte anche da quel singolare pensatore del nostro secolo che è il Klages; ed è verosimilmente l'esperienza di questo rapporto vissuto come contrasto nel corso del razionalismo borghese ottocentesco, ciò che ha portato alla nascita della psicanalisi, cioè al ritorno all'antichissimo sapere dell'anima che è elemento caratterizzante la cultura del nostro secolo.

In effetti, la crisi dell'ultimo razionalismo rappresentato dallo storicismo hegeliano e post-hegeliano è la crisi del tentativo di calare l'assoluto in terra, conseguenza dell'aver pensato teologicamente la secolarizzazione, usando per l'immanenza strutture di pensiero elaborate per pensare la trascendenza. Per conseguenza la rinuncia vichiana a circoscrivere il «vero» si tradusse nell'elevare il fatto a nuovo «vero»: con ciò negando ogni possibile esito all'utopia, alla voce del desiderio che incessantemente immagina un mondo diverso. Sembra significativo correlare a tutto ciò il progressivo naufragare dell'arte nel vuoto pneumatico della concettualità, e nei furbeschi tentativi di posizionarsi lungo i presunti percorsi di una storia dell'arte dagli sbocchi ideologicamente prefissati.

Soltanto negando la possibilità di trascinare in terra il «vero» consegnandolo così ad una trascendenza della quale non si può negare l'evidenza (evidenza sulla quale è tornato recentemente Aldo Magris) consente di intuire nel «fatto», cioè nella storia e nel mondo la traccia di esso. L'arte allora, come tentativo di esprimere un modello utopico (inverabile cioè soltanto in un non-luogo) diviene tensione che lievita entro il letto di Procuste della forma e che assume dunque la forma — giusta la lezione di Schelling memore di pseudo Longino — facendosi simbolo. La formà si fa simbolo nel senso che, come il simbolo, essa allude a qualcosa che eccede la forma stessa, all'Altro, all'u-topia. Perciò l'opera d'arte continuamente si propone in modo sempre nuovo, giusta la dialettica di «mondo» e «terra» cara a Rilke e ad Heidegger.

Nelle conclusioni della mia ricerca sullo Gnosticismo, ricordavo la lezione di Parmenide circa il rapporto tra la trascendente «verità» e le limitate «opinioni» umane. È questo il tema del rapporto tra l'Uno e il due, lo stesso

dibattuto da Andrea e Sacramozo per le calli di Venezia, che personalmente ritengo possa così sintetizzarsi: se l'Uno è «vero» soltanto a patto di restare in un non-luogo, il «due» normativo del Razionalismo che divide gli opposti (o meglio che genera gli opposti tramite la divisione) è «vero» soltanto a patto di non credervi. A patto cioè di vedervi soltanto un contingente strumento di confronto, limitato e destinato per giunta a generare da sé il proprio opposto. Il reale non è riducibile al razionale: la loro sovrapposizione è soltanto la pretesa del pensiero ideologico. Ma poiché non si può eliminare quella tensione alla «verità» che abbiamo visto delinearci dietro un pensiero condannato a pensare la totalità; e poiché il senso del limite di ogni umana scelta non va confuso con una rinuncia alle proprie scelte; ciò significa che la ricerca della verità andrà perseguita in una diversa ottica, che non è quella di una sua possibile enunciazione.

La verità, che ha necessità di esser fondata, non ha dunque alcun fondamento stabile e definitivo, contrariamente alle aspirazioni di tutti i razionalismi che si rivelano aspirazioni al dominio, ideologie che cristallizzano il desiderio della cultura egemone. Perseguire una verità dal fondamento mutevole e incircoscivibile, richiede tuttavia un completo ribaltamento degli aspetti più radicati della nostra cultura, ancorati da almeno venticinque secoli all'intellettualismo greco, perché impone di fondare la verità non più sulle idee ma sulla vita, dal seno del cui flusso essa deve balenare. «Balenare» mi sembra il verbo giusto per qualcosa che può darsi soltanto come traccia di Altro, che può permanere soltanto nella trasformazione. E poiché nel nostro mondo il percorso della verità passa soltanto per l'incerta strada delle opinioni, non fondabili su di un mero processo razionale (come già mostrò la razionalità di Gorgia), ne consegue che il loro fondamento è altrove.

Io sostengo che le sole opinioni prive di fondamento sono quelle i cui portatori son privi di fede: ipotesi che mi sembra coerente con l'immagine di un mondo ove la creazione è un processo continuamente in atto. E poiché una verità che può attingersi soltanto come essere *nella* verità, è una verità che si identifica con un percorso esistenziale dove ciascuno è esattamente dove ha *voluto* essere, io sostengo anche che chiunque ritenga di aver perduto l'orientamento circa la verità, ha semplicemente perduto la propria fede.

Posto l'atto di volontà a eterna fonte della creazione e identificata la mobile verità con questo ininterrotto processo che è trasformazione, è infatti evidente che il fondamento immateriale si sposta in direzione di un elemento non razionalizzabile in sé — perché incircoscivibile — che tuttavia si dà nella storia, nella contingente manifestazione, come realizzazione imperfetta (che però è la sola che si dà) di un progetto scritto in un luogo «altro» e perciò u-topico.

Si nota qui ancora una volta il rapporto tra l'utopia e la «verità» come creazione operata dall'artista/mago, la cui opera è atto di fede nella propria visione interiore costantemente riproposta. Lo si nota nel momento in cui, a partire dal Romanticismo, è precisamente questa opera di autodeterminazione dell'artista ad emergere sulle macerie della normativa classicista, già derisa da Giordano Bruno. L'artista, a partire da Novalis si fa profeta.

Prima di proseguire credo tuttavia sia necessario soffermarsi un attimo su questo richiamo alla fede, che può essere malinteso da tutti coloro — e non son pochi — che privilegiano la disputa sulle parole alla comprensione del contesto. La fede cui io alludo è un po' quella di cui parla Kierkegaard a proposito del «cavaliere», fede che nasce da una tensione verso l'assoluto, grazie alla quale egli riesce a porsi al di là dei *loci communes* del «generale», del «si» impersonale. Se il cavaliere si inganna circa l'autenticità di questa fede, egli è perduto.

Trasposta in termini heideggeriani, questa tensione è la costrizione umana ad andare oltre il «familiare» grazie alla quale l'uomo realizza il proprio destino, ma a causa della quale egli si trova esposto all'angoscia del nulla; cioè del nulla del proprio essere esistenziale che è inadeguatezza.

Fede dunque, come esser fedele a se stesso (Kierkegaard); o anche come mantenersi nell'autenticità del destino (Heidegger); atteggiamento nel quale l'uomo realizza il momento etico perché, lungi dal subire il mutamento come necessità, accetta liberamente il divenire grazie al quale egli diventa se stesso: un divenire il cui motore è per l'appunto il desiderio che non s'appaga nel mondo.

Il destino nel quale l'uomo si colloca diviene così un *perpetuum mobile*, e la dimensione della verità compete all'inseguimento di esso: la verità diviene dunque qualcosa che l'uomo *fa*, che egli fa e non può *dire*: dirla significherebbe calare l'assoluto in terra, possederlo. Questo è il tentativo ideologico: ineliminabile ma necessariamente falsificante.

Il neoplatonismo, nelle sue più coerenti espressioni, ha fatto uso di un concetto che sembra rispondere al nostro scopo: la teofania. Posto l'abisso ontologico che deve esistere tra l'Uno e il molteplice, la teofania rappresenta la particolare prospettiva con la quale l'Altro si dà, circoscritto nella storica individuale limitatezza del qui e ora. Essa è dunque la prospettiva sempre cangiante fuori della quale l'Uno non si dà. Torniamo ancora una volta al mito di Narciso: all'immagine inafferrabile perché mero riflesso ubicato nel non-luogo di una superficie.

La fede di cui parlo, che è quella nell'utopia, è per l'appunto la capacità di poggiare, di «fondarsi» su questo mobile riflesso nel «salto» verso l'incircoscivibile assoluto, un salto circa il quale così suona la parola di Eraclito: chi non spera l'insperabile non lo troverà, perché esso è introvabile e impervio. Altra cosa dunque dalla fede di Abramo, di cui anche parla Kierkegaard, che è speranza in altro senso: speranza in un mondo fondato in un Dio positivo e che sarà perciò, in un tempo imprecisato ma certo, positivo anch'esso. Questa fede è dunque una speranza che spera lo sperabile, perché il Dio di Abramo è per lui una concreta realtà, non un luogo introvabile e impervio.

Tornando alla nostra cangiante immagine che si dà nel non-luogo della superficie, sembra superfluo precisare che ciò che in essa si rivela come indicibile, ciò che trascina fuori di sé l'eterno Narciso che crede di scorgervi qualcosa di tangibile — di sperabile — è il baluginare dell'Altro come non-luogo della conciliazione degli opposti: meta eterna dell'eterno desiderio ma anche obiettivo dell'arte. Soltanto nell'arte questa conciliazione ha luogo: ma proprio per questo l'arte, specchio della vita, non può a sua volta esser trasposta nella vita stessa. Gli opposti si conciliano soltanto nel regno della morte, come mostrai parlando delle leggende melusiniane: l'arte riserva perciò la morte (almeno quella psichica) a chi si avventurasse a vivere quel suo sorriso di Medusa, che può guardarsi soltanto nello specchio. Il suo inganno è nel mostrare tangibile l'utopia: ma proprio per questo essa è potenzialmente rivoluzionaria, corrodendo nelle anime l'ovvietà del già-detto, del «generale», del «si» impersonale. In questo apparentemente vano rincorrere la propria immagine, l'immagine del desiderio come immagine dell'Altro — o dell'Uno — si realizza dunque l'accettazione del destino come *perpetuum mobile*, come verità che si fa, che si costruisce, nella quale si è, proprio in quanto si-è-nella-trasformazione.

La verità è dunque testimonianza che si legge nel fare: così come l'utopia, che non può razionalizzarsi se non come ideologia, si legge nel filo rosso del desiderio che guida il fare e perciò crea la storia.

L'intransitabilità del non luogo ove gli opposti si conciliano è fondamentale: perché la volontà di dominio che esiste nell'ideologia e nel Razionalismo — pensiero del dominio — esiste anche nell'arte, nel desiderio che pretende di conciliare gli opposti. A causa di questa conciliazione pretesa, l'arte si pone infatti sempre come un assoluto che vuol negare l'arte precedente; epperò l'inappagabilità del desiderio, l'impossibilità della conciliazione nella storia, fa sì che l'arte, costretta a trascinare la propria volontà di dominio in u-topia, non possa negare l'apertura all'arte che seguirà. Si rivela qui la contraddittorietà di un sapere che nasce dalla frustrazione come anelito al superamento di essa, cioè delle condizioni stesse che gli danno origine: anche l'utopia, del resto, opera nella storia come tentativo di fuga dalla storia. L'arte, che nasce come forma di *pátbei máthos* si ribella alla storia donde origina ed è una fatica di Sisifo; lo è perché è un tentativo di imporre l'ordine in qualcosa che continuamente si disfa. Essa sembra poter raggiungere la propria verità soltanto in un non-luogo: ma proprio per queste ragioni, essendo condannata ad un moto perpetuo, essa è testimonianza di un essere-nella-verità. L'arte mostra di attingere l'assoluto attraverso una singolare caratteristica: quella posseduta da ogni singola opera d'arte che, se sul piano ideologico è l'espressione di un *bic et nunc*, sul piano di ciò che la costituisce come arte si presta ad una continua ed inesauribile rilettura. Così, pur non potendo più intendere l'opera del passato al modo in cui l'intesero i contemporanei — o lo stesso artista — noi la intendiamo egualmente come arte «frintendendola» in modi sempre nuovi e impensati.

Questo fenomeno, sia detto per inciso, caratterizza in forme proprie anche il pensiero mitico. È stato infatti comunemente notato che uno stesso mito si presenta costantemente eguale a se stesso in luoghi e tempi diversi sotto diverse vesti. Il pensiero mitico è, come l'arte e come ogni manifestazione del simbolo, fonte inesauribile proprio perché mai interamente razionalizzabile e quindi realizzabile nella storia. In esso traspare l'utopia che, attraverso il fare umano, costruisce la storia. Ho già accennato, ad esempio, nel mio studio sul mito, al ruolo del mito di Cuccagna — ben più antico del folklore medievale — come germe utopico che fonda la modernità spingendo verso l'opzione tecnologica. Questa può esser considerata la risposta sociale razionalizzata ad una plurisecolare spinta dei ceti subalterni verso un'esistenza meno dolorosa. Il mito di Cuccagna, rurale nel Medioevo, è obliterato o idealizzato dalla cultura egemone quando questa possiede una sufficiente forza repressiva. Si noti bene infatti, che il mito di Cuccagna non è semplicemente il sogno di una dovizia di beni — quali può fornire la tecnologia — ma il sogno di beni dei quali si dispone senza lavoro, e perciò senza gerarchia sociale. Esso è dunque il mito, davvero «utopico», di una società senza potere: che tale è perché il desiderio vorrebbe esservi definitivamente placato. Esso postula quindi una «fine della storia» che si rivelerebbe però invivibile e contraddittoria come l'età di Kronos, un'età aurea che per restare costantemente eguale a se stessa doveva eliminare ogni nuovo germe di vita.

La nostra età è legata al successo o alle contraddizioni della risposta tecnologica a questo mito, una risposta che, rappresentando una razionalizzazione entro il fattibile, è ideologica, politica, inadeguata e destinata a passare, come tutte le cose della storia: ma il mito resta e si riproporrà in altre forme, proseguendo a far nascere la storia dalla pulsione del desiderio. La domanda cui si deve però rispondere per porsi correttamente il problema è questa: l'opzione tecnologica ha creato — o no — una società con un minor tasso di potere? se no, può in alcun modo comunque crearla?

Si nota qui quanto centrale sia il problema dell'utopia, che è contraddittoria semplicemente perché contraddittorio è il reale: così il nostro ben conoscere i meccanismi attraverso i quali una società di eguali conduce a mostruose

dittature, ci fa ben diffidare da ogni ideologia egualitaria, ma non impedisce la tensione utopica verso forme sempre più diffuse di eguaglianza. La storia sperimenta e getta infiniti strumenti storicamente transeunti, ma l'utopia resta.

C'è da domandarsi, a questo punto, se l'utopia non sia il segnale di un programma inscritto nel codice genetico del Cosmo. La domanda è troppo grande e generica per trovare risposta fuori delle soggettive propensioni: certo è che il nostro pensiero è condannato a pensare il tutto soltanto come dotato di senso. Espungere il problema del senso perché scientificamente non quantificabile, o consegnare all'insensatezza del «caso» ciò che esorbita dagli schemi razionalisti, è pensare non compiutamente e non coerentemente. Nel «caso» il pensiero razionalista dichiara la propria bancarotta. Un pensiero razionale degno di questo nome, del resto, non si arroga di dar risposte, ma si preoccupa di porre coerentemente le proprie domande. Le risposte le tenta il mito — scrisse miti anche Platone, quando tentò una risposta — e son sempre risposte oracolari che, come dice Eraclito, non affermano e non negano ma «fanno segno». Son oracolari cioè ambivalenti, come ambivalente è la verità esistenziale, che contiene in sé gli opposti non conciliati.

Questa verità come periplo di un'esistenza, perseguita da Proust, è quella che noi percepiamo nell'agire di chi si pone nella verità: come tale essa è un sintomo, la cui probatorietà è rafforzata dal convergere di altri sintomi. Ogni esistenza vissuta nell'assunzione del destino, che invita l'uomo ad esorbitare l'ovvietà dei *loci communes*, diviene così un tassello di una verità progettuale, eternamente in costruzione.

Si noti che la verità/sintomo è quel genere di verità che si può porre in luce soltanto con gli strumenti della retorica, come si usa da sempre nelle arringhe forensi dell'accusa e della difesa. Ciò riconduce ancora una volta al rapporto arte/verità, posto che gli strumenti attraverso cui l'arte opera la persuasione sono esattamente quelli retorici, quelli cioè del discorso. L'arte persuade attraverso la forma, luogo ove la tensione si materializza. È lì che l'arte mostra di aver letto il ri-velarsi dell'Uno nel molteplice; e ne fa segno, perché la tensione che materializza nella forma è la tensione all'Uno.

Arte della parola è anche la psicanalisi, arte di curar con la parola già nota al sofista Antifonte, poi obliata, che torna non casualmente in questo secolo. Quest'arte ha qualcosa a che vedere col nostro tema, posto che essa si fonda sui messaggi che dal non-luogo del desiderio filtrano come non-detto dalle beanze del discorso. Un'arte che in tanto va a segno in quanto riesce ad enucleare questo non-detto, ed a mostrare all'altro il suo stesso desiderio; soltanto così infatti, essa può muovere verso l'atto risanatore. Capovolgendo le conclusioni di Gorgia sulla vicenda di Paride e di Elena, dov'egli elogia il potere della parola, potremmo dire che la parola di Paride in tanto opera la persuasione, in



Fig. 2. - Siria, Chiesa di S. Simeone con la Colonna dello Silita

tanto induce Elena ad afferrare l'occasione voluta, in quanto essa è la parola «giusta» che sa mostrare ad Elena il suo stesso desiderio di fuggire con Paride. «Giusta» perché coincidente con il non-detto di Elena. In quell'incerto reato che è il plagio, si deve infatti ammettere che il plagiato ha fatto qualcosa che, in fondo, desiderava egli stesso: salvo non desiderare pagarne le spese, perché nella vita, contrariamente a quanto accade nel desiderio, nel mito e nell'arte, gli opposti esistono inconciliati, e si presentano perciò nell'apparente successione del tempo. «Apparente» perché tale è il tempo stesso, nella sua qualità di fondamento dell'apparire. Gli opposti comunque coesistono, contrariamente a quanto pretende il Razionalismo: e un pensiero coerente deve riuscire a dare un senso a tutto.

Soltanto un atteggiamento razionalistico ha potuto considerare il male, che noi sperimentiamo, come l'insensato per eccellenza, espungerlo nella nullità ontologica salvo farne l'appendice di una altrettanto misteriosa «colpa». Caso, male e colpa, attendono così da secoli, seduti al margine del nostro luminoso universo, l'avvento di un pensiero più coerente: che non risolverebbe certo i problemi, ma che aiuterebbe almeno a porli più correttamente.

Chi scrive, ritiene perciò che il problema dell'utopia e della verità, fuori dagli schemi razionalisti, possa coerentemente porsi nei termini che sono stati esposti, e che così possono riassumersi.

L'utopia, che è il non-luogo cui guarda il desiderio nella sua tensione nota come «nostalgia del paradiso», è un indicibile che non può essere razionalizzato se non sotto forma ideologica. La sua intraducibilità entro la storia segna la sua continua apparente sconfitta: essa tuttavia muove la storia, che non può neppure postularsi senza l'utopia perché la storia è comunque figlia del desiderio. La storia essendo una traduzione necessariamente manchevole del modello, nel momento in cui ne mostra l'improponibilità come tale, conferisce tuttavia ad esso, proprio in virtù dello scacco subito, la dimensione grazie alla quale esso può concretamente operare. L'utopia quindi, che può essere soltanto «agita», può essere letta nel tessuto del fare umano soltanto come tensione che lo guida, senza che mai possa interamente esplicitarsi.

Anche la verità, che non può mai esser detta, è qualcosa che continuamente si costruisce, si fa, e così facendo si è nella verità. Essere nella verità è essere-nel-destino; è essere per la trasformazione lungo i sentieri additati dall'utopia. Agire l'utopia, essere nella verità, è costruire la storia a propria misura, a misura d'uomo in piena libertà, fuori dal peso ideologico di presunti percorsi. Ciò che nasce è infatti sempre nuovo e imprevedibile perché è una delle infinite possibili proiezioni dell'indicibile entro i limiti del dicibile: e all'indicibile non v'è percorso che conduca per successive approssimazioni. Esso può soltanto essere intuito in ciò che appare, là dove esso si ri-vela: è questa la conoscenza intuitiva e momentanea che ci dà lo sguardo obliquo dell'artista e del poeta, il solo sapere che va oltre le aporie del sapere concettuale.

Questo sapere che va oltre è il sapere dell'anima, il solo che, collocando l'uomo entro la totalità — che non ha nulla a che vedere con la generalità dei luoghi comuni — lo fa essere nella verità. Attraverso questo sapere intuitivo preme l'utopia per un cambiamento qualitativo del mondo: la storia risponde come può, con i possibili compromessi quantitativi. E poiché nella storia gli opposti si danno in successione, ogni compromesso si logora.

Nell'apparente successione rettilinea del tempo l'utopia — che non avendo un luogo non ha neppure un tempo — torna perciò ad occhieggiare sotto nuovi/antichi miti, pronta a far girare ancora una volta il caleidoscopio e a creare immagini sempre nuove del sempre-uguale.

Nota bibliografica

Per i riferimenti contenuti nel testo, con ovvia eccezione di quelli letterari, si veda la seguente bibliografia:

- Benelli G.C., *La Gnosi, il volto oscuro della storia*, Milano, Mondadori, 1991.
- Id., *Il mito e l'uomo*, Milano, Mondadori, 1992.
- Garin E., *Medioevo e Rinascimento*, Bari, Laterza, 1954.
- Gorgia, *Frammenti*, a cura di M. Untersteiner, in: *Sofisti, Testimonianze e frammenti*, Fasc. II, Firenze, La Nuova Italia, 1961.
- Heidegger M., *L'origine dell'opera d'arte*, trad. di P. Chiodi, in: *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- Id., *Perchè i poeti?* trad. di P. Chiodi, in: *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- Id., *La limitazione dell'essere*, trad. di G. Masi, in: *Introduzione alla metafisica*, Milano, Mursia, 1979.
- Id., *L'essenza del linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, in: *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1979.
- Kierkegaard S., *La malattia mortale*, trad. di C. Fabro, in: *Il concetto dell'angoscia - La malattia mortale*, Milano, Sansoni, 1965.
- Id., *Timore e tremore*, a cura di C. Fabro, Milano, Rizzoli, 1986.
- Id., *Lequilibrio tra l'estetico e l'etico nell'elaborazione della personalità*, a cura di A. Cortese, in Enten Eller vol. V, Milano, Adelphi, 1989.
- Klages L., *Der Geist als Widersacher der Seele*, Bonn, Bouvier, 1981.
- Magris A., *Fenomenologia della trascendenza*, Milano, Guerini, 1992.
- Mannheim K., *Ideologia e utopia*, trad. di A. Santucci, Bologna, Il Mulino, 1957.
- Plotino, *Enneadi*, a cura di G. Faggin Milano, Rusconi, 1992.
- Schelling F.W., *Stuttgarter Privatvorlesungen*, version inédite ecc. par M. Vetö, Torino, Bottega d'Erasmus, 1973.
- Id., *Le arti figurative e la natura*, a cura di G. Moretti e L. Rustichelli, Aesthetica Edizioni, Palermo, 1989.