

*Massimo Cacciari*

# ICONE DELLA LEGGE



ADELPHI





**DELLO STESSO AUTORE:**

*Dallo Steinhof*  
*Dell'Inizio*  
*Geo-filosofia dell'Europa*  
*L'Angelo necessario*  
*L'Arcipelago*

*Massimo Cacciari*

# ICONE DELLA LEGGE

*Nuova edizione riveduta*



ADELPHI EDIZIONI

*Quarta edizione: marzo 2002*  
*(Prima edizione in questa collana)*

© 1985 ADELPHI EDIZIONI S.P.A. MILANO

WWW.ADELPHI.IT

ISBN 88-459-1680-4

# INDICE

|  |    |
|--|----|
| <i>Avvertenza alla nuova edizione</i>        | 9  |
| <i>Avvertenza alla terza edizione (1987)</i> | 10 |

## I. SULLA LEGGE

|                     |     |
|---------------------|-----|
| 1. Errante radice   | 13  |
| 2. La porta aperta  | 58  |
| 3. La bocca di Mosè | 144 |

## II. SULL'ICONA

|                         |     |
|-------------------------|-----|
| 1. L'angelo sigillato   | 181 |
| 2. Dum volvitur Crux    | 222 |
| 3. La goccia di Leibniz | 272 |
| <i>Note</i>             | 313 |





# ICONE DELLA LEGGE

a L., νόμος οὐ φύσει



#### AVVERTENZA ALLA NUOVA EDIZIONE

*Per questa nuova edizione di Icone mi sono limitato a qualche correzione formale. Non avrei certo potuto né rivedere il libro per render conto degli sviluppi ulteriori della mia ricerca, né prendere in esame tutta la nuova letteratura sugli argomenti che affronto. Dopo la pubblicazione di Icone, e grazie anzitutto alla traduzione de La Stella a cura di G. Bonola, si sono moltiplicati in Italia gli studi su Rosenzweig; lo stesso è avvenuto per Florenskij, e in particolare proprio per il Florenskij «estetologo», in relazione allo spazio figurativo delle Avanguardie. Di particolare importanza a riguardo sono gli studi di Nicoletta Misler. Per Klee vorrei segnalare la straordinaria importanza dei nuovi materiali editi a cura della Klee-Stiftung (Die Kunst des Sichtbarmachens, Berna, 2000). Su Schönberg, infine, disponiamo ora di un insostituibile strumento di lavoro, Arnold Schönberg 1874-1951. Lebensgeschichte in Begegnungen, a cura di Nuria Nono Schönberg, Klagenfurt, 1992.*

M. C.

#### AVVERTENZA ALLA TERZA EDIZIONE (1987)

*Rispetto alla prima edizione, sono di scarso rilievo le correzioni e i cambiamenti apportati. Se dovessi, oggi, riprendere in mano l'intera materia del libro, risulterebbe molto più critico il mio giudizio sull'opera di Rosenzweig (cfr. il mio saggio Sul presupposto. Schelling e Rosenzweig, in «Aut Aut», 211-212, 1986). Ma al capitolo centrale, che è quello su Kafka (è qui che si delinea quell'idea dell'assolutamente possibile, che regge l'intero libro), non avrei da apportare modifica alcuna. Un'aggiunta, semmai, relativa al tema dell'angelo-demone – ma è quanto ho sviluppato nel mio libro successivo L'Angelo necessario. Icone della Legge e L'Angelo necessario mi si presentano, in realtà, sempre più chiaramente, come un'unica ricerca, il tentativo di esprimere la stessa cosa in timbri diversissimi.*

M. C.

**PARTE PRIMA**  
**SULLA LEGGE**

E invece poni mente:  
che vi sia una Legge:  
ciò dovresti salutare quale miracolo!  
E che vi sia chi si ribella,  
non è che trita banalità.

**A. SCHÖNBERG**



# I

## ERRANTE RADICE

« Vom Tode » – da questo termine, « dalla Morte », ha inizio quello straordinario riascolto del *Kuzari* che Franz Rosenzweig impose a 'noi, i soggetti' del contemporaneo con *La Stella della redenzione*.<sup>1</sup> Dalla morte, dalla paura della morte prende inizio « alles Erkennen des All », « tutto il conoscere del Tutto »<sup>2</sup> – ma la filosofia non riconosce quest'angoscia che ogni creatura esprime, e crede di potersi strappare dal sepolcro che si spalanca di fronte a ogni suo passo. Essa getta lontano da sé l'angoscia dell'individua creatura, che nulla sa della differenza tra un corpo destinato a morte e un'anima 'libera' da tale destino; nel suo Tutto, *del suo Tutto*, nulla potrebbe morire. « Morire può solo l'Individuum [das Einzelne], e tutto ciò che è mortale [alles Sterbliche] è solo [einsam] ».<sup>3</sup> Questa solitudine dell'Individuum, questa individualità di ogni mortale, questa mortalità *propria* di ogni creatura, è ciò che la filosofia deve abrogare, abolire: *Abschaffung des Todes*. Questa è l'ultima conclusione del suo sapere: che la morte sia – nulla. Ma ciò che per la filosofia è l'estrema parola, qui vale – nella sua forma rovesciata – solo come primo ini-

zio: in verità, la morte non è ciò che appare, o è apparsa finora nello specchio del filosofo, non è nulla, «ma un inesorabile, ineliminabile Qualcosa», «un duro, ininterrotto richiamo», una *voce re-clamante* (Ruf) che spezza la pretesa incondizionatezza della filosofia, che si rivolge a noi per ri-volgerci all'«oscuro presupposto di ogni vita». <sup>4</sup> Da questo richiamo prende inizio l'opera: che il nulla non è nulla, ma Qualcosa – inesauribile Presupposto, che nessuna prima philosophia potrà abrogare, fatto di *queste* morti, propria ognuna di questo Singolo. Dal Presupposto, che la filosofia illudeva di avere annullato, riprende il cammino *La Stella*. Da un Presupposto, si badi, *ineliminabile*; la via non sarà più quella, ancora idealistica, di una sua diversa sussunzione. Le filosofie hanno esibito metodi diversi per il superamento del Presupposto; <sup>5</sup> si tratterà qui, invece, di comprenderne a fondo il motivo, di narrarne la storia e le forme, le 'conversioni' e i passaggi, fino alla Porta (*Tor*) dove l'opera si conclude. <sup>6</sup>

Nuovo paradosso. La figura della Porta, che ha sempre segnato l'inizio del *metodo*, è posta qui alla fine della via della *Stella*. L'intera opera appare introduttiva a questo inizio. Ora si comprende ciò che ne costituiva il presupposto: la sua meta è l'origine. Ma meta che non supera, che non 'oltrepassa', che non acquieta «Vita e Via» – origine che non è punto fermo, ma instante, ovvero attimo che *sta* in quella vita e in quel cammino, che *sta*, ma *in* essi. Su questa Porta è scritto: «Einfältig wandeln mit deinem Gott». <sup>7</sup> La Porta è dunque inizio di un andare («wandeln») – ma di un andare che si annuncia «einfältig»: semplice, incomplexum, ri-volto secondo un'unica 'piega' (*non* semplicemente ri-volto ad Unum, a un Fondamento onivoro, ma 'piegato' secondo la sua propria necessità). Da tale Porta ogni Singolo potrà finalmente apparire alla luce dell'«einfältig», di questa Semplicità che di tutte è la cosa più difficile, apparire sub specie di



quel « mit deinem [il tuo, il tuo *proprio*] Gott », dove l'accento cade – senza illusioni, senza consolazione – sul « mit », che è prossimità e differenza, distanza e distanza. Dio si dà solo nella creaturalità del « mit », in corrispondenza con essa, arrischiato nel « mit ». Questo motivo – fondamentale lungo tutto *La Stella*, così come quello del « wandeln » – nessuna meta può concluderlo, esaurirlo. E come potrebbe una Porta concludere? I suoi battenti non aprono a nessun mistero, verso nessun insondabile abisso, non annunciano alcuna 'grande liberazione' da quel Presupposto, che le stesse pagine iniziali avevano indicato. Essi aprono « *ins Leben* »<sup>8</sup> – dunque, *ri-aprono* allo stesso inizio. L'immediato inizio del « vom Tode » si è qui, finalmente, trasformato in Origine. La meta non è che trasfigurazione-illuminazione dell'inizio – e l'inizio è davvero Origine solo 'convertendosi' alla meta, assumendo quell'*unica piega*, divenendo, da immediato, « einfältig », semplice, e fermo, in tale semplicità, *nel suo stesso andare*. La Porta non cela alcun segreto. È *aperta* « *ins Leben* », chiama anch'essa alla vita come quel « Ruf » dell'inizio. Mai potrebbe intendersi come figura di ciò che è « vero »; essa chiama a quell'« *inveramento della verità* » che è il concetto-cardine della gnoseologia rosenzweighiana.<sup>9</sup> Chiama affinché *nella vita* la verità si inveri. Hoc opus, hic labor est. La voce dell'immediato inizio chiamava al riconoscimento del Presupposto. La voce della meta-origine raggiunta chiama alla « valutazione » della verità sulla base del 'prezzo' del suo inveramento.

« Vom Tode ... ins Leben »: in una lettera a Rudolf Hallo, Rosenzweig spiega il senso di tale 'conversione'.<sup>10</sup> Il sistema filosofico conduce dalla morte alla *Abschaffung des Todes* nella *theoria*. Né è sostanzialmente diversa dal metodo del sistema la via che percorre l'ortodossia teo-logica, 'togliendo' la morte nella affermazione della Legge, ovvero della vita soltanto in quanto vissuta secondo la Legge. Anche secondo que-

sto aspetto, filosofia e teologia appaiono *sistematicamente* solidali: Individuum 'esauribile' nella conoscenza del Tutto, da un lato – ebraismo (Judentum) identificato a Legge, dall'altro. Ma l'ebraismo non è la Legge, bensì essere-ebreo («Judesein»), e questa esistenza soltanto, questo effettuale *Da-sein*, può fondare e confermare la Legge. Il 'nudo' fatto che questa esistenza viva e non muoia permette che la Legge sia, che sia la tradizione della Legge nella vivente molteplicità dei suoi *commenti*. Così il Singolo non è «in ultima istanza» – dove sempre precipita il discorso filosofico – l'Universale che lo abbraccia e lo comprenderebbe, ma, appunto, *Da-sein*, esistenza gettata sulla propria via, sulla via che appartiene a questo Singolo solo, e che egli, soltanto percorrendola come tale e senza illusione, può sentire *prossima* (mai identica) a quella dell'altro. L'affinità si crea soltanto tra singoli perfettamente soli sulla loro via, e capaci di percorrerla «*einfältig*». La verità non 'è', la Legge non è – ma esiste quest'*esserci*; solo, che continuamente ne arrischia-conferma il valore. Verità e Legge si danno in esso e per esso soltanto. L'opera, il libro, possono condurre a questo riconoscimento, fino a questa 'semplice' origine, – e dunque, perciò, «ins Leben». Qui solo risulta chiara quella critica della filosofia, del sistema, che aveva preso avvio «vom Tode».

Ma tale critica, e la via che da essa si origina, va intesa come oltrepassamento della filosofia, al di là della sua 'linea'? e precisamente nel senso di una sua piena, indiscutibile appartenenza alla tradizione di quel *Dasein* che è lo *Judesein*? di modo che la forma del discorso dovrà lasciare il campo alla vivente parola di quei momenti di questa tradizione che più ne hanno posto in questione la sistemazione teologica? In questa luce Scholem interpreta *La Stella*, come termine dell'eclisse della dialettica kabbalistica, come opera, cioè, che affonda in questa tradizione

le sue radici, che ne pensa la fede e l'esperienza.<sup>11</sup> Il problema riveste un'importanza che trascende il testo di Rosenzweig e la storia delle sue interpretazioni. Si tratta del problema delle condizioni di pensabilità di una 'evasione' dai termini del linguaggio che afferma l'«essere» della verità e della Legge. Scholem lo coglie ancora 'ingenuamente'; Lévinas lo riproporrà, lungo tutta la sua opera, in forma compiuta.<sup>12</sup> Per Scholem basta l'«evasione» del Singolo dall'assenza di Presupposto pretesa dal Tutto della filosofia, dal procedere totalizzante della conoscenza filosofica, perché si possa parlare di oltrepassamento. Per Lévinas l'uccisione del padre greco – ciò di cui Derrida vide bene tutte le aporie<sup>13</sup> – non basta ancora ad evitare il linguaggio della ontologia. La forma del paricidio è quella di un'opposizione immediata che permane nella dimensione dell'essere che si vorrebbe negare: la forma immediata della inversione ne ribadisce la *necessità*. Lévinas tenta di costruire una dimensione di linguaggio-pensiero che si disegni *altrimenti* da quella opposizione, un *terzo-escluso* di quel gioco di affermazione-negazione. Ora, tale dimensione, a guardar bene, riassume gli elementi-cardine della *Stella*: affermazione del Presupposto di contro all'*Abschaffung* idealista; critica del linguaggio indagante l'«essenza»; l'«*einfültig wandeln*» della responsabilità illimitata di fronte all'Altro. D'altro canto, i temi kabbalistici che Scholem ricorda sono senza dubbio presenti nell'opera di Rosenzweig: la Creazione come risultato dello *zimzùm*, della contrazione-ritiro del Creatore; la rottura dei vasi, la *sheviràth ha-kelìm*, che costringe al 'lavoro' per riunire le faville sparse e ridare al nostro mondo *misura*; l'esilio della *Shekhinà*. In termini diversi, essi riappaiono anche in Lévinas – basti pensare all'idea della creazione come separazione, 'posizione' dell'altro da sé da parte dello stesso Creatore. La stessa etica di Lévinas si fonda sull'atto che pone l'altro da sé: soltanto il ritiro dell'Infinito

dà-luogo al mondo come mondo della libertà e della responsabilità, integralmente affidato al nostro 'lavoro' di riunione e restaurazione. È proprio a conclusione della sua teoria messianica del conoscere, che Rosenzweig parla di questa *differenza* in Dio stesso, precedente le dispersioni e disgregazioni che affliggono la creatura. Dio si divide in se stesso. Si ritira per dar-luogo alla creatura e si manifesta attraverso questo ritiro. Crea l'Aperto dell'infinito arrischio della libertà e si affida con ciò a tale arrischio, poiché condizione del 'ritorno', condizione del tempo messianico, è quello stesso conoscere dell'uomo «vom Tode ... ins Leben». Dio stesso condividendo l'esilio, la *galùth*, del suo popolo, 'donandosi' alla sua stessa dispersione, si fa bisognoso di redenzione: «macht sich erlösungsbedürftig». <sup>14</sup> La salvezza di Israele coincide con la salvezza di Dio; l'adempimento della Legge assume questo grandioso significato messianico. Non si tratta di servire il Signore «come servi» per ottenere mercede, ma di servirlo *per salvarlo*. <sup>15</sup> Ogni adempimento di una delle innumerevoli prescrizioni della Legge è un passo verso il termine dell'esilio della *Shekhinà*, verso la 'restituzione' al Signore della sua *Shekhinà*. La restituzione messianica, il ritorno, della creatura a Dio è «Gott einigen», <sup>16</sup> unire Dio. Tutto ciò che narra *La Stella* può essere letto come un divenire a questa unità. «E questo divenire è affidato all'anima e alle mani dell'uomo». <sup>17</sup>

*Eppure*, Rosenzweig non presenta affatto il suo libro come diretta espressione di questa tradizione – e neppure (malgrado in esso siano rintracciabili tutti i termini essenziali dell'«evasione» levinasiana) come tout court 'altrimenti' rispetto alla dimensione del discorso filosofico. L'aver accolto *La Stella* come «un libro ebraico» è stato «un equivoco collettivo». La stessa parola «religione» non vi compare mai. «È semplicemente un sistema di filosofia». <sup>18</sup> Certo, un sistema che rovescia l'usuale *taxis* dei suoi consueti

ingredienti; esso termina, addirittura, con la Porta d'ingresso; mescola logica, etica e estetica in ogni sua parte. Certo, un sistema che non si ripromette di vedere *le stesse cose* secondo una diversa prospettiva, ma che, invece, vorrebbe produrre il rinnovamento stesso del pensare, un *neues Denken*. Tale differenza non è però mai giocata per indicare una dimensione del linguaggio 'libera' dalla filosofia, e alla cui costruzione possano quasi 'naturalmente' partecipare frammenti, scintille della tradizione religiosa, come avviene in Scholem (in modo esplicito) e in Lévinas (surrettiziamente).<sup>19</sup> *La Stella* si interroga sulla *finis philosophiae*, non l'assevera. E quelle scintille partecipano intimamente a tale interrogazione, non si affermano come risposta, Soluzione. *Stanno* nella *sheviràth ha-kelìm*.

L'«al di là dell'essenza» costituisce il nocciolo del nuovo pensiero. La domanda circa l'essenza riduce-riconduce ogni volta qualcosa a qualcos'altro; *annulla* l'ente o, meglio, lo pone 'in verità' soltanto nel suo trans-porsi in qualcosa di totalmente diverso. L'annullamento del Presupposto si opera essenzialmente attraverso questa interrogazione sistematica circa l'essenza. L'*Ist-frage*, la domanda che-cosa-è, *aliena* il che-cosa, ciò di cui 'propriamente' pretende trattare, in un «qualcosa di nuovo che prima non c'era», di cui il «profano» mai avrebbe sospettato l'esistenza.<sup>20</sup> Ciò che costituirebbe *il proprio* di una cosa appare completamente altro rispetto alla cosa nella sua effettiva presenza. Questo movimento alienante pone l'*autonomia* della discorsività filosofica, liberandola dal Presupposto – liberazione concepibile soltanto nell'orizzonte di una radicale *Abschaffung* dell'ente nel suo proprio darsi, evenire, di una rimozione della radicale *revocabilità* della sua presenza. Ai fantasmi che continuamente produce la riconduzione dell'ente alla sua 'verità', come a qualcosa d'altro dalla sua presenza, alla 'spettralizzazione' dell'ente che l'*Ist-frage*,

la terribile paroletta «è», ha di mira, si oppone – ed è il tema della Parte Prima della *Stella* – una *erfahren-de Philosophie*, una filosofia esperiente, fondata, cioè, sulla *esperienza* irriducibile del Presupposto. *Filosofia* – poiché tale esperienza non possiede alcuna ‘ingenuità’; la sua forma è concepibile soltanto nell’ambito dell’idea di sostanza come identità di essenza e esistenza, come ciò che è in sé e si percepisce attraverso di sé. «Ciascuno è ‘essenza’ lui stesso, ciascuno è da se stesso sostanza, con tutta la pregnanza *metafisica* di questa espressione» (corsivo nostro).<sup>21</sup> Rosenzweig cita Spinoza – lo Spinoza ‘rifiltrato’ dall’idealismo classico, ma, soprattutto, da Goethe. Avrebbe potuto citare anche il grande filosofo di *Or Adonai*, Hasdai Crescas.<sup>22</sup>

È sulla base di tale *metafisica* che Rosenzweig definisce «i Tre» tradizionali depositari del concetto di essenza – Dio, Mondo, Uomo – come sostanze ulteriormente irriducibili, Presupposto dell’esperienza, ‘inalienabili’ da parte delle *Ist-fragen*. Alla domanda circa l’essenza possono darsi solo risposte tautologiche. Nello stesso senso, Hasdai Crescas criticava la posizione speciale tenuta dal concetto di Dio come quello dell’ente la cui esistenza è necessaria, la cui essenza implica l’esistenza – posizione separata da quella della creatura, necessaria solo ‘per altro’. *In ciascun ente* si implicano esistenza ed essenza; ciascuno è da se stesso sostanza, senza doversi appellare ad altro da sé, per affermare la propria intrinseca necessità. La potente corrente critica della sistemazione aristotelica della teologia ebraica riaffiora, così, in Rosenzweig, in termini e con riferimenti che è impossibile equivocare. Da *questa* radice si sviluppano non solo le tesi della Parte Prima della *Stella* sulla irriducibilità di Dio, Mondo, Uomo e sulla loro reciproca trascendenza – ma anche le forme specifiche del loro implicarsi e del loro divenire, del loro ‘con’, dell’‘e’ che ne differenzia-rapporta le manifestazioni, e cioè il problema che

dominerà la Parte Seconda. Si potrebbe, anzi, affermare che ciò da cui vuole 'evadere' il 'nuovo pensiero' non è affatto *la* filosofia – né esso potrebbe in alcun modo dimostrare tale pretesa –, bensì piuttosto una *religione* dell'autonomia conchiusa, perfetta della forma logico-discorsiva del pensare, *religione* che, inarrestabilmente, assolutizza le idee che produce, assiomatizza le proprie ipotesi, considera sub specie aeternitatis il proprio esserci determinato. Rosenzweig ritiene decisivo l'Opus postumum di Cohen proprio perché in esso egli vede maturare la crisi di questa « religione della pura ragione »<sup>23</sup> dall'interno stesso del suo linguaggio e della sua più alta tradizione (da Maimonide, all'Aufklärung mendelssohniana, al neo-kantismo). L'erschaffende Philosophie, la filosofia che esperisce l'irriducibilità del Presupposto, disegna l'ambito del pensiero della creatura, del *kreatürliches Denken*, del pensiero finito – segnato nel memento mori da cui *La Stella* ha preso avvio – ma proprio perché finito, non assoluto, capace di rapporto con l'altro, di ascolto. Il Presupposto esprime un termine al pensiero, e ne imprime anche il ritmo: non più quello ossessivo del disvelamento dell'essenza, ma quello che segue-ascolta le forme di quelle sostanze – Dio, Mondo, Uomo – nel loro reciproco trascendersi ed implicarsi. Quel termine ci destina a un pensiero finito, indistricabile dal divenire delle sue parole e delle sue forme. La parola di tale pensiero è *Zeitwort*, parola-tempo; ma il tempo non è che il gioco di quelle sostanze, del loro reciproco rivelarsi, trasformarsi, *andare*. Il *kreatürliches Denken* non trionfa su tale gioco con l'« è » annichilente-alienante dell'*Ist-fraße*, non lo affronta come la realtà da sussumere, togliere, oltrepassare – *ma lo narra*. Narra « come ne va » della sostanza, nell'esperienza che di essa si è data, e tenta di dirne il mostrarsi, nella diversità delle sue epoche. La filosofia che si fonda sull'esperienza del Presupposto, si sviluppa in filosofia narrante – nar-

rante le epoche della relazione, del rapporto (e, dunque, della *rivelazione*) tra le dimensioni che lo compongono: Dio e Mondo e Uomo.<sup>24</sup>

Filosofia narrante è citazione da Schelling. Qui ritroviamo l'altro momento costitutivo di quel paradossale 'sistema di filosofia' che *La Stella* voleva essere: il momento romantico, rivissuto in un senso che lo distingue nettamente dall'alveo idealista. All'epoca della stesura del suo libro, egli si dichiara già «anti-hegeliano», e – caso, aggiunge, davvero degno di nota – schellinghiano.<sup>25</sup> Ma questa influenza, soprattutto dei *Weltalter*,<sup>26</sup> dell'opera, incompiuta, più tormentata di Schelling, non si limita al concetto di epoca, né, come vedremo subito, alla concezione del paganesimo. Essa attiene proprio al cardine del 'nuovo pensiero': al rapporto, cioè, tra Presupposto e filosofia narrante. Nei *Weltalter* la filosofia narra del Presupposto costituito da Dio e l'uomo e il mondo. Presupposto che resiste ad ogni assalto della «fiamma» del pensiero, centro invincibile che mantiene *fermo* il mondo di fronte allo spirito che non conosce riposo. Senza la forza di tale Presupposto, lo spirito avrebbe da tempo ridotto il mondo a *nulla*. Il pensiero del Presupposto reagisce, dunque, al nihilismo connotato alla 'volontà di potenza' della Soggettività incondizionata dell'idealismo.

La critica dell'idealismo che Rosenzweig sviluppa nelle prime due parti della *Stella* assume tutta la sua «pregnanza metafisica» solo se letta alla luce di quell'altra critica – proveniente dall'interno stesso dell'idealismo classico – che Schelling espone con questo suo 'empirismo filosofico'. La considerazione dell'ente conoscente come l'Essente, come dell'ente privilegiato, unica porta al conoscere, è un'«astrazione che non regge».<sup>27</sup> Partire dalla gnoseologia – come ogni idealismo pretende – per dedurre da questa qualche via all'essere conosciuto, o per negare addirittura l'essere a ciò che non è conoscente, significa



iniziare facendo «del conoscere stesso un oggetto». Ma così non lo abbiamo spiegato che come, appunto, «qualunque altra cosa esistente».<sup>28</sup> In nessun modo possiamo schivare l'essere «che volevamo evitare [...] quasi fosse un nemico».<sup>29</sup> Il fatto di un'*antinomia* irriducibile tra oggetto e soggetto nel conoscere costituisce il *presupposto* di ogni indagine metafisica. Il *presupposto* significa precisamente che «si deve riconoscere un essere anche alla parte non conoscente del mondo».<sup>30</sup> Lo sviluppo successivo della *Esposizione* – come si dia conoscere malgrado l'antinomia – non toglie idealisticamente quest'ultima, non la trasporta, attraverso l'«è» del giudizio circa l'essenza, ad altro da sé, ma *espone*, appunto, le condizioni trascendentali del possibile combinarsi delle sue due dimensioni, senza tramutare tutto in mera soggettività, o viceversa in mero empirismo, e senza conservare soltanto il conoscente.<sup>31</sup> La ricerca filosofica si presenta come una sorta di fenomenologia *relazionale* tra gli ambiti, sostanzialisticamente intesi, del Presupposto.

Questi principi non trovano preciso riscontro soltanto nella «filosofia narrante» dei *Weltalter*, ma altresì in quel punto – decisivo nel 'sistema' di Rosenzweig – che tratta del rapporto tra mondo pagano e rivelazione. Il mondo pagano, in quanto, per Rosenzweig, esposizione immediata, ir-rivelata, degli elementi necessari del Presupposto, nella loro reciproca trascendenza, permane perennemente. È *vivente* passato. Esso è la verità – tutta la verità, in una sua forma determinata, epocalmente definita. La verità non «è» se non epocalmente. Nel suo grande commento a Jeudah Halevi, Rosenzweig giunge a dire: «l'eternità del Popolo si esprime anche nel fatto che nulla di ciò che fu una volta attuale, perde la sua attualità. Il Popolo eterno rende eterno anche il suo oppositore».<sup>32</sup> La Rivelazione non supera idealisticamente, ma «converte» il passato. Ciò che raggiunse l'attualità, la pienezza dell'epoca, permane nel viven-

te. Nessun'epoca può dichiarare il mero essere-stato delle precedenti. Ma ciò che fa-epoca, qui-e-ora, ricrea vivente il passato. In forma perfettamente analoga si era espresso Schelling nella *Filosofia della rivelazione*. L'espressione generale 'rivelazione', *Offenbarung*, non va intesa alla stregua di un assoluto e incondizionato cominciamento. Come la gnoseologia idealistica pone l'autonomia del soggetto conoscente, eliminandone il gioco antinomico con l'ente non-conoscente, così una teologia dogmatica, che si sviluppa nello stesso alveo di quell'idealismo, pone l'astratta autonomia della rivelazione del « Dio vero ». Ma l'idea stessa di rivelazione implica un atto « in cui ha appunto luogo un passaggio, e che perciò presuppone una situazione precedente ».<sup>33</sup> L'idea stessa di rivelazione implica quella di un Presupposto. Naturalmente, è affatto diverso il modo in cui Schelling interpreta la rivelazione vetero-testamentaria rispetto a quello di Rosenzweig; ma l'essenziale è il riconoscimento di questa inesauribile *tensione* tra la dimensione del Presupposto, che nel suo stesso trasformarsi si conserva e mantiene, e rivelazione – ovvero, nel linguaggio della Parte Seconda della *Stella*, il riconoscersi e l'agire reciproco, l'una sull'altra, delle tre perenni sostanze significate dal discorso, rivelazione dell'« e » che in molteplici epoche-forme le rapporta. *Ogni* rivelazione « deve presupporre già un contenuto originario, *sostanziale* della coscienza, che quest'ultima *non può superare* [corsivo nostro], perché solo presso questo e in questo essa può produrre la coscienza del vero ».<sup>34</sup> La stella della *redenzione* non brilla sulle ceneri dell'essere-stato – non brucia il passato come un fuoco divoratore – ma lo 'redime', appunto, lo trasforma in sé: trasforma l'essere-stato in passato vivente. Ne rivela la verità. La sua rivelazione non è quella della verità autonoma, della forma a priori. È rivelazione dell'esserci della verità, delle forme del suo inveroamento – delle forme in cui essa ci è stata

destinata (e in questo senso della sua storia). E l'epoca sente l'epoca.

«Il limite *necessario* di ogni rivelazione»<sup>35</sup> si riflette chiaramente nella stessa deduzione schellinghiana del concetto di Dio. Come ogni rivelazione si è dimostrata pensabile solo in una relazione, così avviene anche del contenuto della rivelazione. Dio stesso è tale «soltanto in quanto viene pensato in una relazione»;<sup>36</sup> in esso è sempre contenuto un riferimento, una relazione in generale. Definirlo sulla base del concetto di sostanza (come Rosenzweig, appunto, farà) non contraddice la forma della relazione – *soltanto che* (è questa la 'svolta' decisiva) occorre pensare tale sostanza come *libera* di porre sé fuori di sé, come potere divenuto attivo. Alla *decisione* divina, che pone la possibilità della creazione, corrisponde la *decisione* della creatura che pone la possibilità della propria restituzione al Padre. È questo propriamente il contenuto della rivelazione: essa rappresenta la sostanza divina in una *relazione* siffatta, che costringe a concepire lo stesso atto del Figlio come libera decisione di corrispondere alla meta del Padre, e cioè alla propria stessa Origine. Rosenzweig accentuerà «*ein-fältig*» questi aspetti della deduzione schellinghiana, fino a 'forzarli' all'incontro con i motivi propriamente ebraici che già si sono ricordati; è però ormai evidente quanto unilaterale sarebbe limitarsi a questi ultimi, e non cogliere come l'*intero* percorso, dall'idea di rivelazione alla Porta della gnoseologia messianica, affondi le sue radici *anche* in quello schellinghiano tra 'introduttivo' empirismo filosofico e metafisica, tra delucidazione dell'antinomia di soggetto e oggetto e concetto di Dio.<sup>37</sup>

La 'conversione' dell'essere-stato in Presupposto e il dialogo tra le sostanze *presupposte* separate, che costituisce il mondo della nostra esperienza e di cui la nostra filosofia narra – tutto ciò è passaggio alla *Überwelt* della redenzione. A questo punto – termina-

to il cuore del libro, e cioè la sua parte centrale dedicata alla rivelazione, al continuo rinnovarsi della rivelazione nel dialogo tra Dio, Mondo e Uomo – il ‘sistema’ tace. La parola dell’esperienza e della narrazione, il pensiero confitto nello *Zeitwort*, che hanno finora scandito la via della *Stella*, dovrebbero lasciare il posto alla lingua del coro, al *Noi* pieno del Vivente<sup>38</sup> uscito per sempre «vom Tode ... ins Leben». Le prime due parti, complessivamente considerate, si presentano, sotto questo aspetto, come il Presupposto dell’ultima. Ma, a differenza (abissale differenza) di ciò che avviene nel passaggio tra i mondi delle sostanze separate, monologicamente assunte, e il mondo della relazione, del dialogo, del *ponte* gettato a segnare, *in uno*, separazione e rapporto, qui il linguaggio opera un salto; nel tessuto dialettico, che, nel suo ritmo triadico, ha finora informato tutto il discorso, irrompe un’evidente frattura. Il linguaggio del Noi non si determina semplicemente sulla base di quello narrativo-relazionale del dialogo e dell’ascolto; esso è ‘altrimenti’. E qui solo ha il suo luogo proprio l’‘altrimenti’ – non nell’etica della relazione e del dialogo, che stanno nell’ambito del sistema, non nei passaggi decisivi che costituiscono tale ambito, ma nell’irrompere ‘inconcepibile’ nella vita del Coro dell’eterno futuro. Il linguaggio del passato-presente può rappresentare soltanto la condizione per l’ascolto di tale Coro, non vi conduce, non lo determina, tanto meno può esprimerlo. La continuità sistematica dell’opera deve qui spezzarsi. Liberando da ogni positiva ‘religiosità’, da ogni servitù alla Legge, il linguaggio della rivelazione è condizione del futuro della redenzione, così come, facendo ‘evadere’ il passato dal mero essere-stato, eternizzando lo stesso passato nell’incessante rinnovarsi della rivelazione, esso è condizione dell’irrompere del futuro, come futuro *eterno*, nella vita presente, futuro irriducibile alla logica che lo vuole dis-corrente in presente e in

essere-stato. Ma tale condizione non spiega, non obbliga, non necessita, non dispone di alcuna potestas clavium<sup>39</sup> nei confronti della Porta messianica. Kierkegaard<sup>40</sup> subentra a Schelling nell'accompagnarci per quest'altro Regno.

Ma è un Kierkegaard incomprensibile senza riferimento, ancora una volta, a quel determinato ambito romantico dentro cui matura la stessa svolta schellinghiana, altrettanto distante dall'idealismo classico che da ogni forma di positiva religiosità. Il problema, filosoficamente formulato, della Parte Terza della *Stella* è quello della concezione del tempo. La trattazione di ebraismo e cristianesimo trova qui il proprio orizzonte. Vera condizione 'trascendentale' della rappresentabilità ideale stessa della redenzione è una determinata concezione del tempo, che contrasti la divinizzazione del fuoco che consuma, della ruota di Issione, compiuta dalla moderna filosofia.<sup>41</sup> Proprio nel cessare della vita ha inizio, per l'idealismo, vita vera: la necessità e eternità del concetto. La vita è spiegata a partire dalla sua morte, o a partire dall'affermazione del suo carattere meramente contingente, apparente. Ma l'opposizione tra divinizzazione del tempo fluente, del continuum indifferenziato, e idealistica negazione della sua realtà, risulta falsa. Entrambi questi poli della moderna filosofia riconoscono quest'unica dimensione del tempo, quella del passaggio e dell'irreversibile consumo. Per essi redenzione può concepirsi allora soltanto come redenzione *dal* tempo. Questa concezione renderebbe un unico inganno tutto il contenuto della rivelazione, poiché esso consiste appunto nel porre l'Eterno come vita compiuta e perfetta nella totalità delle sue dimensioni, e non come rigido, immoto Presente. Se al tempo apparente manca sempre la possibilità del Presente, se esso consiste esclusivamente nel non 'essere' mai, non solo sono inconcepibili le stesse condizioni dell'ascolto del futuro eter-

no, ma lo diviene lo stesso linguaggio della rivelazione. Ora, è proprio l'astratta separazione tra tempo vero e tempo apparente, è proprio la concezione dell'Eterno come di un Presente necessario e immoto, ad essere al centro della critica romantica della 'moderna filosofia'. Non il presente apparente, «ma piuttosto l'assoluta negazione di ogni presente» si oppone direttamente «al vero presente». <sup>42</sup> Se è *vero* presente, l'Eterno non può concepirsi come immediatamente contrapposto al nostro presente, ma deve comprenderlo, sostanziarlo; non può esserne la negazione, ma, all'opposto, la reintegrazione e redenzione. L'Eterno è vita compiuta e perfetta, non assolutizzazione, ipostatizzazione di un momento della vita apparente. Eterna è la *vita* che abbraccia in sé, nel suo vivente presente, ciò che *sempre* è, *sempre* è-stato, *sempre* sarà. Perfetta equivalenza in Rosenzweig: la Porta della redenzione dà «ins Leben», ma in una vita perfettamente ri-creata, che nel suo esserci comprende – in reciproca, inesauribile tensione, in dialogo – il Presupposto (ciò che *sempre* è-stato, passato vivente) e eterno futuro del Regno (ciò che *sempre* sarà). Il vivente presente incessantemente *ri-cor-da* il passato, così come *anticipa* – nelle sue *feste* – questo futuro. Il presente allora non è soltanto momento, *movimentum*, ma altresì attimo, in-stante. L'attimo è l'«altrimenti» del momento: dove il futuro irrompe qui-e-ora e l'essere-stato si converte in passato. La fenomenologia rosenzweighiana del tempo liturgico (sulla quale dovremo ritornare) spiega l'affermazione romantica: «nel concetto di tempo apparente è incluso anche il concetto di una possibile redenzione o reintegrazione». <sup>43</sup>

Ma questo 'altrimenti' si stacca, è *deciso*, dal sistema. L'atteggiamento teosofico di un Baader sembra coprire lo stacco, condurre senza soluzione di continuità dalla dimensione discorsivo-critica, per la quale si giunge a porre l'intrinseca antinomicità della concezione filosofica del tempo, alla idea di un vero

presente come vita eterna (vita e Eterno). Ma è proprio tale atteggiamento ad essere completamente estraneo a Rosenzweig. Il 'nuovo pensiero' concepisce le condizioni generali per cui può darsi un tempo come compresenza di vivente passato e anticipazione di ciò che in sé permane come *sempre*-sarà, ma esso non istituisce la realtà della festa, né può definirla nel suo divenire. Non solo la 'verità' della festa sfugge alla Ist-frage; essa trascende pure il linguaggio dialogico attraverso cui la rivelazione era stata concepita. La redenzione del rivelato appartiene all'«altrimenti» che essere – ma essa soltanto. Si scopre, allora, che nella Parte Terza della *Stella* non si dà che una sorta di fenomenologia della redenzione: si indagano giudaismo e cristianesimo come i due «eterni quadranti» in cui lo scorrere del tempo mondano, apparente, si è trasfigurato in immagini dotate di *forma*, in cui la festa è apparsa come redenzione *del* tempo. Si indaga, in fondo, una liturgia determinata. Alla Porta conclusiva, come sappiamo, l'itinerario si rovescia, tutto di nuovo ritorna, dalla morte, dal Presupposto, fino al «Ma» vittorioso del vivente – ma ciò che fa di questa vita che torna una vita redenta, ciò che, su quella Porta, rovesciando insieme 'converte', è assolutamente oltre il libro e l'epoca del libro. Ogni teosofia tradisce indecentemente questa realtà, tentando di esprimerla discorsivamente. Di essa vi è solo testimonianza-martirio, *inveramento*. Le immagini fondamentali di tale inveramento occupano la Parte Terza della *Stella* – ma le immagini solo («die Gestalt»).

Ciò che noi sappiamo, che il *kreatürliches Denken* può concepire, sono le forme epocali dell'inveramento. Nei *Weltalter* Schelling già parlava di Dio come Dio-che-si-realizza, e interpretava alla luce della natura storica dell'Assoluto il mistero cristiano.<sup>44</sup> Egli, cioè, ancora idealisticamente, finiva col 'togliere' il mistero, esponendolo quasi come metafora della pro-

pria filosofia. Ciò che noi sappiamo è esattamente identico in Rosenzweig, ma non disvela affatto ciò che 'è', il Presupposto segreto della realtà che incessantemente si rinnova, nel ritmo dei suoi attimi festivi. Ciò che noi sappiamo è la critica radicalmente condotta alla sistematicità idealistica, alla sua pretesa di ricondurre l'essere stesso alla soggettività conoscente – la critica al circolo 'virtuoso' dell'idealismo classico. Ma nessuna via diritta conduce dalla rottura del circolo alla possibilità di dedurre l'attimo del «Ma». Il linguaggio che esprime ciò che Dio e Mondo e Uomo fanno e si fanno conduce fino alla sua Porta – e oltre la Porta c'è la vita di nuovo. L'attimo del «Ma» non trova luogo, è, letteralmente, ou-topia. Fino alla Porta si svolge il dramma, il Trauerspiel, che conduce a concepire la verità come epocale invero. Etica, principio dialogico, pensiero del Presupposto, tensione irriducibile tra le sostanze che lo compongono – tutto ciò appartiene allo spazio del dramma che continuamente si rinnova. Oltre la Porta le immagini di una vita «*einfältig*» rivolta al proprio Dio, 'piegata' per l'unico verso dell'attesa e della preghiera. Ciò *si mostra*, mostra sé da sé; ogni discorso lo riflette soltanto, né lo fonda né lo sussume disvelandone l'essenza. Il «Ma» non appartiene al discorso, bensì al Salmo. Né il Salmo, né – a maggior ragione – il futuro della redenzione che esso «anticipa», possono esprimersi nel linguaggio dell'esperienza e della narrazione – la loro necessità è di altro genere. E Rosenzweig si vieta rigorosamente quel passaggio ad altro genere che è invece proprio del filosofico teosofeggiante, così come della pretesa di poter dire filosoficamente o eticamente non l'«altrimenti» che essere – che è, come si è visto, possibilissimo –, ma l'«altrimenti» rappresentato dal «Ma» del Salmo e dal sempre-sarà del tempo messianico.

Interpretazioni come quelle di Scholem e di Lévinas armonizzano ciò che nella *Stella* si espone, ben



più che come filosofica differenza, come salto, frattura; esse sistemano in continuità il passaggio tra Parte Prima e Seconda con quello – che cessa di essere tale – tra entrambe queste e la Terza; non comprendono il paradosso della Porta conclusiva. In Scholem ciò avviene dichiaratamente, trasformando *La Stella*, alla fine, in un testo *religioso*. In Lévinas indirettamente, caricando la critica dell'idealismo condotta dalla *erfahrende Philosophie*, e il pensiero di un linguaggio libero dall'«è» che ne deriva, di un significato universale, cui non può pretendere; introducendo surrettiziamente, nell'argomentazione filosofica, motivi 'di altro genere', che pretendono di affermarne il superamento. Ciò che contraddistingue *La Stella* è, invece, proprio la chiarezza con cui il dramma che divide-rapporta le diverse dimensioni del linguaggio viene esposto. E queste dimensioni non sono riconducibili ad astratte unità, ma operano l'una sull'altra proprio per il loro reciproco trascendersi. *La Stella* non promette armonia e sintesi ai perplessi, né attraverso definitive sistemazioni di ambiti, domini, competenze, né attraverso una dialettica del superamento degli uni negli altri. Questo libro – come ogni libro – è nella *sheviràth ha-kelim*. Ciò che «anticipa» nell'esilio, nella *galùth*, il ritorno, può essere solo riflesso nella sua scrittura. Esiste in essa solo come immagine. Da ciò un'estrema, irriducibile tensione (che contraddistingue l'intero ebraismo contemporaneo, 'alla luce' di Rosenzweig) tra purezza di quella idea e necessità di questa immagine. Poiché – contro ogni astratto, idealistico atteggiamento anti-idolatrico (e ciò non abbisogna di spiegazioni, se si è seguito il discorso di Rosenzweig sul mondo pagano) – l'immagine è per Rosenzweig *necessaria*, ma non come *metafora*, letteralmente intesa, bensì come indice di una distanza qui-e-ora incolmabile e *traccia*, insieme, qui-e-ora presente, del sempre-sarà. «La verità terrena rimane dunque spaccata, divisa»,<sup>45</sup> non solo

perché la stessa gnoseologia messianica risulta 'formata' da due attese *inconciliabili* (ciò che sarà oggetto della seconda parte di questo capitolo), ma perché ogni attesa trascende il linguaggio del Presupposto e quello della narrazione, trascende l'epoca del libro, che è quella dell'esilio e dell'immagine. La Porta conclusiva, nel momento stesso che dà «ins Leben», dà anche *oltre il libro*. Questo dramma non è stato colto dagli 'edificanti' interpreti di Rosenzweig. Aprendo «ins Leben», quella Porta *fa tacere* il libro – ovvero, quella vita non è più concepibile nel linguaggio del libro, cioè nel linguaggio fino a quel punto costruito. La Porta conduce propriamente dal libro al non-più-libro; dal momento, dal discorrere, all'attimo, che, esso sì, supera i confini dell'immagine e guarda direttamente nel volto di Dio le epoche del mondo. Ma tale attimo, che pure è *nella* vita, che pure sta *aperto* in essa, e non in qualche esoterico abisso, è assolutamente oltre i confini del libro. Il libro espia il passo compiuto fino a questa soglia «con il venir meno del libro». Idolatriche non sono le necessarie immagini del libro, ma idolatrico è il libro che pretende di dire oltre tale soglia, di dire là dove deve venir meno.

L'ebraismo appare in Rosenzweig come *la* creatura che rinserra in sé il dramma di queste antinomie e vi rimane fedele. Non è affatto semplicemente la creatura in cammino col libro; è nostalgia per la parola viva e promessa che nessun libro potrà contenere; è interpretazione del silenzio del libro, di ciò che nel libro è margine, assenza, di ciò che nel libro è traccia dell'oltre l'immagine. Perciò – come Rosenzweig sapeva – l'ebreo non è *servo* del libro. Per Hegel, per Schelling l'ebreo è nella Legge e vi obbedisce semplicemente; per Rosenzweig, invece, egli è *la* creatura che *fa* la Legge, proprio interrogandola-commentandola nella direzione di quella Porta che, dando «ins Leben», apre pure al silenzio del libro.<sup>46</sup>

Al centro del suo saggio sul rapporto tra Heidegger e Rosenzweig, Löwith cita le pagine della *Stella* dedicate al destino del «popolo eletto». <sup>47</sup> Esse sono tratte dalla Parte Terza dell'opera e si intitolano *Das Feuer oder das ewige Leben*. È il motivo del *vero presente* che già abbiamo commentato, del fuoco che non consuma (e consumando si consuma), le cui fiamme si auto-alimentano, ri-creano, non distruggono. La creatura ebraica è immagine di tale idea. Al centro della Parte Terza della *Stella* sta, dunque, il commento dell'immagine della vita di questa creatura come manifestazione dell'Eterno. Per la vita di questo popolo l'oggi non è passaggio al domani, ma può essere l'attimo attraverso cui qui-e-ora irrompe l'Eterno. Perciò «die Zeit muss machtlos an ihm vorüberrollen», <sup>48</sup> il tempo del falso presente, il tempo della fuga dei momenti, è costretto a rotolare via impotente di fronte a *questa* vita.

Epperò, l'impotenza del tempo sul perdurante presente di questa vita nel susseguirsi delle generazioni si paga – e si inverte – con l'impotenza del fuoco che la anima nei confronti della vita solo-apparente, del tempo solo-mondano. «Ihm ist die Zeit nicht seine Zeit, nicht Acker und Erbteil»: <sup>49</sup> questo tempo non è il suo tempo, qui non possiede campo, qui non eredita bene. Lo stesso gesto che strappa il Popolo dal flusso del tempo, che può 'santificarne' la vita, lo separa dai tratti della vita-che-vive-nel-tempo. Esso è segno, *in* quest'ultima, di ciò che ad essa è irriducibile. Esso vive nel tempo come l'altro dal tempo. La condizione di scissione che lo caratterizza assume, allora, pregnanza ontologica: «in qualche modo esso è sempre tra Sacro e Mondano, e sempre separato dall'uno a causa dell'altro. Così esso non è vivente nel senso degli altri popoli della terra, che vivono una propria vita nazionale manifestamente collocata nel mondo, che vivono in una lingua capace di esprimerne l'anima, che stanno su un territorio ben circoscritto e determinato. Il popolo eterno vive sol-

tanto in ciò che ne garantisce la sopravvivenza oltre il tempo, l'infinita durata: nell'attingere la propria eternità dalle oscure sorgenti del sangue». <sup>50</sup>

Questa pagina centrale merita una breve digressione. In nessun altro luogo Rosenzweig appare più vicino allo 'stile' romantico: l'enfasi stessa sul concetto di popolo (perno della filosofia romantica della storia), il richiamo alle «oscu­re sorgenti», al grembo da cui discendono linguaggio, costume, poesia. Qui sembrerebbe parlare un allievo di Ranke. <sup>51</sup> Eppure, in realtà, Rosenzweig capovolge il significato del linguaggio romantico (così come, in fondo, aveva operato con quello di Schelling). Quel «sangue» cessa di avere, per lui, qualsiasi 'naturalità'. Il suo legame con la «terra» è spezzato. La sua voce si è trasformata in puro *spiritus*. Le sue «oscu­re sorgenti» sono *decise* da ogni accezione 'materna', accogliente-consolante, inconscia-irrazionale. <sup>52</sup> Esso diviene immagine di quello stacco da ogni «campo» e da ogni «bene», che santifica proprio condannando all'impotenza nei confronti del tempo-solo-tempo. Sangue che non radica se non strappando via. La centralità (romantica) dell'idea di popolo viene dunque depurata da ogni accezione mitologica. Il popolo eletto crede in un'eternità che nessuna 'natura' garantisce, in cui perciò nessun altro popolo potrebbe confidare. Ma solo questa fede garantisce l'eternità di questo popolo. Solo questa fede, dunque, appare capace di 'inverare' l'aspirazione romantica, la nostalgia romantica verso il *vero* popolo. Come se Rosenzweig, proprio per restare fedele a tale aspirazione, dovesse capovolgere la direzione in cui essa si era originariamente manifestata. Per questo aspetto essenziale, solo attraverso questo rovesciamento speculare, la creatura ebraica appare, in Rosenzweig, *anche* 'inveramento' del Romantico.

I popoli che posseggono la vita che-vive-nel-tempo si alimentano ad un fuoco che brucia e distrug-

ge. I loro linguaggi vanno nel nulla, saranno dimenticati, come le loro leggi e i loro costumi. Per *questo* popolo, invece, «Land, Sprache, Sitte und Gesetz» (ciò che nel Romantico fa tutt'uno col «sangue» e qui, invece, vi si separa) sono stati da tempo strappati («geschieden»-*decisi*) dal cerchio, dal possesso del soltanto-vivente e sollevati «zu Heiligem», «geheilig», santificati. Questo movimento, che rende eterno il popolo, che lo elegge all'Eterno, non è affatto, come già sappiamo, immediata negazione del tempo solo-apparente. Per vivere sempre, poiché questo popolo vive sempre, *egli vive ancora*: «wir leben noch immer und leben ewig». Ma questa vita si intreccia solo a se stessa, ha radice solo in se stessa, ed è nella terra assolutamente sradicata: «wurzellos in der Erde». Come quella di un popolo 'romantico', ma senza notte, senza più grembo notturno, senza eterno femminino. La radice più indistruttibile (addirittura invisibile secondo il punto di vista della vita che-vive-solo-nel-tempo) coincide con la tragedia della più assoluta miseria di radice in terra. Questa assoluta miseria destina la vita eterna, in terra, a un eterno vagare: «ewige Wanderer darum».<sup>53</sup> In quest'ultima figura, o immagine o *Gleichnis*, l'impossibilità di possedere radice, e dunque di possedere alcunché sulla terra, si afferma simbolicamente nel segno della radice più indistruttibile, e viceversa. L'eternità di questo popolo ha per immagine proprio questo inconsolabile dissidio.

Ed è tale dissidio – nessuna risposta, né dialettico-filosofica, né edificante-religiosa – che mostra il rapporto dialogico tra temporalità e eternità. Il popolo di Israele è tale dissidio; il rapporto tra temporalità e eternità si mostra nel *Dasein* di questo popolo. Questo rapporto non si dà che in quella dissonanza. E perciò anche l'opera di Rosenzweig vuole essere, stricto sensu, analitica dell'esserci – ma la considerazione fenomenologica ne coglie qui una dimensione che

ne eccede il carattere ordinario – coglie, *nell'esserci*, la straordinaria manifestazione di una vita come vita eterna, il cui divenire è sottratto al *Nomos* dell'organismo, al suo essere-per-la-morte, il miracolo dell'immagine dell'avvento del Regno, che tutta l'umanità che vive e muore può leggere. Il Sacro di questo popolo non ne trascende il Dasein, non ne rappresenta una qualche 'sublime' idea; esso si manifesta, all'opposto, proprio al fondo della sua sradicatezza e della sua miseria. Che questo popolo viva e viva *sempre e così*, ciò è Sacro. E qui, in Rosenzweig, si apre la necessità del confronto con Heidegger, decisivo per l'interpretazione di entrambi.

Difficile ignorare la cronologia delle opere – difficile non vedere, in *Sein und Zeit*, anche una risposta alla *Stella* – o, se non ad essa direttamente, a quella crisi, già aperta nell'ultimo Cohen, del felice connubio di religione e ragione, all'ombra del cui 'potere' si svolgeva la Kultur dell'ebraismo assimilato.<sup>54</sup> Alla vita che si è decisa per l'Eterno, alla decisione di riconoscere le radici di questa vita *sradicandosi dal Man*, dall'impersonale 'si' della mera temporalità, risponde, in Heidegger, l'autenticità dell'esserci in quanto esserci deciso per la morte. Un completo rovesciamento di prospettiva oppone *e collega* le due opere. Per entrambe, l'unico ambito di indagine è quello dell'esserci, della storicità dell'esserci; per entrambe vale ciò che *La Stella* ha affermato: che nulla possiamo sapere-esprimere dell'uomo se non ciò che fa e gli viene fatto; la parola di entrambe è *Zeitwort*. Ma, ora, è come se un attacco mortale venisse sferrato alla *Stella*, non da parte di chi semplicemente ignora la possibilità della sua *decisione*, non da parte di chi è semplicemente gettato nel tempo solo-apparente, ma da parte di una voce che, pur affermandosi *decisa* per l'autentico, rifiuta di riconoscere tale carattere a quella del Dasein rosenzweighiano.

Se il popolo che rappresenta-invera questa dimen-

sione dell'esserci è « zeitlos », intemporale, se il vivente presente della sua Legge la ri-crea incessantemente, ma mai può innovarla, se la cronologia stessa di questo popolo coincide con quella degli anni del mondo – che cosa può significare il suo essere-viandante? Proprio la sua sradicatezza gli conferisce la più perfetta delle radici. Il suo andare non è che una febbre che agita appena l'estrema superficie della sua esistenza, della sua presenza. In realtà, il suo andare è immobile su quella radice. Come la vita vivente è qui-e-ora santificata, così questo andare è sottratto a ogni rischio essenziale, a ogni *autentico* ar-rischio. Esso non può *errare*, nel senso pieno del termine, poiché anche le sue peregrinazioni più tortuose e i suoi più lontani esilii, lo ricondurranno sempre a quella radice. Questa certezza minaccia di volatizzare la struttura stessa dell'esserci, poiché ne attacca quella che per Heidegger ne costituisce la dimensione decisiva: quella del *possibile*. Ma tale dimensione può essere custodita nella sua radicalità e irriducibilità soltanto nell'ambito di una analitica del Dasein perfettamente 'gottlose' – nella quale, cioè, quel ripiegarsi *einfallig* del viandante sul suo Dio e con Lui, viene a priori escluso. Un andare eterno – eterno nella sua radice – significherà sempre *esodo*, presupporrà sempre una guida-esegeta, capace di portarci fuori dalla servitù della lettera verso la dimora da sempre promessa, in grado di *e-ducare* il popolo alla sua radice e di indicargli la Meta. Che l'esodo sia interminabile – ciò non modifica nulla della forma in cui esso è concepito. L'esodo si determina *comunque* a partire dalla sua Meta, che comunque ci attende, ci chiama, e continuamente si alimenta dell'ad-tenderla qui-e-ora da parte di questo popolo. Nel suo 'sangue' è questa voce che chiama – in Heidegger, all'opposto, neppure ha senso porre la domanda del 'chi' chiama e del 'che cosa' afferma la chiamata: l'esserci ridesta se stesso, e precisamente

si ridesta al suo più proprio *poter-essere*, «unicamente e costantemente nel modo del silenzio». <sup>55</sup>

Se fosse possibile assumere queste due prospettive non come 'verità' inconciliabili, impotenti a rispondere l'una all'altra, ma nella forma di una diretta polemica, le conseguenze di maggior peso della critica di Heidegger si avrebbero proprio per l'idea di redenzione. Se *questa* vita è coincidenza di trascendenza e immanenza, se già questa dimensione del Dasein, in quanto tale, non è semplicemente gettata, in che senso ancora si potrà parlare del *sempre-sarà*, della redenzione? come mantenere all'idea di redenzione il senso pieno del possibile, della *chance* assoluta? Come, cioè, conciliare l'idea del popolo eletto – che è al centro della Parte Terza della *Stella* – con quel dramma dello *Zeitwort* che ci aveva condotto a concepire in un oltre-il-libro il non-luogo della redenzione? Al fuoco del popolo eletto non si finisce, forse, con l'edificare quei ponti e quei passaggi, che il disincanto dello *Sprachdenker* – del pensatore che pensa *nel limite* del suo linguaggio – aveva saputo proibirsi? Non si avvicina qui Rosenzweig ai suoi 'edificanti' interpreti? Ferma restando l'abissale distanza da Heidegger – una *Sternenfreundschaft* avrebbe detto, nietzscheanamente, il giovane Lukács<sup>56</sup> – l'anticipo dell'eterno futuro, in Rosenzweig, non elimina la dimensione del possibile, non acquieta in una sorta di già-avvenuta apocalisse, ma chiama alla responsabilità totale per il 'lavoro' della reintegrazione messianica. Prima di questo attimo non v'è possibilità autentica, ma solo vano errare. Solo l'esserci di questo attimo, che si invera nell'esistenza di questo popolo, *realizza* il possibile, altrimenti spettrale. Il punto di vista dell'erante radice di Rosenzweig potrebbe così capovolgere la critica heideggeriana. Poiché non si tratta di posizioni mediabili, ma di *decisioni* – che risuonano proprio per il fatto di essere tali, ognuna confitta nella sua via.



Nulla, in Rosenzweig, ricorda il lungo processo di secolarizzazione dell'idea di redenzione a dover-essere, a imperativo etico, a progresso storico-politico.<sup>57</sup> È però in lui significativamente ridotta al minimo la dimensione catastrofale della redenzione e assente quell'aspetto (ben vivo nella tradizione kabbalistica) che, in analogia con l'esilio della *Shekhinà*, distingue nella Legge due dimensioni, l'una appartenente al mondo dell'esodo, l'altra a quello redento, e di cui soltanto la prima ci sarebbe qui-e-ora accessibile, L'*ou-topicità* della redenzione rispetto alle sofferenze della comunità visibile è continuamente affermata da Rosenzweig, in polemica contro la religiosità ortodossa – epperò, è ancora come se la grande corrente della 'religione della ragione' continuasse a valere nei confronti della concezione della Legge. La sua presenza è *già* piena e perfetta: il suo *essere-proprio* abita compiutamente e interamente nel cuore sofferente del popolo. Qui il gioco di distanza e di-stanza, che anima il rapporto Dio-e-Uomo, sembra subire una torsione conciliatrice, o, almeno, non vi si riflette con chiarezza e coerenza. Nel nome della Legge sembra risuonare un *già*, che non si dava neppure in quello stesso del Creatore: Rosenzweig spiega, infatti, nel suo grande commento a Jeudah Halevi, come per indicarlo nella sua massima trascendenza e lontananza dal mondo si usi il familiare termine dell'«abitare», mentre per designarlo come l'altro più vicino al nostro ascolto e alla nostra preghiera si debba fare ricorso addirittura al termine astrattissimo e odiato dell'«è».<sup>58</sup> Proprio la più stretta prossimità si esprimerebbe nel linguaggio dei filosofi – di coloro i quali, come diceva Ireneo, «sono ignoranti di Dio». E proprio la più grande lontananza è fatta abitare nel cuore.

Analoga oscillazione è riscontrabile nell'esegesi della *fešta*, che Rosenzweig sviluppa anche nella Parte Terza della *Stella*. La decisione pura per l'*ad-tendere* –

*pura*: che nulla richiede e nulla pretende – cui lo *Zeitwort* del filosofo della narrazione ci aveva condotto, appare sempre sul punto di concludere, *risolvere* il suo rapporto, il suo dialogo, la sua dis-tanza con il sempre-sarà. Come se il presente vivo di questo popolo non fosse esposizione-arrischio alla totalità delle dimensioni del tempo, ma perfetta risposta ad esse e sussunzione di esse in sé. Ciò è soprattutto evidente nell'esegesi dei dieci giorni della penitenza, che iniziano con la festa del Capodanno e si concludono con il giorno della Conciliazione, Sabato dei Sabati. Qui l'Eterno appare attuale; qui l'attesa appare compiuta; qui il Singolo appare *nudo* di fronte al Padre: *esistiamo* col Padre, l'esserci è con Lui. Ogni altro legame è revocato: *ri-cor*-diamo in questa festa la nostra assoluta solitudine-responsabilità di fronte all'Unico. L'intera comunità lo professa («Ascolta, Israele!») al termine del dramma. Il canto del Kol Nidre, alla vigilia dell'ultimo giorno, *separa* dal tempo del semplicemente-vivente, eleva l'individuo a Singolo responsabile delle proprie colpe di fronte all'Unico. Il proprio peccato è qui visto sub specie aeternitatis. La comunità si ricompone alla fine – ma come trasformata in comunità di Singoli, *comuni* nell'aver confessato le proprie colpe – anche quelle già perdonate dall'uomo – come peccati di fronte a Dio. Questa confessione significa in Rosenzweig il *simbolo* autentico della vita eterna. Ma proprio tale pienezza simbolica riduce la dimensione messianica dell'idea di redenzione – e forse in ciò consiste il motivo – assai più che nell'influenza degli argomenti palesemente infondati dell'anti-ebraismo – del profondo disagio di ampi settori della cultura ebraica contemporanea di fronte al significato del Kol Nidre.<sup>59</sup> È proprio la *disperata volontà* di attualizzare la redenzione, di ridurla a pieno presente, di elevare all'Eterno questo esserci qui-e-ora, che appare insostenibile tragedia. Infatti, se *già* siamo col Padre nella pienezza di

questa festa, *che ne è della speranza?* Come concepire l'infinito arrischio del non-ancora, giunti a questo *Fest-tag*? Qui, dove sembra che la preghiera venga esaudita, non avviene, forse, invece, lo sradicamento della stessa possibilità o dello stesso senso della speranza? Momento culmine della riflessione rosenzweighiana; tutta la potenza antinomica, tutte le tensioni del suo pensiero vi agiscono. Ma antinomia e tensione irrisolvibile nel limite del pensiero, poiché qui siamo precisamente in quella vita oltre la Porta e oltre il libro – dove la pienezza del presente significa totalità delle dimensioni del tempo, dove lo stesso andare, pur rimanendo tale, confitto nella dimensione del possibile, si accompagna al suo Dio. La creatura – *questa* creatura – non risolve l'antinomia che vivendola-inverandola. Ciò che davvero «anticipa» il tempo della redenzione non è che la forza con cui questa creatura sa 'credere' all'antinomia – non oscurarla, non rimuoverla, non consolarsene, ma *volere* che così sia.

L'attualità del «Noi» che segue, per così dire, il Kol Nidre, dimostra proprio alla luce di queste aporie – sviluppabili soltanto, non risolvibili – quanto lontana sia l'idea rosenzweighiana di redenzione non solo dalla linea del razionalismo teologico, ma anche da una sua concezione meramente restaurativa.<sup>60</sup> Il «Noi» non riproduce semplicemente né l'individuo, né il Singolo. Il «Noi», che conclude la festa, *ri-crea*. Neppure si tratta di mero compimento della creazione. È vero che il mondo non è compiuto prima del tempo della redenzione che quest'*attimo* «anticipa». Ma il rapporto tra questa vita e quel compimento non va inteso come lineare sviluppo-progresso. Redenzione non significa né restaurazione, né compimento – comprende queste dimensioni, ma non vi si identifica, né vi si esaurisce. Redenzione può essere restaurazione autentica solo portando a compimento – e cioè rivelandone il senso più proprio – l'ope-

ra *libera* della creatura; e il carattere di quest'opera implica dissidio, discontinuità, aporia – e *ri-creazione* incessante. Certo, essa si muove attraverso le figure dell'esodo, nel segno della stella davidica. Ma laddove la sradicatezza sia affermata assolutamente, laddove nessuna esegesi, nessun esodo siano più concepibili, l'analitica del Dasein affatto 'gottlose' non potrà che comportare la radicale liquidazione non solo di ogni speranza-attesa messianica, ma anzitutto della stessa dicibilità o rappresentabilità dell'idea di redenzione. L'infinito arrischio che questa prospettiva apre – 'im Abgrund', ora, nell'abisso, verso l'interminabile assenza di fondamento, non più «ins Leben» – solo apparentemente si muove nella dimensione del possibile: poiché nega la possibilità di quell'idea, e poiché *ripete*, non può che ripetere, come nuovo 'fondamento', la propria stessa miseria di fondamento.

La radice di cui parla Rosenzweig affonda in nessuna terra, ma nell'*Überwelt* della redenzione. L'assoluta sradicatezza minaccia la possibilità autentica dell'andare, quanto l'affermazione trionfale dell'attualità dell'Eterno. È – lo ripetiamo – aporia che Rosenzweig sviluppa, non risolve – e afferma irrisolvibile: da un lato, l'affermazione piena (senza rimando o 'allegoria') della santità di questo popolo nella sua lingua e nella sua Legge – dall'altro, la sua separatezza, la sua singolarità, il suo sradicamento, come uniche autentiche immagini (necessità dell'immagine!) della sua universale testimonianza dell'Eterno. Questo paradossale 'libera' l'idea di redenzione dai vincoli della sua accezione tradizionale, per consegnarla, gettarla in una dimensione radicalmente *ir-religiosa*: mentre la stella della redenzione viene quotidianamente intesa come diretta affermazione della *dimora*, come liberazione *dalla* condizione di sradicatezza, per Rosenzweig essa significa piuttosto trasformazione-trasfigurazione della stessa esistenza autenticamente *wur-*

*zellos* della creatura viandante, il *proprio* Eterno di questa creatura. Non l'una o l'altra nella loro astratta separatezza, bensì presenza piena e separazione costituiscono insieme (come se queste fossero, alla fine, le figure che i segni della Stella uniscono) l'immagine *tremenda* della redenzione. La sua radice, allora, la radice di quest'albero *capovolto*, non rende l'andare superflua apparenza, esodo assolutamente destinato, ma si dà come forza separante, che può decidere, in ogni attimo, il catastrofeale continuum della storia. Possibilità di salvezza è concepibile soltanto *per questa forza*, nella dimensione di questa decisione sradicante. Che *non* fonda affatto l'utopia della ragione autonoma, l'insulare regno di questa ragione, da cui essa muove per imporre ad ogni creatura il proprio Nomos – bensì restituisce il vivo presente di questa vita, fa *essa* sacra, in uno con il suo Presupposto, la sua aporia, la sua attesa. La radice eterna si attualizza o invero propriamente soltanto nella possibilità sempre rinnovantesi di tale decisione, non in immediata immagine della restaurazione messianica. Perciò quest'ultima può continuare a custodirsi come autentica *chance*, 'allora' assolutamente imprevedibile, spontaneo e gratuito istante insussumibile ai momenti del dis-correre. Ma la fede in tale 'allora' si testimonia soltanto *nella vita* del popolo, nel suo inspiegabile sopravvivere nella separatezza, durare nella decisione, congiungere singolarità ou-topica e anticipazione dell'universale ritorno della creatura al suo Dio. La radice eterna appare come la forza che sradica da ogni possibile dimora solo-nel-tempo e che nel *deserto* indica l'immagine stessa della salvezza, il luogo, anzi, della sua stessa possibilità.

L'analitica del *Dasein* di Israele sta per questi motivi – e per nessuna immediata, naturale appartenenza – al centro della *Stella*. Solo per Israele migrare non è un accidente, ma ne costituisce la stessa radice.<sup>61</sup> *Judesein*, l'esserci in quanto essere-ebreo, impli-

ca il migrare: migrazione da ogni divinizzazione del mondo, disincantamento del mondo<sup>62</sup> – migrazione da ogni cieca fiducia nel potere della parola<sup>63</sup> – migrazione da sé medesimi e dalla propria stessa 'gioia': «colui che dispera di sé medesimo conosce Colui che è». <sup>64</sup> *Judesein* implica concepire la propria salvezza *all'interno* di tale migrazione-abbandono. L'«inter-no» più profondo di questa dimensione dell'esserci chiama con la voce di quest'assenza, di questo silenzio: con la voce dell'*Aperto* che da ogni lato abbraccia l'eterno viandante. Il popolo eterno è il solo a non essere «ancorato al solido fondamento [Grund] della terra», poiché la terra «non nutre soltanto, ma vincola anche», e i popoli che vi si affidano per la propria durata, saranno traditi: «il suolo dura, ma i popoli che vi vivono tramontano». <sup>65</sup> Un popolo che ami il suolo della patria più della vita è già in pericolo di morte. Linguaggio 'romantico' – come si è detto – ma 'stravolto' ad esprimere la più netta *decisione* da ogni 'grumo' di terra e sangue, linguaggio e mito. L'opposizione all'oscuro *grembo* del Romantico è esplicita: la terra, *die Erde*, la *Muttererde*, la patria, quest'intera dimensione rappresenta il polo opposto del sangue, della vita (*das Leben*), che fluiscono-fuggono via da quel grembo, che non confidano in esso, così come Abramo, archetipo del migratore, non confida nulla a Sara intorno al sacrificio della sua 'gioia' che è stato chiamato a compiere. La radice del sangue è assolutamente contrapposta a ogni radicamento. Essa chiama-via dalla casa. Esilia: la sua casa è lo spazio che la separa dalla meta sempre chiamata e che sempre-sarà – eppure spazio vivente per un'attesa invincibile. Come il popolo della vita eterna è ovunque straniero, poiché la sua radice gli impone di riconoscere come autentica patria solo una terra *santa*, dunque costantemente altra da quella in cui si trova a vivere, così egli trascorre tra i diversi linguaggi, senza mai confondersi con essi. Come la sua

radice è il senso di una inesauribile nostalgia, così la sua lingua non è mai *materna*, la lingua che egli si trova a parlare non è mai *sua*. Egli parla sempre in un linguaggio straniero; da secoli la sua Lingua vera, la sua Lingua eterna ha cessato di 'servire' il quotidiano. Essa si è trasformata, per così dire, nella Lingua di quella radice, testimonianza-anticipazione del sempre-sarà. Ma testimonianza qui-e-ora – e, dunque, capace di intervenire nel 'domestico' corso delle lingue quotidiane, di trasfigurarle attraverso memorie, vestigia, citazioni della sua *Überwelt*. Una rete indistricabile di *citazioni-traduzioni* collega la Lingua alle lingue; un vivente sistema di canali, correnti, percorsi mostra l'eterna vita della Lingua nelle lingue e l'eterna nostalgia di quest'ultime per quella.<sup>66</sup> In ogni testo – di più: in ogni segno, in ogni scrittura – è presente questo fuoco: la 'rottura dei vasi' e la fatica del 'ritorno' esistono in ogni parola. Nella stessa lingua quotidiana basta la semplice presenza della citazione perché questo fuoco si ravvivi; lì si manifesta come un riflesso del suo segreto; lì si crea un vortice che la strappa verso la nostalgia della Lingua; lì si mostra quella radice che sradica, che fonda l'errare. Quella citazione fa apparire dolorosa e faticosa *traduzione* ogni discorso, strappa da esso ogni apparenza 'naturale', 'materna'. Si spalanca l'abisso dell'*aitia*, dell'*arché*. Nessuna parola sembra più poter direttamente denotare – ma solo quell'*aitia* sembra renderla significante, quella Causa che rimanda, di fondamento in fondamento, all'impronunciabilità, al silenzio dell'origine. La Lingua non è lingua morta, né sta in una dimensione astrattamente altra rispetto alle lingue.<sup>67</sup> È la forza che le rende *inquieta*, mai a casa, *unheimlich*, in ogni loro epoca; è la forza che impedisce di confidare in esse, di stare con loro in armonia. La Lingua è perciò l'unica veramente viva, poiché *esilia* dal mortale delle lingue e da ogni idolatrata fede nel loro potere. Questa Lingua è, dunque, *la* parola stes-

sa dell'esilio. Nemmeno potremmo riconoscerlo come tale, se essa non abitasse presso di noi. Queste terre sarebbero nostre, queste lingue sarebbero materne – se non vi irrompessero continuamente memorie, citazioni, traduzioni della Lingua.

L'analitica rosenzweighiana del *Dasein* ebraico si staglia sullo sfondo di una determinata filosofia della tragedia.<sup>68</sup> Tragica è l'esistenza *de-cisa* dal mortale, dal contingente di ogni *Muttererde*. Tragedia è corrispondere alla *necessità* di quella radice che chiamando strappa-via. Né solitudine, né deserto figurano, di per sé, il tragico, ma solo il riconoscimento della loro necessità. Nessuna *theoria* mette loro più fine. La peripezia classica si è trasformata in migrazione, esilio, esodo, dove ogni momento può, sì, essere l'«allora», l'attimo del «Ma» vittorioso, ma esiste, anzi tutto, come il continuo fallimento di tale possibilità. Tragica è la necessità di questa dialettica: la radice che determina il Singolo nella comunità, nel sangue, nella Lingua, è la stessa che getta nell'esilio, che estrania alle lingue. Come se una stessa tragica dialettica parlasse la promessa della redenzione e la disperata nostalgia dell'esserci. L'analitica di Rosenzweig termina in quest'incontro paradossale di redenzione e tragedia – nessun 'equilibrio', neppure precario, difficile, tormentato. Nessun dis-correre potrà armonizzare il dissidio. Esso, semplicemente (nel senso più volte ripetuto *dell'einfältig*), si dà, mostra sé. E Rosenzweig lo indica nell'oltre la Porta-oltre il Libro: oltre lo stesso Libro, in quanto libro; oltre la stessa Lingua, in quanto lingua. Nella cultura successiva – anche quella ebraica che più vorrebbe mostrarsi fedele alla *Stella* – tale paradossale incontro finirà con lo spezzarsi, proprio perché si vorrà ridurlo, dirne l'«essenza», oppure risolverlo in una o nell'altra soltanto delle sue dimensioni. Da un lato, allora, la fuga *dall'*esilio, la tensione immediata alla chance messianica, nelle sue diverse combinazioni catastrofali, utopiche, re-



staurative, il volerla *forzare* nel linguaggio, anzi: nelle stesse lingue, prima ancora che nell'azione. Dall'altro, un amore altrettanto immediato per l'esilio, sorretto sempre più al richiamo della Lingua, sempre più 'addomesticato' nelle diverse lingue e radicato nei diversi suoli. Da un lato, cioè, l'assolutizzazione della Promessa; dall'altro, l'assolutizzazione dell'esilio, inteso ormai come nuova dimora. In tutti i casi si spezza il 'sistema' della *Stella*, *insieme* al nodo della sua forma tragica: o nell'immanenza del mero andare (e cercando in esso soltanto salvezza), o nella pretesa di esistere già qui, qui-e-ora, felicemente col Padre. Soluzioni opposte, eppure motivi di uno stesso processo di secolarizzazione dell'idea di redenzione e di eliminazione della dialettica tragica.

Perfino in un autore come Canetti, la cui inesausta lotta con le lingue potrebbe valere come straordinaria conferma dell'idea di Rosenzweig, il simbolo della Stella decade spesso nel gioco metaforico-allegorico dell'andare errando.<sup>69</sup> Rimane la peregrinazione attraverso le lingue, ma di quella radice che la rendeva necessaria non v'è più traccia. La parola che la indicava, riflesso della Lingua, tace. Eguale *kenosis* del simbolo in Cioran, anche se in lui la *desperatio de fundamento* assume tratti pessimistici tout court, che lo oppongono a Canetti. L'enfasi è tutta portata sullo sradicamento del popolo ebraico, sul suo carattere «acosmique»,<sup>70</sup> *eccessivo* rispetto ad ogni definito paesaggio. Ma in entrambi questi autori, come in infiniti altri, più della insistenza univoca sul tema dell'errare, importa il luogo che lo contiene. «Attorno al popolo vi è solo sabbia, la più nuda di tutte le masse»: così Canetti assimila l'essenza del Dasein ebraico a quella del deserto. Il deserto non 'càpita' a questo popolo: esso è desertico nella sua stessa essenza, è massa nuda, è sabbia. Ciò reca scritto lo stesso Patto. Come avrebbe potuto, infatti, sopravvivere questo popolo a tutte le persecuzioni e peregrinazioni se

non fosse stato numeroso come i granelli di sabbia del deserto? Esso non si trova nel deserto, *lo abita*; ne è l'abitante proprio nel senso heideggeriano dell'abitare.<sup>71</sup> Abitare il deserto è per lui *ontologicamente* prima di ogni modo o forma dell'andare. Cittadini del deserto, dirà Cioran, e maestri nel durarvi. Lo «scacco in movimento»<sup>72</sup> del loro cammino sfugge alla decadenza, ma ancor prima alla sazietà e alla noia, che condannano ogni forma meramente storica. Estranei alle case e alle lingue, essi sono pure estranei alle molteplici morti cui quelle forme sono destinate.<sup>73</sup> Il deserto non sazia, non diviene; immagine dell'assenza di forme o della vanità delle immagini, esso insegna a *durare ad esistere*; esso chiama, nel modo del suo silenzio, all'esserci mai sazio, mai 'a casa' nel tempo-soltanto-tempo del divenire.

La portata della *Enttörung*, dello scioglimento da ogni radice terranea, che caratterizza il Dasein ebraico – o, meglio, *questa* dimensione del Dasein – non può essere appieno valutata se non, da un lato, come già si è fatto, in rapporto alla decisione heideggeriana per il puro possibile, e, dall'altro, all'idea del *Nomos* incardinante il logos dell'Occidente. Nulla è meno traducibile in *Nomos* della Legge che ordina l'esodo di questo popolo e le forme della sua esegesi. Il *Nomos* appare originariamente e indistricabilmente connesso alla terra, *sedato*. Esso governa, giudica, media, distribuisce e partisce *in quanto* ancorato a una terra, assegnato a un confine. *Nomothesis* è già quella di Solone. Il *Nomos* si colloca sempre. Non esiste una sua forma che non sia anche e anzitutto *Ortung*.<sup>74</sup> Appena non più assegnabile a un luogo determinato, appena *ou-topico*, esso diviene anche *a-topos*: impazza, sragiona, *de-lira*. Si spalanca qui una contrapposizione radicale: da un lato, il *Nomos der Erde*, il *Nomos* che solca (lyra-solco) la terra, assegna confini e vi si colloca; dall'altro, la *Stella* che è immagine della redenzione in quanto sradica, esi-

lia, produce *Entortung*. Da un lato, il Nomos salvabile solo nel suo positivo rapporto con la terra, il luogo, il topos; dall'altro, la Legge de-cisa da ogni dimora, errante radice. *Der Stern der Erlösung* e la grande opera di Schmitt, *Der Nomos der Erde*, si spiegano a vicenda, per antitesi – così come avveniva tra la prima e *Sein und Zeit*. Sono opere epocali che è necessario leggere sincronicamente, al di là di riduttive, cieche scansioni disciplinari, o di appartenenza culturale.

Per il Nomos *justissima* è solo la terra, la Muttererde: essa sola permette solide acquisizioni, misurazioni, spartizioni. Al suo principio è opposto quello del mare, la sua 'massa nuda', il suo deserto, inarabile, indivisibile, inedificabile. Nomos deriva dalla primeva *possessio* della terra, dalla primeva *Landnahme* (Schmitt) – ma a questo primo fondamento di ogni *proprietà* sfugge necessariamente la «torma peregrinante», che spinge «all'estremo il senso di solitudine», di cui Canetti ci parla. Il Nomos fissa con la terra un patto indecidibile – che questa torma, invece, *de-cide*. L'antinomismo ebraico assume, in questa contrapposizione, un significato infinitamente più vasto e complesso non solo di quello assegnatogli dalle varie considerazioni sulla sua natura straniera, vagante, ma anche di quello che traspare nelle sue interpretazioni alla luce di un particolare messianismo. La Legge ebraica si contrappone *comunque* a ogni forma di Nomos, nella misura in cui questo è per essenza terraneo. Anche il Nomos può uscire dal suo confine, ma sempre deve farvi ritorno, deve ristabilire il patto originario che lo collega alla terra. La sua forma conosce l'andare solo sotto l'aspetto classico della peripezia. E sempre, nelle sue peripezie, esso è *in lotta* col mare e il deserto. Picchetta, si direbbe, il mare di porti sicuri; bonifica il deserto. Un aspetto essenziale del logos creatore, *ktistes*,<sup>75</sup> è il logos che bonifica, che allarga le terre su cui il Nomos potrà governare. L'appaesamento, la conciliazione tra que-

sto Nomos e la Legge, Torah, che presiede a questa possibilità dell'esistenza, è impossibile. In ciò consiste la ragione più profonda dei fallimenti del razionalismo teologico giudaico.

Non bisogna dimenticare in Rosenzweig l'allievo di Meinecke, lo studioso di Hegel, e proprio dello Hegel filosofo del diritto e dello Stato. *La Stella della redenzione* vi dedica pagine centrali. La sua lettura *in dissonanza* con Schmitt è, dunque, tutt'altro che un'occasionale digressione. Lo Stato moderno, come apparizione storica determinata, come prodotto *recente* della storia europea, è anche apparizione del Nomos, epoca del Nomos, ed è secondo questa sua facies originaria che Rosenzweig lo interroga, lo critica. In quanto apparizione *del* Nomos, lo Stato pretende una sorta di eternità, una radice sottratta al flusso del tempo.<sup>76</sup> Esso vuole «umformen», dare-forma, in-formare il continuo mutare di ciò che si trova a dover *comprendere* e contenere. Esso vuole stabilire «sein Gesetz», la sua legge, sulla molteplice vita che lo costituisce.<sup>77</sup> Esso vuole ridurre questa vita alla forma del *Ge-setz*, dell'essere-posto, dell'*essere-stato*. Ciò ne rappresenta la necessità, il destino e il dovere. Ma lo Stato è prodotto *soltanto storico*, e il Nomos, di cui è epoca determinata, è *soltanto terraneo*, costretto a un 'religioso' collegamento alla terra, alle sue lingue, ai suoi costumi. Come potrà, allora, pretendere di porre la vita nella sua forma, se tale forma è della stessa natura, e dello stesso valore, di questa vita? Aporia assolutamente ineludibile. Nodo che è possibile solo *decidere* di spezzare.

«Subito, al di là della tavola ben salda della legge, si precipita di nuovo la vita fremente»; vita eterna non può radicarsi nel Gesetz *del* Nomos *della* Terra, non può affidarsi alle sue lingue. Allora, per durare, lo Stato deve scoprire il suo volto: «il diritto era soltanto la sua prima parola»; ora esso è costretto a pronunciare la sua seconda parola: «la parola della for-

za [Gewalt] ». <sup>78</sup> Il diritto corrisponde alla illusione che si dia radice nel Nomos, radice *eterna*, Überwelt rispetto al mondo della vita. L'illusione *in-canta* per periodi di varia lunghezza e in forme diverse, ma è sempre contingenza, apparenza. Sempre una *crisi* verterà a deciderla: e allora il Gesetz dello Stato potrà ancora valere soltanto in grazia della Gewalt, di cui si è assicurato il monopolio. La dimensione della forza non rappresenta affatto, come credono le anime belle, un tralignamento, una 'violazione' del diritto; ma, all'opposto, ne è la stessa fondazione. Radice, certo, malferma, occasionale, metafisicamente contrapposta a quella della Legge e della sua Lingua, eppure unica origine, unico grembo del diritto. Irrompe una forza che pone-colloca la propria legge, dà ad essa, letteralmente, luogo, e la difende come se dovesse durare in eterno, come se eterna fosse la sua radice. La *virtù* della forza consiste nel far-durare la legge; ma la sua dimensione non è affatto meramente conservatrice. La forza impone la legge, e la forza, per farla durare, dovrà continuamente innovarla, modificarla, trasformarla. È fonte del diritto e della *storia* di ogni diritto. Senza forza il diritto è ou-topia, costituzione ideale. Ma la dimensione del diritto sarà sempre costretta a *in-cantare* sulle proprie origini, dovrà sempre cercare di atteggiarsi a costituzione ideale o mirante all'ideale, di apparire Überwelt rispetto alla «vita fremente». E perciò sempre il suo rapporto con la forza sarà teso, irrisolto, problematico – *malattia mortale* della sua forma. «In ogni momento lo Stato porta in sé la contraddizione tra conservazione e innovazione, tra vecchio e nuovo diritto [...]. Così guerra e rivoluzione sono l'unica realtà che lo Stato conosce, e se né l'una né l'altra avesse più luogo – e sia pure soltanto nella forma di un pensare alla guerra e alla rivoluzione – anche lo Stato cesserebbe di esistere». <sup>79</sup> Tolta la possibilità della forza, tolta l'occasione della decisione assoluta, lo

Stato perisce. *E insieme*, lo Stato, nelle sue concrete manifestazioni, perisce proprio per il realizzarsi di tale possibilità. Esso dura e resiste per quelle stesse ragioni che lo condannano.

Nel suo tentativo, a priori condannato al naufragio, «di dare ai popoli eternità nel tempo»,<sup>80</sup> la forma-Stato imiterebbe, per Rosenzweig, il destino del popolo che è in se stesso eterno, in se stesso fondato, e dunque oltre le aporie cui dà luogo il circolo vizioso tra Nomos e terra, diritto e violenza. Ciò non significa affatto che l'elezione di questo popolo sia prefigurazione del Fine della storia universale. Il continuo fallimento del Nomos nel suo tentativo di *stare*, di conferire forma *epistemica* al proprio *Gesetz*, non spalanca alcuna providenziale prospettiva verso il riconoscimento della Legge che salva nell'*Entortung*, verso un 'sì e amen' all'esodo cui destina. Ciò che qui si afferma è una contrapposizione insuperabile tra il Nomos che si 'invera' solo nella sua connessione con la terra, che si impone e dura solo nel segno della *Gewalt*, *kratos* e *bia*, e la Legge, per la quale terre e lingue, univocamente assunte, prendono l'aspetto di idoli, Legge sottratta ad ogni 'rivoluzione', proprio perché non ha di mira alcuna terra ed alcuna lingua, non ha bene da ereditare, spazio da conquistare. Eppure, per un motivo più profondo e nascosto, che sulla scorta di Schmitt sarà forse possibile individuare, questa dimensione dell'esserci, di cui è simbolo il popolo eletto, 'anticipa' il destino universale. Il Nomos della terra subisce, infatti, la violenza dell'*Entortung*. E cioè: l'immagine dell'*Entortung* lo afferra nella forma dell'estrema violenza, secondo una sua facies oscura, luttuosa, che capovolge quella che segnava il destino ebraico. La relazione essenziale tra ordine e luogo, tellus e jus, appartiene a una «vor-globale Zeit»,<sup>81</sup> che già inizia il proprio tramonto col sorgere dello Stato moderno e l'apparente radicamento del suo diritto secolarizzato. La storia dello Stato è il di-

venire stesso di un diritto *globale*, oltre-terreneo, che via via si estende ai 'liberi' spazi del mare e del cielo. Sempre più si afferma un rapporto *negativo* col topos, prima nelle varie forme dell'utopia, come genere letterario-politico fondamentale dell'epoca, poi nello stesso effettuale diritto. È la forza di tale *negativo* rapporto che sradica lo Stato dalla fondazione teologica della *respublica christiana*. Lo spazio universale dello scambio economico, la 'libertà' planetaria dei suoi *negotia*, non è già più spazio – o, meglio, è *puro* spazio, *pura forma* dello spazio, ideale-astratta, 'indifferente' ad ogni determinazione individua di luogo. La *Gewalt* del libero commercio *scioglie* lo jus publicum da ogni positivo rapporto col luogo. Alla *famiglia* degli Stati europei *nazionali*, romantico-nazionali, subentra una «raum- und bodenlose Allgemeinheit»,<sup>82</sup> una universalità disincarnata da ogni terra e da ogni luogo. E all'universo del diritto interstatale il pluriverso, senza ordine e senza determinatezza, «di patti contraddittorii e vuoti», giustificati solo a posteriori sulla base di dubbi precedenti artificialmente generalizzati. In questo quadro si comprende la crescente instabilità del termine stesso di Stato. Nell'epoca globale, esso diviene anche semanticamente equivoco.<sup>83</sup> La sua debolezza, la sua impotenza a legittimarsi in una qualsiasi stabile forma, appare qui davvero compiutamente come il prodotto destinato della stessa forza con cui lo Stato ha cercato di sussumere nella forma del *Gesetz*, dell'esser-posto, ogni vita, ogni luogo, ogni *presupposto*.

Immaginare da quale spiraglio quale Dio irromperà ad annunciare 'salvezza', o quale universale *ekpyrosis* porrà termine a questa epoca, è esercizio edificante. Ciò che rimane, ben duro nella sua evidenza, è l'irreversibile crisi del Nomos, l'«era aziaca»<sup>84</sup> che essa inaugura, dominata dalla figura e dai segni dell'Entortung, in tutti i campi della vita politica e culturale. Sembra, allora, di assistere ad un inquietante

scambio delle parti, come durante un carnevalesco interregno. Chi giudicava l'ebreo come torma vagante, straniero ovunque, appare ora, in realtà, il massimamente sradicato, condannato ad un rapporto assolutamente spettrale con la terra. Lungi dall'anticipare l'eternità nel tempo, l'ebreo prefigurerebbe l'universale diaspora, la definitiva caduta degli stessi idoli una volta raccolti nel Pandaemonium statale. Agli altri popoli, che appaiono, a Cioran, « apprendisti dell'esilio [...] sradicati di nuova data », soporiferi idolatri della patria e dello Stato lungo tutta la loro « vor-globale Zeit », sta di fronte la « saggezza dell'esilio »<sup>85</sup> di Israele, maturata *da sempre*, radicata nel sangue. Mentre gli altri popoli si scoprono, ora, con angoscia, orfani del Nomos, e vanno errando per lingue e spazi equivalenti, astratti da ogni solido luogo, Israele, da sempre anti-nomico, sembra riposare sulla sua Legge. Mentre per i popoli della terra inizia l'epoca della *dis-misura*, del *de-lirare* (inflazione di patti, diritti, ragioni, interpretazioni), il popolo della *Entortung*, il popolo da sempre sradicato, appare, ora, come il solo sedato abbastanza da potersi confrontare con la eruttiva violenza dell'epoca. Il solo popolo capace di durare in questa « geologica inquietudine »<sup>86</sup> sembra non essere che quello della radicale, originaria sradicatezza. Israele è lo specchio da sempre pronto dell'abisso che, inevitabile, finalmente si spalanca sotto i popoli del Nomos. Questo specchio ne rovescia l'immagine: voi, *in verità*, senza fondamento – voi, *in verità*, eternamente soltanto-erranti.

Ma questa profezia di Israele coinvolge tragicamente chi la pronuncia, chi da sempre la ripete. Se i popoli della terra vivono ormai in una dimensione di *Entortung* che è il simmetrico opposto della 'libertà' di Israele da ogni idolo, se la loro vita, lungi dall'esprimere un'avvenuta conciliazione con la saggezza ebraica dell'esilio, ne è disperata secolarizzazione, ciò che tramonta è il senso stesso della speranza



e dell'attesa messianica, o, di nuovo, essa si concentra, come isterilendosi, in orgogliosa affermazione del Dio-con-noi da parte del popolo eletto. Perfidia-astuzia della storia: mai questo popolo ha conosciuto più perfetta solitudine che nell'epoca della globale Entortung, dove tutto sembra esserne immagine. Una solitudine così perfetta da renderlo invisibile. Mai i suoi 'resti' sono stati più 'resti' che nell'epoca che sembra universalizzarne il destino. E ciò si spiega: la prospettiva messianica può mantenersi finché il suo *presupposto* sopravvive nei popoli della terra. Esso può sopravvivere dietro alle maschere del Nomos. Il Nomos gli è *immediato* opposto. Ma la situazione si trasforma radicalmente allorché la stessa dimensione dell'esilio dagli idoli delle lingue e della terra viene afferrata, sconvolta, rovesciata nel suo senso. Qui il contrasto non è più immediato. Qui proprio ciò che custodiva la possibilità dell'universale riconoscimento della Stella – la crisi, cioè, del falso fondamento del Nomos – si consuma come deformazione del suo simbolo. La crisi del Nomos non produce che l'universale assolutizzazione della mancanza di radice. Ciò che qui si inverte è l'idealistica autonomia del soggetto – ma proprio come soggetto irreversibilmente sradicato.

Rosenzweig ha riconosciuto soprattutto nel suo grande commento a Jeudah Halevi questa tragica dialettica. È essenziale all'idea di redenzione che la possibilità di autentica Entortung – non disperazione, ma liberazione dagli idoli – sopravviva nei popoli della terra. Ora, invece, la «globale Zeit», nel liquidare ogni fede negli dèi del Nomos, decreta anche l'impotenza a cercare di dire l'Überwelt della redenzione; quegli dèi sono dimensione imprescindibile del Presupposto, senza il quale la religione *della* ragione trionfa in tutta la forza del suo dissacrante idealismo. In altri termini, è essenziale, perché duri autentica attesa del Messia, che possano comparire falsi Mes-

sia. Questi ultimi testimoniano, infatti, la *viva* speranza del Vero, sono «la forma mutante di un'immutabile speranza».<sup>87</sup> Ciò che i 'preti' perseguono – condannare, massacrare ogni fede nei 'falsi' Messia – è, in realtà, una strenua lotta per estirpare la speranza in quello Vero.<sup>88</sup> Ora, proprio il definitivo crollo del Nomos abolisce (*Abschaffung!*) ogni possibilità di credere nei 'falsi' Messia, acceca la possibilità stessa di vederli. Ma dove si custodisce l'ascolto di quello Vero, se non all'interno di tale possibilità, della sua forza paradossale, della sua carica anti-*nomica*? Mortale per la possibilità di tale ascolto non è l'idolo in sé, ma la forma della sua totale dissacrazione nello spazio equivalente della «globale Zeit».

Tale dissacrazione appare a Rosenzweig il necessario prodotto della comunità cristiana, comunità della *via* eterna, contrapposta alla *vita* eterna dello *Judesein*. La via della distruzione del Nomos verso l'esito appena descritto è il senso dell'Europa o *Cristianità*. La Legge del popolo eterno aveva certamente profetizzato quella distruzione, ma nient'affatto quest'esito. Ed è questo, ora, a interrogarne, a problematizzarne inesorabilmente la stessa vita. Nel costante sforzo per allargare il proprio dominio, nella «ininterrotta corrente» della propria *missione*, volta a fare di tutta la terra «*Missionsgebiet*»,<sup>89</sup> la fede cristiana si intreccia indistricabilmente con le trasformazioni del Nomos. Mentre la stella davidica lancia lontano i suoi raggi, ma per ricondurli sempre al nocciolo interno del suo fuoco, le braccia della croce si stendono all'infinito, in tutte le direzioni dello spazio, sprigionandosi da un centro *già* raggiunto verso ogni possibile meta.<sup>90</sup> La stella è simbolo dell'eterno radicamento nel Sé; la croce dell'eternità dell'andare che procede dall'idea di avere alle spalle la grande crisi del tempo, l'attimo decisivo. L'evo ha già avuto il suo sigillo, il Messia è stato; ogni Nomos sta alla luce di questo Evento. Ciò produce una intrin-

seca solidarietà con la *via* del Nomos, che diventa anche intrinsecità alla sua stessa crisi.

Ed ecco lo 'scambio'. Mentre questo raggiunto culmine della *via* del Nomos – l'universale sradicatezza – sembra testimoniare proprio la profezia ebraica, la sua condanna del Nomos, la forma che esso assume – quella dell'estrema secolarizzazione –, distruggendo ogni possibilità di 'credere', rende spettrale quella stessa attesa, che l'ebraismo custodiva di fronte ad ogni già-stato. Può, allora, accadere una sorta di reciproco 'contagio'. Da parte della comunità cristiana – di ciò che un tempo così poteva chiamarsi, o dei suoi 'resti' – si origina una disperata nostalgia per la *forma ebraica* dell'Entortung, come esodo, come deserto. Da parte dei 'resti' di quella ebraica, una nostalgia altrettanto disperata per quell'epoca del Nomos, dove ancora potevano resistere il non-ancora e il sempre-sarà della redenzione. 'Vendetta' degli uni sugli altri: uno struggente bisogno di un proprio suolo e di una propria lingua può afferrare i maestri dell'esilio – e uno struggente bisogno di esodo gli antichi nomolatri. Gli uni riflettono gli altri secondo questa violenta deformazione. E soltanto su questo specchio – deformante, sfigurante – ci è dato spiare i segni di quel comune 'lavoro' di questi due grandi quadranti della nostra esistenza – giudaismo e cristianesimo – sulla cui silenziosa immagine terminava *La Stella* di Rosenzweig. Possiamo immaginare la salvezza solo come salvezza *che cade*. Non sarà questo il segreto della leggenda mosaica? Non sarà questa la sua ultima, udibile parola? quella che – per vie diversissime – ci si para di fronte nell'esegesi interminabile di Kafka, così come alla fine del secondo atto del *Mosè e Aronne* di Schönberg?

## II

### LA PORTA APERTA

Il 19 ottobre 1921 **Kafka** scrive sul *Diario*: «Das Wesen des Wüstenwegs»<sup>1</sup> – qual è l'essenza della via che percorre il deserto? Come si manifesta in **Kafka** quella *via* che dovrebbe costituire la radice stessa della *vita* eterna? Un uomo può fiutare per tutta la vita la terra di Canaan, seguirne la traccia, ma non è possibile prestar fede al fatto che egli giunga a vederla prima di morire. Raggiungere Canaan non può essere creduto, è «unglaublich». <sup>2</sup> Il tempo passato sulla strada del deserto ne distrugge la fede. Che Mosè *veda* la Terra si può intendere solo metaforicamente: la leggenda serve a capire quale fuggevolissimo, imperfetto «Augenblick», batter di ciglio, sia la vita umana. Anche se essa, come quella di Mosè, archetipo della necessità del migrare, fondatore della Legge del deserto, durasse per lunghissimi anni, non sarebbe, *rispetto alla meta*, rispetto alla possibilità di raggiungerla, che un momento, il più rapido dei momenti. La durata della vita di Mosè, dunque, non conta. Narrano i saggi come egli fu preso da angoscia all'annuncio della sua morte imminente e pregasse il Signore di farlo vivere ancora per narrare la Sua gloria: «Per-

ché la mia morte è così vicina?».³ Ma Mosè non raggiunge la Terra – neppure riesce a vederla! – non perché il tempo non gli basta, non perché Samuele, l'angelo della morte, glielo sottrae, ma 'semplicemente' perché la sua vita è una vita umana. Nessuna meta, nessun termine fisso può essere stabilito in essa; le sue correnti non possono assumere la forma dell'essere-stato. Lo sguardo è, sì, sempre rivolto all'indietro; solo alle spalle può ricordare e vedere. Ma non perché si sia raggiunta mai la Terra, la casa, bensì perché l'oltre ci rimane perfettamente precluso e invisibile. La vita è straordinariamente breve in un senso metafisico, ontologico, non quantitativo. Non basta, neppure, se appena ci si riflette, a raggiungere il prossimo villaggio:⁴ la possibilità di coprire la distanza che da esso ci separa appare uno straordinario evento, un caso miracoloso. Come se il gioco del termine *distanza* si fosse in Kafka spezzato nella unica accezione della *dis-tanza*. La ragione del fallimento non risiede nella avara lunghezza della vita, né nei 'peccati' che in essa commettiamo, ma nella vita stessa, in quanto vita di uomo. Ogni scopo, ogni meta sono, nei suoi invalicabili limiti, inesorabilmente *disperati*.

Bataille colse questa dimensione del 'fallimento' di Kafka, ma in un contesto troppo datato, troppo riduttivamente polemico nei confronti degli schemi 'rivoluzionari' di scopo.⁵ Blanchot – in parte sulla scia di Bataille – vide la tragica dialettica che si dipana tra *metafisica* brevità della vita, la sua violenta contrazione alla dimensione dell'«Augenblick», e, d'altro lato, impossibilità di finire, proprio perché nulla è raggiungibile nel suo tempo e attraverso il tempo.⁶ La disperazione per la morte *sempre* imminente stringe un nodo soffocante con quella per il non poter mai morire, nel senso preciso dell'essere-giunto, dell'essere-stato. Torneremo su questi problemi; è per ora essenziale notare lo strappo che già qui si pro-

duce rispetto al simbolo rosenzweighiano. Nessun 'anticipo' di Canaan è possibile nella pura distanza del deserto; nessuna festa vi trova luogo; nessuna eternità nel suo tempo, nel suo Dasein, che non si deformi in quella, angosciante, del non poter morire. Il deserto si distende in una sorta di cattiva infinità, dove, ad ogni passo, risuona quell'aporia – originaria, infinitamente ripetuta, e che pure in Kafka rinnova tutto il suo pathos –, quell'aporia riguardo alla stessa pensabilità dello spazio e del tempo: per quale mai miracolo possiamo raggiungere il prossimo villaggio? come è possibile coprire la distanza che separa questo passo dal prossimo? oltrepassare la soglia invisibile che divide un momento dal successivo? Di quest'aporia – come Benjamin si avvide<sup>7</sup> – è intessuta l'intera opera di Kafka, essa è il 'lasciate ogni speranza' scritto sulla sua porta. Non appena si immagina una *via*, e una vita-in-via, e un tempo per percorrerla, e una meta da raggiungere, e uno schema di scopo, sembra necessario cadere in indistricabili contraddizioni. Come può darsi *nel* tempo essere-stato? e come può darsi morte *contenta*? come può darsi solido *stare*? e come, d'altra parte, fluire su nulla? anzi: come può darsi la forma del trascorrere, del dis-correre, in generale, se neppure quel momento del trascorrere ci è comprensibile, che 'semplicemente' dovrebbe 'portare' un passo al successivo? La migrazione non può più consistere nell'avvicinarsi alla Terra, né nel testimoniare quella radice nel sangue, che trasforma la via in vita eterna. La migrazione si riaggira e si rivolta unicamente intorno all'unico punto di quelle domande, di quel *problema*. Si sprofonda in esso. Se essa sia o no « sulla giusta via », <sup>8</sup> appare indifferente. Come si potrebbe rispondere a una tale domanda? Che si vada errando fuori dal deserto destinatoci, o che per qualche miracolo si proceda verso la Terra, non ci sarà dato sapere, poiché nessun 'successo' potrà 'inverare' questa migrazione, nessun

fine terminarla. E neppure si tratta propriamente di una comunità che così procede, o crede di procedere, e così si interroga, poiché comunità – come Rosenzweig affermava, negli stessi anni di Kafka – non è concepibile se non nel riconoscimento che questo deserto è via e luogo di festa e promessa, e che questa migrazione è esodo. Non è perciò esatta l'espressione di Blanchot che in Kafka la migrazione consista «nell'avvicinarsi al deserto, alla verità del deserto»,<sup>9</sup> poiché anche il deserto, in questa accezione, potrebbe essere risposta. Tale appare in Rosenzweig. 'Verità' del deserto è, invece, in Kafka, non solo l'impossibilità di ottenere risposte sulla «giusta via», ma l'incomprensibilità, il mistero della stessa nostra fede che sia possibile chiedere,<sup>10</sup> poiché il chiedere stesso presume che la distanza sia percorribile, che possa esserci meta. O la domanda non è domanda, poiché risponde a se stessa sul nascere, o non potrà mai trovare risposta. E Kafka ne indica la ragione con metafisica esattezza: non ci sono distanze (*Entfernungen*) tra chi domanda e chi risponde. Non ci sono distanze da superare (*überwinden*). Come domandare e aspettare, se l'*Augenblick* della vita non ci permette neppure di concepire una cavalcata fino al prossimo villaggio?

Eppure, si domanda. La necessità della domanda<sup>11</sup> è pari soltanto alla impossibilità della risposta. Non appaiono più – il domandare e il rispondere – come elementi di una stessa dimensione. La quotidiana abitudine di assumerli come un unico *con-testo*, l'inerzia che ci spinge a collocarli in 'logica' successione, si spezza. Diventano due termini incommensurabili. Non si chiede perché sia possibile risposta, e neppure si chiede perché si conferisca un senso, uno scopo, un 'potere' al chiedere. Si domanda soltanto. La 'verità' del deserto è quella del domandare *assoluto*. La maestria dell'esilio – che consisteva nel riuscire a concepirlo sotto l'aspetto dell'esodo – si trasforma

in sconcertante maestria del domandare, in 'inutile' (riconosciuta a priori destituita di scopo, di nulla in attesa) arte del puro sprofondare nella dimensione della domanda, in paradossale *techne* – inquietante proprio perché non afferrabile secondo lo schema che sembra dominare ogni *techne*, quello, cioè, di scopo – dell'infinita articolazione, della minima variazione, del microscopico spostamento del problema come tale, in quanto *solo problème*. Anzi, l'inquietante, a guardar bene, risulta dall'incontro tra il linguaggio della pura *techne*, preservato da ogni misterica allusività, e la completa liquidazione del suo senso, poiché proprio quel linguaggio afferma qui l'assoluta dis-tanza, l'impossibilità del fine. Il linguaggio della *techne* – che è arte *positiva* del domandare, che è arte della possibile corrispondenza tra domanda e risposta – si rovescia qui nella perfetta evidenza dell'insensatezza del domandare. Ma la necessità del domandare non sa nulla di tale insensatezza; la sua dimensione – che è, appunto, quella della necessità – è assolutamente altra rispetto a quella del giudizio instaurante rapporti, corrispondenze, sensi. La prima si dà, la seconda si produce, è posta. La prima esula da qualsiasi determinazione di vero o di falso, la seconda vi abita, ne è affatto compresa.

Rosenzweig si era avvicinato all'intuizione di questa tragica dialettica in un passo della lettera a Hallo già citata. «Dopo la chiusura del Talmud, esisteva qualcosa come una strada comune; piena, certo, di vie traverse, interruzioni, città, ma tuttavia, nel complesso, una strada. Ora non c'è più, da centocinquanta anni. Infatti, il suo prolungamento, che certamente 'ancora esiste', appare oggi, nel migliore dei casi, una via tra innumerevoli altre, ma non più *la* via. Così dobbiamo ricorrere all'unità del paesaggio. Può accadere che una strada principale conduca un giorno di nuovo attraverso di esso. Io credo che ciò accadrà. (Sebbene, certamente, non si tratterà più di



*una* strada, ma piuttosto come di un *sistema* di strade. Tuttavia, oggi, questi sono soltanto presentimenti. Non è oggi tempo per sistemi. Ma le nostre singole strade rappresentano la giusta preparazione [rechte Vorarbeit] in vista di esso)». <sup>12</sup> Non si potrebbe sperare 'passaggio' più chiaro tra il mondo della *Stella* e quello – che ne rappresenta quasi uno spietato compimento – di Kafka. Rosenzweig afferma l'*attuale* irriconoscibilità della via dell'esodo. Non solo parla di strade *singole*, e, dunque, non della via attraverso il deserto destinata all'intera comunità, ma dice anche che queste singole strade sono continuamente interrotte, sviate, impotenti, cioè, a condurre *da domanda a risposta*. Il deserto pullula di *città*, dove la sua strada subisce infinite biforcazioni, è 'sedotta' per meandri e labirinti ciechi, e da dove, comunque, non potrà mai più riuscire come *una* strada. Il 'ritorno' non è più concepibile – neppure il ritorno, neppure la *teshuvà*! – come riaffermazione, reintegrazione dell'unica strada; la sua idea è ora affidata al rapporto, al dialogo, alla possibilità dell'ascolto tra le diverse strade nel cui spazio è esploso l'universo del Talmud. Eppure, rimane, in Rosenzweig, un paesaggio che conferisce ancora unità a questo andare. La crisi del sistema può ancora affermarsi come *fede* nell'avvento di quel «sistema di strade», che è l'immagine stessa del nuovo pensiero: filosofia dell'esperienza, filosofia narrante, filosofia della parola, rivolta all'altro, nel dialogo, come a un 'tu'. In Kafka, quello stesso intrico di vie, in quanto tale, costituisce il paesaggio. Nessun unitario principio le comprende. Manca perciò la stessa condizione perché possa essere intesa la promessa del loro futuro «sistema». Non perché tale promessa possa o debba venire negata. Dal punto di vista logico, questa negazione è identica alla sua affermazione. Semplicemente, nulla ne possiamo dire. Queste vie si danno, innumerevoli e separate, o dagli incroci imprevedibili. E si danno pure quei pre-

sentimenti, certo, che, però, nulla possono sul dipanarsi di tali intrichi. Per poter affermare che tutto ciò rappresenta una «rechte Vorarbeit» in vista del «sistema», occorrerebbe poter interpretare la domanda come domanda-rivolta-alla-risposta. Ma, allora, questa domanda risulterebbe apparente, come quelle di un dialogo filosofico, un semplice mezzo della risposta. Si danno, invece, queste vie. Si dà la necessità della loro domanda. Si dà il nostro confronto disperato con la sua dimensione, assoluto, 'inutile', puro. E che mai si ripete. Come non c'è la strada, nel deserto, ma le infinite possibilità dell'andare, così non c'è la domanda, ma le infinite possibilità dell'interrogare. Una strada vi è – o un sistema definito di strade – dove esiste una meta. È il fine sempre, la sua *reale* possibilità, che indirizza la strada. Un metodo del domandare vi è, quando esiste risposta – o si può arguire lo spazio della risposta. Ma dove la domanda è *semplicemente necessaria*, allora essa è 'libera', sembra seguire leggi sue proprie, percorre dimensioni che non appartengono a quelle dei nostri quotidiani rapporti. La necessità lega la domanda solo a se stessa; cade il suo 'religioso' vincolo alla risposta. Esso esiste ancora, seppure in estrema tensione, nella idea rosenzweighiana della «rechte Vorarbeit». L'*ir-religiosità* della *Stella* è compiuta, perciò, solo in Kafka – ma è un compimento che fa di quel simbolo l'immagine della sua stessa caduta. Rosenzweig si muove ancora, in quell'idea, sull'estremo lembo della tradizione talmudica; quel «sistema di vie» gli appare come l'unica concepibile forma della sua reintegrazione. Kafka ha abbandonato anche quel lembo. Egli non sta più sulla sua linea e volerlo riportare è *pietas non petita*.<sup>13</sup>

Ma proprio lo strappo da essa obbliga ad un'interrogazione della sua dimensione ancor più radicale e disincantata di quella di Rosenzweig. Proprio l'*ir-religiosità* (esattamente nell'accezione rosenzweighia-

na) del domandare mostra della tradizione le fibre più nascoste, ne mette a nudo i meccanismi più impercettibili. Ogni 'religio' affonda in una straordinaria vertigine del puro domandare. Il quale si dà – chiaro, semplice, nel linguaggio sobrio della techne, di cui scopriamo per la prima volta l'aporicità sostanziale, le fratture irrisolte. Non più 'erede' di quella tradizione, delle sue 'cose divine', questo linguaggio ne può mostrare la crisi, questo linguaggio può *narrarne* la caduta. Il gioco stesso della radicale distanza permette la riflessione, che identità o continuità impediscono. E la chiarezza della distanza produce quella del linguaggio che riflette quella crisi, quella caduta. Perciò, proprio il fatto che egli si collochi in una dimensione ormai altra rispetto alla tradizione talmudica, permette a Kafka di rifletterla con radicalità e profondità incomparabili.<sup>14</sup> Lo 'stile' talmudico del commento e dell'interpretazione si dà, in Kafka, nella sradicata *purezza* del domandare. Le sue vie si moltiplicano in ogni direzione; di quelle affrontate (e nessuno potrà affermare che sono le uniche o anche le essenziali) ognuna è descritta con rigore; ma il *contesto* della loro esegesi non è più rintracciabile. Tesi, questioni, tentativi di risposta, obiezioni, obiezioni alle obiezioni, suddividersi della singola parola stessa in miriadi di riflessi e di aspetti, tutto ciò che costituisce l'inesausto pulsare del commento talmudico, è, proprio nella sua mancanza di ogni elemento retorico e di ogni magia della parola, compiutamente presente nella scrittura di Kafka. Ma, appunto, compiutamente, *perfettamente*: esso sta *solo*, non più sviluppabile lungo le linee dell'esodo, non più rivolgibile a un suo Oriente. *Decisione* dello 'stile' talmudico dal senso che gli era immanente:<sup>15</sup> è questa decisione che produce, per così dire, la 'solitudine' dello stile di Kafka e che in essa si riflette.

Quest'esito non cade sulla tradizione talmudica dall'esterno, non è un accidente della sua storia. Nel-

la necessità del puro domandare che nulla ad-tende si identifica anche la intrinseca necessità di quest'esito. Ricordiamo Jabès: il libro stesso finisce col coincidere col suo inesauribile commento; il libro consiste nell'interminabile interpretazione di ogni sua lettera, così come di ogni suo margine, di ogni suo silenzio; ad ogni parola corrispondono mille possibili tracce. La tradizione non è che l'inesausta traduzione in esse – nei loro presentimenti, nel loro possibile – del testo originario. Ma la tradizione crede – e Rosenzweig ancora con essa – che il proprio lavoro consista nell'avvicinarsi alla 'verità' di questo testo. Che essa sia inattingibile, non importa; la direzione, il metodo importano. L'intrico di vie in cui si aggroviglia è visto dalla tradizione come una rete, nella quale essa può stringere il centro, catturare il testo. Anche per Kafka – per lui più di qualsiasi altro in quei centocinquanta'anni di eclisse della polimorfa strada del Talmud – ogni parola è traccia, assenza e presenza, suono e silenzio, *in sé*, senza allusività, senza magia. Ma *tutto* Kafka mostra, altresì, l'irrisolvibile aporia che soffoca tale 'stile' non appena esso pretenda di 'irretire' il testo, di raggiungerne l'origine, insomma: di trovare risposta. Proprio la critica di Rosenzweig all'*Istfrage* l'aveva, in fondo, già indicata: nessuna definizione d'essenza definisce *la cosa*. L'essenza è *nulla* della cosa di cui si dice essenza. L'interpretazione tesa al centro del testo è quella che, in realtà, lo annulla, o tende ad annullarlo, tende a un 'che cosa' che il testo *non* è. Lo spasimo ossessivo dell'interpretare – in quanto ha di mira, tende-a, è intenzione-di – spossessa il testo di ogni 'proprietà', lo vuol condurre a ciò che non è, lo spezza per aprirlo ad altro da sé. L'apparente 'cura' del testo che questo interpretare esibisce, si rivela una lotta per annullarne ogni presenza, per condannarne come mera apparenza la presenza. Esso è trattato soltanto come metafora, porta che conduce oltre di sé, soglia per altro

da sé. È *necessario* che l'ossessiva 'cura' del testo, che la talmudica tradizione del testo, si rivelino un incessante movimento teso ad annullarne ogni possibile proprietà. Al fuoco del commento ogni testo si fa *im-proprio*. Il commento, la *storia* del commento, annulla la concepibilità stessa di una origine del testo. Si sostituisce al testo. In questo consiste la sua 'verità': nel manifestare, proprio attraverso il ripetersi del suo ossequio al testo 'autentico', al libro 'vero', il non-esserci del Testo, del Libro. Più sviluppa ogni possibile senso, più annulla la possibilità del Senso; più interpreta in vista della 'verità', più questa finisce col consistere nel suo stesso smarrimento.<sup>16</sup> Le molteplici vie dell'interpretazione talmudica, l'errare ermeneutico, l'esegesi interminabile che accompagnano la vita eterna dello *Judesein* manifestano questo destino. Ciò che appariva variazione, trasformazione, approfondimento, spiegazione del testo è la sua 'traduzione' in altro da sé, diviene la *dis-misura* di un interpretare che si riaggira su se stesso. Kafka non è al di là della linea di questo 'gioco', perché appartenga ad un altro linguaggio o a un altro 'stile', perché viva in una *Überwelt* rispetto alla sua dimensione, ma 'semplicemente' perché ne coglie la compiutezza, la *perfezione*. La storia di questo gioco ne ha giocato tutte le possibilità. Ciò non comporta affatto che, necessariamente, ne sia imminente la fine, l'assoluto silenzio. Kafka si proibisce ogni presentimento a proposito. Questo termine potrebbe durare ancor più dello stesso gioco. Tutte le sue possibilità potrebbero essere infinite volte rigiocate. Ciò che non possiamo ormai non riconoscere è questo annichilimento del testo che l'interpretazione ossessivamente mirante al suo centro ha prodotto, il nulla del testo che l'ossessiva domanda sulla sua essenza ha imposto.

La dialettica tragica per cui proprio la massima 'attenzione' al centro del testo si trasforma necessa-

riamente nel fuoco che lo brucia, e per cui solo *in* tale fuoco quel testo si 'custodisce', si configura anche come la situazione *ironica* per eccellenza. Tragedia e ironia sono inseparabili in questa dimensione. Lo 'stile' di Kafka viene farsescamente frainteso da chi separa la tragedia dell'errare ermeneutico dall'ironia della continua eterogenesi dei fini cui esso dà luogo.<sup>17</sup> *Tragica* è l'ironia che pervade il riconoscimento del naufragio nel luogo mai *ad-teso*; *ironica* la situazione di quella disperata esegesi mirante alla *disvelatezza* della tradizione. Considerato in questa luce, lo 'stile' di Kafka si avvicina più a quello kabbalistico che a quello talmudico. Il 'commento' kabbalistico, proprio per la vertigine della sua *inventio*, finisce con l'apparire, o col poter apparire, paradossale manifestazione della 'verità' del testo – ovvero, questa 'verità' si dà, in esso, solo in forma paradossale. Il principio della variazione prevale su ogni fedeltà – autentica fedeltà appare essere solo quella del 'commento' che rivela le infinite potenzialità del testo: l'eserci del testo è queste infinite potenzialità. Il 'commento' kabbalistico è auto-ironico. Esso afferma di stare nella tradizione, anzi: di proseguirla più autenticamente di ogni altra parola, di farla propria e accettarla (accettazione e tradizione suonano insieme nel termine stesso di Kabbala) – ma, ad un tempo, esso sa anche che nulla è meno tramandabile del Vero, che nulla è più inaccessibile, che, nulla, comunque, è meno comunicabile.<sup>18</sup> Nessuna trasmissione, nessun insegnamento può sostituirla la *esperienza*. Il 'commento' mostra l'abissale distanza da quella esperienza piuttosto che la possibilità del suo rivivere, o un metodo per riottenerla. Questo mostrare l'impotenza della parola nel momento stesso in cui tutto non è che parola, *gioco* di parole, narrazione – questo indicare il più profondo segreto nella più semplice e impotente parola – questo custodire il Vero, non tramandabile né 'traducibile', nella mise-

ra forma del creaturale pensiero, costretto nella storicità delle lingue – questa dimensione paradossale secondo la nostra ‘logica’, e nella quale tuttavia siamo inesorabilmente confitti secondo il nostro esserci, è il *problème* del ‘commento’ kabbalistico e, poi, dell’esperienza hassidica. Quest’ultima rappresenta, con ogni probabilità, la fonte più diretta di ciò che in Kafka attiene alla ‘tradizione’.<sup>19</sup>

Che questa ‘tradizione’ si dia, però, ormai soltanto nel gioco di quella distanza e di quel *puro*, solitario interrogare, che abbiamo all’inizio ricordato, risulta con la massima chiarezza proprio da quella parabola-chiave dell’opera di Kafka che è *Davanti alla Legge* (la vedremo poi nel contesto del *Processo*). Pressoché all’inizio del suo libro sul simbolismo kabbalistico, Scholem ricorda una pagina di Origene che sembra esserne la fonte diretta.<sup>20</sup> E in questo senso Scholem la utilizza: essa «rivela la situazione kafkiana già nell’epoca del massimo splendore della tradizione talmudica». Un dotto ebreo racconta a Origene che il Libro è come una grande casa, con moltissime stanze, ogni stanza ha una porta e una chiave, ma non quella giusta. Le chiavi si sono scambiate e confuse. Rimetterle in ordine è il compito grande e difficile dell’esegesi – anzi: dello stesso ‘ritorno’. La Legge è composta di moltissime parole, e ogni parola di molte lettere, e ogni lettera ha seicentomila facce, porte, entrate. Ognuna di queste ha la sua chiave. Ma la chiave giusta è andata smarrita. Ogni faccia è rivolta a *uno solo* dei figli di Israele. Ognuno di loro ha la porta a sé destinata. «Ogni uomo ha la propria, unica e insostituibile possibilità di accesso alla rivelazione».<sup>21</sup> Ma per ‘aprire’ tale possibilità, occorre scoprirne la chiave, confusa tra le miriadi di altre. Compito cui la vita non basta, non perché vita troppo breve, ma perché vita umana. Proprio la straordinaria affinità di questa leggenda con la «situazione kafkiana» conferisce tragico rilievo alla *differenza*

tra le due. Certo, Scholem sa bene che *la* Tradizione è in Kafka come ammutolita, che i suoi nomi hanno, in lui, perduto il proprio etimo, e si irraggiano senza più centro (non appaiono più, cioè, come irradiazioni del Nome, del Nome ultimo, originario, nel quale stanno in essenza tutti i nomi).<sup>22</sup> L'interpretazione sprofonda nei nomi, che riteneva tradizione del Nome, senza più saperlo ri-*cor*-dare, senza più possederne o rintracciarne la chiave. Ma è proprio questa situazione che Scholem crede di cogliere nelle parole dell'antico maestro, citate da Origene: l'archetipo, per così dire, della disperata ironia kafkiana. Non è così – o, meglio, è così soltanto nel senso preciso, già indicato, per cui il commento, l'interpretazione, l'esegesi di un testo ne costituiscono l'inevitabile traduzione, trasformazione, trasposizione ad altro. Il commento più fedele sarà perciò quello che mostra la sua abissale distanza dal testo, l'irraggiungibilità del senso del testo – che non getta-ponti, non illude su sintesi o conciliazioni. E *ama* quel testo non come cosa posseduta, ma come distanza insuperabile – proprio questo ama, in realtà: lo spazio della distanza che *sempre-sarà* tra le sue parole ed il testo. La leggenda che Origene riferisce è, dunque, il testo di Kafka: ciò che Kafka ha di fronte, il suo *problème*, il testo che deve cercare di dire di nuovo, riesprimere, ri-creare. Ma non sono affatto le sue parole. È il testo-presupposto, il Presupposto. Che le parole tradiranno necessariamente – tanto più, quanto più quel Presupposto sarà oggetto di ossessiva *attenzione*, di totale, assoluta dedizione.

L'antico maestro talmudico parla di porte chiuse e di chiavi disperse. La porta, in Kafka, è, invece, *aperta*.<sup>23</sup> Nessun bisogno di chiave. La porta chiusa rinvia ad un Altro segreto; è metafora nel contesto di una esegesi che intende raggiungere-disvelare *il* senso. Le parole di Kafka sono segni che celano nulla. Il gioco linguistico, preso 'terribilmente' sul se-



rio, non rinvia ad altro da sé. E non celando nulla, a nulla rinviando, nemmeno potrà 'aprire' o 'decidere' alcunché. Non ha segreti, non mostra occulte dimensioni. E perciò mostra anche l'insensatezza del domandare: la sua evidenza a nulla risponde, a nulla è chiave. Non è possibile sperare risposta da un segno di tale evidenza. La porta è già aperta: o quel segno è già risposta, o a nulla vale interrogare. È indifferente restare di fronte alla soglia o oltrepassarla. Soltanto la porta *chiusa* distingue le due situazioni. La porta aperta non è, propriamente, porta, bensì immagine di un 'gioco' infinitamente più terribile di quello riflesso nelle parole del talmudista. Quest'ultimo si muove secondo un'intenzione, la sua esegesi si imbatte in un ostacolo reale (la porta chiusa) che egli deve cercare di superare, *certo* che, *oltre* quella soglia, è in attesa (in attesa proprio di lui, di quel Singolo cui quella porta è da sempre destinata) un *tesoro*. Che non basti la vita per questo compito, è, al limite, del tutto indifferente – poiché la vita può essere sensatamente spesa per esso. Ma come e perché spendere la vita di fronte a una porta aperta? Tragedia e ironia formano qui una dimensione unica, mentre la dialettica talmudica è ancora dominata da un 'principio-speranza'. Ma come sperare di ottenere risposta laddove la porta è *già* aperta? Ecco che la domanda si fa assoluta, pura, necessaria. Più nulla rimane da aprire, eppure nulla ha risposto, o noi non siamo stati capaci di ascoltare. Tutto è aperto, e nulla risolto. Ogni nome è chiaro e evidente, eppure nessuno conosce la propria radice, sa ricordare il proprio etimo, immaginarsi come irradiazione del Nome. La porta chiusa significa la possibilità di aprire, 'invera' la nostra speranza; quest'ultima può resistere soltanto di fronte alla porta chiusa. Ma come possiamo sperare di 'aprire', se la porta è già aperta? Come possiamo pensare di *entrare-l'aperto*? Nell'aperto si è, le cose si danno, non si entra. Non vi è, in esso, la so-

glia che divide domanda e risposta. Possiamo entrare solo lì dove possiamo aprire. Il già-aperto immobilizza: questo passo prima del suo successivo, la domanda prima ancora di essere pronunciata. Il contadino non può entrare, poiché entrare è ontologicamente impossibile nel già-aperto. Le sue domande ruotano vertiginosamente intorno a questa insormontabile aporia, senza riuscire a riconoscerla.

Non si potrebbe concepire mutamento più radicale del testo talmudico, trasformazione più disperata riguardo alla possibilità di un ritorno ad esso. E ciò vale contro ogni interpretazione tradizionalistica, contro ogni 'assimilazione' di Kafka alla tradizione – non solo talmudica, ma anche kabbalistica e hassidica. Ad un tempo, non si potrebbe immaginare scrittura più attenta al problema proprio di quel testo, più ossessivamente rivolta ad esso come a un'insormontabile aporia, e dunque costretta ad un'interrogazione sempre più pura e necessaria. E ciò vale contro ogni lettura di Kafka che creda di poter prescindere dal testo e dalla sua tradizione, che creda di poterne affrontare l'opera con le tecniche della 'critica letteraria'. Il testo di Kafka è quello citato da Origene; ma la sua domanda si sa, ora, assolutamente altra rispetto alla possibilità della risposta. Difronte alla porta chiusa e alle chiavi confuse, la domanda *corrisponde* alla possibilità della risposta. Difronte alla porta aperta, tale corrispondenza non è più neppure concepibile. La domanda non trova più ostacolo; risuona infinitamente come echeggiando da soglia a soglia e da stanza a stanza, lungo l'immenso labirinto, di cui il nostro custode non è che l'infimo guardiano. La domanda rimane infinitamente tale. Non ha origine – qual è, infatti, l'origine della tradizione, qual è propriamente il suo *architetto*, di cui dovremmo ricordare? Non può predirsi meta – quale potrebbe essere, infatti, la meta di una tradizione che vive solo in quanto metamorfosi continua, inter-

minabile allegoria, variazione dell'interpretazione dell'interpretazione? In ogni momento è come se l'interpretazione *fosse tutta stata*, e come se ancora dovesse iniziare. La porta aperta è segno di questa aporia. In un tempo memorabile – diverso, cioè, rispetto a quello che possiamo ricordare; in un tempo che si dispone in una dimensione diversa da quella della nostra memoria, e non necessariamente in un tempo mitico originario (questa differenza è essenziale per intendere le dimenticanze dei personaggi di Kafka)<sup>24</sup> – l'interpretazione è avvenuta, ha avuto 'successo', ha aperto la porta, ha ritrovato la chiave. La storia di questa vicenda sta in un tempo estraneo alle nostre dimensioni. Neppure possiamo dirlo propriamente un passato. La porta è aperta per ragioni a noi sconosciute. Non sappiamo come è accaduto; non potremmo ripeterlo. La tragedia ha capovolto il suo segno: il mistero non consiste, ora, nell'aprire la porta, ma nel saperla richiudere. Dovremmo saper richiudere questa porta per potere, *noi*, sperare di aprirla. La porta aperta indica che risposta c'è stata o è da sempre, ma in una dimensione memorabile e inascoltabile. La creatura di fronte alla porta aperta si caratterizza ontologicamente per questo negativo rapporto con la risposta. Solo ricerca è, solo interpretazione e tradizione delle interpretazioni. Solo uomo che cerca, *ersuchender Mensch* – solo il costruttore della scala wittgensteiniana, che conduce, appunto, all'Aperto di quel silenzio che abbraccia le nostre domande, come la morte la vita.

Senza dubbio e senza concedere vie di fuga («keine Ausflüchte») il sacerdote chiama K., nel silenzio del duomo, di fronte al segno terribile della porta aperta. Chiama proprio lui, Josef K., non la folla dei fedeli, non la comunità («die Gemeinde»), di fronte alla sua porta, destinata da sempre a lui solo. Lui è l'accusato, lui il chiamato; è proprio lui quello che il sacerdote cerca. Deve concentrarsi sul suo processo,

gettar via ogni «particolare»: la persona che attendeva, il libro che ha in mano. Questa concentrazione è *il* difficile per eccellenza; Josef K. insiste nel cercare di sviarla. Risponde ancora, lui, il chiamato, come un semplice membro della comunità, risponde con l'impersonale 'si' al suono univoco, indubitabile («eindeutig») del suo nome: non sono che un uomo, come potrei essere colpevole? Denuncia pretesi «preconcetti» contro di sé, cerca di spiegarsi la sua accusa con motivi contingenti, casuali, fraintende i fatti addebitandoli ad arbitrii, capricci, casi. Spera di uscirne con l'aiuto degli altri «e specialmente quello delle donne», perché quelli del tribunale vanno a caccia di donne: fa vedere una donna da lontano al giudice istruttore e per acchiapparla egli rovescerà il tavolo con l'accusato. Universale fraintendimento: ignora che la chiamata gli è rivolta, parla solo 'in generale', non comprende nulla delle sue esperienze, eppure, su di esse, edifica generali teorie. Il *grido* del sacerdote – quel grido che è di ira e insieme di spavento, quel grido che prorompe, senza volere e senza pensare, alla vista di un uomo che precipita – «non puoi dunque vedere due passi davanti a te?» – introduce alla parabola sulla Legge. È quel grido a conferirle l'aspetto di un'inappellabile prova, dell'ultimo momento di quel processo che a poco a poco si trasforma in sentenza. Il sacerdote narra *il testo* dopo aver ancora invitato K.: non ti ingannare. Del problema della *Täuschung*, dell'inganno, tratterà appunto la parabola. Cerca di *ascoltare*, non ingannarti con la tua 'innocenza' sul conto del tribunale. La situazione della parabola eccede i termini del rapporto tra innocenza e colpevolezza. E Josef K. si inganna, appunto, nel voler interpretare nel loro limite la propria vicenda. Il contadino non è né innocente, né colpevole – ciò che gli accade o ciò che opera non esprime né l'una né l'altra dimensione. E come potrebbe darsi l'una o l'altra nel linguaggio di Kafka?

Quale 'innocenza' è attingibile da un gioco linguistico inesorabile nel proprio essere tradizione-traduzione soltanto? E quale colpevolezza, se esso è necessario? Ha ragione Benjamin nel ritenere *barbara* ogni interpretazione di Kafka alla luce di un'idea dell'uomo come naturaliter in torto davanti a Dio.<sup>25</sup> Ma altrettanto *barbara* – di una barbarie speculare alla prima – è l'idea di una sua naturale 'innocenza', vittima-di o comunque soggetta-a provvidenze, casi, fortune.<sup>26</sup> Non è sulla sua 'colpa' che il sacerdote vuole richiamare l'intelligenza di Josef K. Nella parabola nulla rimanda a questa dimensione. Il sacerdote non aveva neppure in precedenza accusato K. di essere davvero colpevole. Ciò che lo ha spinto a quel grido disperato è l'ignoranza di K. E K. è ignorante per l'appunto di ciò: egli fraintende la propria situazione, la concepisce ancora e sempre nei termini di un rapporto etico-giuridico. La parabola segna l'estremo tentativo di risvegliarlo alla *necessità* della sua situazione, obbligandolo a riflettersi su uno specchio netto, duro, sgombro dai chiaroscuri della esistenza (ché il contadino *non* è Josef K.: non cerca aiuti da altri, non ha disattenzioni, mai si parla di sue 'colpe' – nella parabola, insomma, nulla vi è di superfluo, di accidentale).

Conosciamo ormai il contenuto della parabola. La porta *sta sempre aperta*; anche il guardiano si è tirato da parte, così che il contadino può affacciarsi e guardare all'interno. Potrebbe entrare, se vuole, malgrado il divieto del guardiano. Il contadino potrebbe sempre sorpassare di corsa il primo guardiano, ma già la vista del terzo non la potrebbe più reggere, dovrebbe subito fallire, tornare sui suoi passi, tacere.<sup>27</sup> Il contadino, che non si attendeva questa difficoltà, preferisce attendere, anzi *decide* (egli può dunque decidere!) di attendere che gli sia concesso il permesso di entrare. Sullo sgabello che il guardiano gli ha offerto passa la vita, domandando, pregando, osservando

insaziabilmente, fino all'ultimo respiro, quando il guardiano gli rivela che quell'entrata era destinata a lui solo (l'unica risposta del guardiano, e quella 'ovvia' dal punto di vista della tradizione talmudica). A quel punto soltanto la porta si chiude (ma può davvero chiuderla lo stesso guardiano?) – quando, cioè, non c'è più data speranza di aprirla. La porta rimane aperta quando potremmo aprirla. Era aperta a significare l'insensatezza della nostra ossessiva preghiera di entrare (il guardiano *ride* vedendo come il contadino si aggiri sulla soglia spiando all'interno), a significare l'ignoranza del contadino, che crede che la porta costituisca l'ostacolo alla conoscenza della Legge, che questa conoscenza sia come un tesoro nascosto, un 'oltre'. Eppure lo strano divieto del guardiano suona chiaro: *per ora* non può lasciarlo passare, ma se ne ha voglia, provi pure. Neanche il contadino vede, dunque, a un palmo dinanzi a sé. Egli resta immobile sul suo sgabello di fronte alla apparente contraddittorietà delle parole del guardiano; interroga il guardiano per spiegarle, risolverle. Le interpreta come un enigma. Concepisce, insomma, la contraddizione come un semplice velo, che cela una risposta univoca. Per raggiungerla continua insaziabilmente a interrogare. Non *vede* quel segno, puro, senza 'oltre', terribile nella necessità del suo gioco: la porta aperta. Non vede come quel segno 'irrealizzi' tutta la nostra logica dell'oltrepassamento, dell'interpretazione come conquista di un centro, di una 'verità', di un senso univoco, certo della Legge. Comicamente, egli sta di fronte alla porta aperta come di fronte a un ostacolo insormontabile; ripete, di fronte a quel segno, l'antico rito della interrogazione volta a 'comprendere', della preghiera tesa ad aprire e ad entrare. Non 'sopporta' l'Aperto; è completamente ignorante della sua dimensione. Non può, perciò, essergli concesso di entrare. Può darsi un giorno, ma ora no – ora che è nell'Aperto come di fron-

te alla porta sbarrata. Nulla e nessuno può sbarrare l'Aperto; ma ciò non avrà, certo, alcun valore per chi continua a immaginare risposte 'segrete' oltre la soglia, per chi crede che un dio geloso ce le sottragga, imponendoci aspre iniziazioni. Quest'ultima non è che l'esoterica versione della più quotidiana dialettica di domanda e risposta. Ed è questa l'inganno.

Immediatamente, non appena il sacerdote ha finito di narrare, Josef K. parla di inganno – ma in un senso diametralmente opposto a come se ne parla nella parabola. Egli abbraccia irriflessivamente la posizione del contadino e denuncia l'inganno che avrebbe perpetrato il guardiano. Di questi inganni – avvisa il sacerdote – non c'è parola, invece, nella scrittura. Egli stesso, si badi, aveva prima detto che in essa – uno degli scritti introduttivi alla Legge, non certo parola *della* Legge, non certo sua espressione essenziale – si tratta della «Täuschung». Dunque, non poteva trattarsi dell'inganno nell'accezione che K. ha, sola, in mente: l'inganno che uno commette ai danni di un altro, il quotidiano ingannarsi e fraintendersi commisto allo stesso necessario discorrere, 'colpevolezza' insuperabile del nostro 'dialogare'. Inganno è qui dimensione che trascende tale schema, per così dire, discorsivo. È interrogare-per-trovare, interpretare-per-comprendere, attendere-per-raggiungere; è dirsi colpevoli o innocenti; pretendere d'aprire l'Aperto, di disvelare il rivelato; nominare il necessario coi termini del vero o del falso; vedere nell'irriducibile antinomia una contraddizione 'logica' (torneremo sul problema, essenziale nello 'stile' di Kafka, del principio di non contraddizione). Vi sarebbe inganno, infatti, nei termini che Josef K. ritiene, se quei due momenti della storia – l'iniziale divieto del guardiano e la conclusiva rivelazione – costituissero una contraddizione 'logica'. Allora il guardiano avrebbe, sì, giocato con i termini del nostro linguaggio semplicemente per impedire l'accesso del conta-

dino alla conoscenza della Legge. Al contrario, non c'è contraddizione, ma addirittura un nesso: «La prima spiegazione presuppone già proprio la seconda». Il guardiano non rimanda il contadino, dicendogli che è giunto alla porta sbagliata, né afferma che mai potrà entrare. In ciò non è già implicito il secondo chiarimento: che quella era la porta a lui destinata? Se non fosse stata la sua porta – il luogo dove lui solo doveva trovarsi – quello non sarebbe stato il suo custode, e come, dunque, avrebbe potuto fermarlo, anzi: vederlo, soltanto? Il guardiano avrebbe dato le spalle a lui, non alla porta. Il guardiano è, invece, *rivolto* al contadino. Se quella non fosse stata la sua porta, egli avrebbe potuto entrare – anzi: sarebbe entrato senza neppure accorgersene. Il guardiano avrebbe taciuto e basta. Chi lo 'sorpassa' non può interessarlo, perché non a lui era destinata quella soglia. Proprio il fatto che il guardiano gli espliciti un divieto – ma non, necessariamente, un divieto assoluto, poiché la porta resta aperta – e poi gli conceda uno sgabello, e poi lo ascolti paziente, forse troppo paziente, troppo *rivolto* alla sua miseria – tutto ciò implica già il fatto che quella soglia non era destinata ad altri.

Quasi a far risaltare la radicale insufficienza dello schema che Josef K. ha immediatamente abbracciato nella sua interpretazione della parabola, il sacerdote parla dell'«altra teoria secondo la quale proprio il guardiano sarebbe stato ingannato». Egli potrebbe ingannarsi sul significato e sull'aspetto dell'«interno» e degli altri guardiani, della cui «terribilità» parla al contadino. Ma, soprattutto, sembra ingannarsi nei suoi rapporti con quest'ultimo, «poiché gli è sottoposto e non lo sa». Il contadino è libero, è giunto in quel punto di sua volontà, può andare dove gli piace. Il guardiano è, invece, legato al suo ufficio, costretto a *servire* il contadino: lo aspetta chissà da quanto tempo, lo ascolta e gli parla per tutti gli



anni che dura la sua vita; alcuni credono che perfino alla fine, anche nel suo sapere («auch in seinem Wissen») egli sia inferiore al contadino, poiché questi vede il bagliore che irraggia dall'ingresso della Legge, mentre lui, dando ad esso le spalle, non potrebbe notarlo. K. ha perfettamente ragione nell'assimilare immediatamente al suo schema anche questa teoria. Non ne è che la copia speculare; lo comprende e lo dice: se il guardiano è ingannato, allora, di conseguenza, anche il contadino lo è. Ma il sacerdote ha esposto a K. solo le *opinioni* che corrono intorno alla parabola, e da queste opinioni K. pretende di trarre l'interpretazione vera. Come ha sempre fatto troppo conto sull'aiuto degli altri, ora fa troppo affidamento sulle opinioni altrui. E queste si rovesciano l'un l'altra; hanno tutte l'aspetto di precipitosi fraintendimenti; nessuna sembra prendere *sul serio* il testo. All'opinione che afferma che il contadino è stato ingannato può opporsi chi sostiene che l'ingannato è il guardiano; e ci può essere, ancora, un'altra diversa opinione: ingannati sono entrambi. Si può, però, con buoni motivi, domandare con che diritto venga giudicato il guardiano: qualunque impressione ci faccia, egli è pur sempre un servo della Legge. Si dovrebbe sostenere, allora, che è la Legge stessa a ingannare? Nella sua 'logica', questa appare la conclusione cui Josef K. accenna al termine del colloquio: se il guardiano dipende dalla Legge, bisognerebbe tenere per *vero* tutto quello che dice – di conseguenza, se si dimostra che questo non è possibile, o è il guardiano autonomamente a ingannare (e si ritorna alla prima opinione) o inganna la Legge stessa. K. non sa abbandonare il punto di vista della contraddizione; per lui il testo espone un'idea che può essere vera o falsa soltanto. Anche dopo che il sacerdote indica il nocciolo del problema: «non bisogna ritenere tutto vero, ma tutto necessario», egli vi insiste: «la bugia diviene allora l'ordine del mon-

do». A dire il vero, K. percepisce l'inadeguatezza di questa sua conclusione: «Era troppo stanco»; quella storia si era andata trasformando in uno straordinario nesso di idee, immagini, cose irreali, «ed egli non voleva pensarvi più». Il vortice delle interpretazioni *si decide* non perché sia stata trovata una conclusione, ma perché è *troppo tardi*, perché l'interprete è troppo stanco, la sua vita soltanto umana.

Anche il contadino non può durare tanto da riconoscere ciò che nelle parole del guardiano si *ri-vela*, si manifesta sottraendosi alla presenza, e si presenta proprio nel suo velarsi. Non lo può Josef K. – anch'egli di fronte alla parabola della Legge. Non lo potrà K. nel *Castello* – colto, dinanzi alle parole di Bûrgel, dalla stessa stanchezza di Josef. Desti, entrambi, lungo tutta la loro vicenda, come apparentemente nessun altro – immagine, quasi, dell'esser-desto – cadono spossati proprio di fronte alla Porta aperta. E in questa profonda stanchezza, in questo sonno, rivelano il carattere illusorio del loro precedente esser-desti. L'esser-desto non si rivela – alla 'luce' di questo sonno – che impazienza, ossessivo interrogare, domandare aiuto, confidare nell'aiuto altrui, snervante interpretazione del gioco delle opinioni. Dell'interpretare essi mancano la dimensione decisiva, che pure il sacerdote *ri-vela* nella sua narrante filosofia. Da un lato, il loro sonno (il sonno *del* loro quotidiano esser-desti) è cieco di fronte alla necessità della Legge; essi continuano a interrogare la Legge come se si trattasse di una verità logica. Dall'altro, non vedono che il gioco delle interpretazioni non può essere interpretato come tradizione del Vero, e neppure nella forma dell'*adaequatio* al Vero. Esso prescinde da questi rapporti di corrispondenza, che dominano, appunto, invece, nella forma logica del giudizio. L'interpretazione edificante e consolante dell'interpretare come perpetuazione-conservazione del senso del testo, della originarietà del testo, l'inter-

pretazione come ripresentazione dell'Origine – quest'epoca si chiude in Kafka. L'interpretare, in sé necessario, *autonomo*, perciò, rispetto alla dimensione dell'Origine, nulla sa, in sé, nel suo limite, di tale dimensione. Esso nasce, anzi, dalla *disperazione* per l'innattingibilità dell'Origine, del Senso, del Testo. Questa dimensione è *inalterabile* – come afferma il sacerdote – proprio in quanto la tradizione delle interpretazioni, che egli stesso narra, è metafisicamente *altra* rispetto ad essa. Il gioco di traduzione-tradizione-tradimento che domina la storia e il destino dell'interpretare nulla ha a che fare con *il* Testo. O meglio: il disperare del Testo produce il vortice delle interpretazioni – in ciò consiste l'unico rapporto tra l'inalterabile, improducibile, nascosta dimensione del Testo e l'*esserci* dell'interpretazione.

Alla Porta aperta giunge anche il K. del *Castello*.<sup>28</sup> Pure alla Locanda le porte *non si possono chiudere*: «le porte dei segretari devono rimanere sempre aperte». In ogni momento *può* penetrare la «parte», il contendente, l'*ersuchender Mensch*. E il segretario, soprattutto la notte, è esposto alla sua preghiera, non potrebbe rinunciare ad occuparsi di un caso per il quale abbia anche una minima competenza. Egli ha atteso la parte, «mit wahrem Durst», con vera sete; l'attendeva *da sempre*; la considerava addirittura irraggiungibile; ed ora finalmente è lì, *c'è*. Forse anche il guardiano attendeva così il contadino – ed è stato, come Bürgel, disperato e felice insieme al suo sopraggiungere. Disperato, perché «inerme» di fronte all'istanza che la parte, il contadino possono porre, e che una volta ascoltata si deve esaudire, scompigliando «letteralmente tutta l'amministrazione»; felice, perché proprio quella presenza invita ad essere penetrata, a soffrire con lei «delle sue vane pretese». Il guardiano diviene inarrestabilmente loquace, si sforza di spiegare tutto, abusa addirittura delle sue competenze in queste descrizioni. Ma la parte, il con-

tadino *pensano all'inganno*; pensano, come K., di essere entrati nella stanza sbagliata, di parlare con il funzionario sbagliato, pensano che egli si comporti da dilettante, non colgono che le 'contraddizioni' del suo discorso, si destano soltanto dinanzi alla contraddizione, ma quando il funzionario giunge alla sua « ora difficile », costretto ad « adattarsi e aspettare », *dormono*, come K., chiusi a tutto quello che accade: « abgeschlossen gegen alles, was geschah », non si accorgono di nulla, troppo stanchi, delusi. Potrebbero accorgersi soltanto di ciò che il loro interpretare ha, per così dire, da sempre voluto, progettato, intenzionato. Potrebbero accorgersi solo di ciò che hanno aperto, prodotto, disvelato. Intransitabile è, per loro, quella porta sempre aperta. Occasione troppo grande per essere afferrata, segno troppo presente-visibile per essere percepito. E questo tema – su cui Bûrgel insiste spietatamente – rimanda finalmente al problema decisivo: al principio di non contraddizione, alla sua 'situazione' in Kafka.

Il monologo di Bûrgel illustra, sviluppa ulteriormente l'aporia di Josef K. nel *Processo*, per quanto diverso sia il comportamento di quest'ultimo rispetto a quello di K. (il primo, quasi involontariamente, sembra voler indugiare – « non vuoi altro da me? » – cerca di comprendere; il secondo avverte « l'assoluta inutilità » della sua visita, se ne va « come se già da tempo avesse preso congedo da Bûrgel, senza salutare »). Entrambi non possono districarsi dal sonno (« si direbbe che lei non riesca a districarsi dal sonno », dice Bûrgel a K.) che impedisce loro di comprendere quel nesso tra l'iniziale « può darsi » e la categorica impossibilità conclusiva. Il « forse » del guardiano, quella futura possibilità che egli prospetta al contadino – con eccessiva misericordia? trascurando il suo dovere? venendo meno alla necessaria esattezza del suo compito? – sta al centro della disperata-felice lo-quelua di Bûrgel. L'occasione, ancora lontanissima per

il guardiano, sembra incombente per Bûrgel. Ciò spiegherebbe anche la diversità del suo comportamento rispetto a quello del guardiano. Malgrado certi segni di condiscendenza nei confronti del contadino (si piega addirittura per ascoltarne la domanda!), questi rimane padrone della situazione; il contadino appare perfettamente lontano dal costituire un pericolo per l'«amministrazione». Bûrgel, invece, è còlto allo scoperto, è «un segretario nudo», come K. lo sogna, statua di un dio, sì, ma costretto a proteggersi, a lottare, a squittire come una ragazza. Nel bel mezzo della notte, la parte è finalmente giunta, senza essere annunciata. Miracolosamente e del tutto inconsapevolmente, ha còlto questa possibilità. L'estremamente improbabile ha preso improvvisamente forma, e minaccia, in tutta la sua straordinarietà, con la forza del suo *eccesso*, il segretario. Egli non può difendersene che ritardando la preghiera, che *seducendo* dal pronunciarla. La sua resistenza può durare finché la preghiera tace. Alla terribile possibilità che la preghiera prenda voce si oppone, allora, il vortice del discorrere; la voce del discorrere ricopre in tutti i modi la possibilità della preghiera – eppure, non può farlo se non accennando di continuo a tale possibilità, può occultarla solo manifestandola. Quell'assalto di parole vuole, sì, costringere K. ad un sonno senza più rimedio, ma, nello stesso tempo, gira ossessivamente intorno alla possibilità, per K., di ridestarsi, di formulare la sua preghiera. Lo allontana richiamandolo e lo richiama nella forma del silenzio.

Che vi sia la possibilità cui – incautamente, forse – ha accennato il guardiano, questo dice l'episodio di Bûrgel. «A volte si danno occasioni»; *si danno*, non sono ricercabili, nessun metodo può condurvi – *accade* che «die notwendige Schranke», la necessaria barriera, tra i funzionari e le parti si incrini – «chi può garantire di tutto?». Nel mondo infondato e infonda-

bile della tradizione delle interpretazioni, chi potrebbe porre l'eliminazione assoluta di ogni hazard, di ogni chance, di ogni estrema possibilità? Tale mondo non conosce teorema di chiusura. Come si potrebbe, di questo mondo, ancora in attesa dei suoi nomi, dare un'immagine 'satura'? Eppure, 'mai' era stata la risposta del Castello – anzi, di uno dei portieri del Castello – alla richiesta di K. di potervi accedere l'indomani, più precisamente: «né oggi, né un'altra volta». Il guardiano del *Processo* si è fatto nel *Castello* più attento e preciso? non 'inganna' più o non è più 'ingannato'? E vi è 'contraddizione' tra questa apodittica affermazione che *sta* all'inizio dell'ultimo romanzo, quasi ad indicarne l'unica fonte, l'origine, e l'«occasione», la straordinaria «occasione», rappresentata dall'incontro con Bûrgel? La scrittura non parla di inganni. E la 'contraddizione', evidente sotto il profilo 'logico', è compresa nella necessità di un nesso, di un gioco più disperati e inesorabili. Che la 'cosa' possa accadere, nessun discorso, nessuna «amministrazione», *nessun Nomos* può a priori negarlo. Di questa radicale impotenza del *Nomos* è testimonianza impressionante lo stesso monologo di Bûrgel. I guardiani *anelano* alla presenza della parte, sono come disperatamente protesi a udirne quella preghiera che è loro compito proibire – «come può essere autodistruttrice la felicità!». Anche il guardiano è stanco – provato da quell'attesa e, ora, da questa accanita resistenza; da quel lungo silenzio, e, ora, da questo ossessivo discorrere. Nessun *Nomos* può impedire che i suoi guardiani, per quanto vincolati alla sua necessità, o anzi, proprio per questo, anelino a che tutto vada perduto, a che l'«amministrazione» sia sconvolta, a che un grande carnevale ne interrompa le regole e il tempo. L'estrema improbabilità dell'occasione, dunque, esiste – almeno nella misura in cui è certamente impossibile predicarne l'impossibilità. Ma che questa estrema improba-

bilità *prenda forma* è ancora più improbabile del suo semplice, immediato apparire. Il guardiano non può negare il possibile – di cui Bûrgel è quasi diretta esperienza. Il « né oggi, né un'altra volta » riguarda la possibilità che il possibile prenda forma. In ciò consiste la necessità che abbraccia la 'contraddizione': a dispetto di tutte le precauzioni, la possibilità dell'occasione non può essere eliminata; ma *mai* questa occasione potrà essere sfruttata. *Può darsi* l'occasione di entrare. Quest'occasione, anzi, è, a volte, straordinariamente grande, evidente; la 'crisi' dell'« amministrazione », dei suoi funzionari, drammaticamente palese. La parte potrebbe « dominare gli eventi »; l'adempimento dei suoi voti « le vola intorno ». Ma le sue forze hanno *certi limiti*; la sua vita ha un *termine* irrevocabile. La parte *mai* potrà raggiungere quell'adempimento, perché la parte è un uomo. La straordinaria occasione viene così compensata dal fallimento di ogni tentativo di realizzarne la promessa. Questo fallimento è il *supplicium* imposto per quella 'crisi' del *tutto* – funzionario, amministrazione, Nomos – che l'occasione, nel suo irripetibile, unico baleno, ha minacciato. L'occasione versa perennemente in statu nascenti – *ma soltanto in statu nascenti*.

Così è del possibile in quanto possibile. Secondo Josef K. – e K. – l'affermazione del possibile equivale all'affermazione del suo possibile adempimento; il « può darsi » del guardiano (o l'occasione di cui parla Bûrgel, se K. riuscisse ancora ad ascoltarla) equivale, per loro, ad affermare che potrà giungere il permesso di entrare, che l'occasione potrà essere sfruttata. Secondo questa 'logica', il possibile equivale al suo diventare-reale; questa 'logica' intende il possibile solo, in senso letterale, *metaforicamente*; lo 'trasporta' al reale; lo intende solo come passaggio al reale. Affermato il possibile, si afferma con ciò, immediatamente, la possibilità che esso divenga reale. Tocchiamo forse il punto più doloroso dello 'stile' di

Kafka, se comprendiamo come in esso il possibile sia pensato secondo una prospettiva metafisicamente opposta. Il possibile viene qui inteso nella sua tragica, nuda necessità. Ineliminabile, per le ragioni più volte indicate, esso non è tuttavia soggetto ad alcuna 'metafora', ad alcuna trasposizione ad altro da sé. Il possibile è inteso in sé, *come necessità*. E cioè: *mai* («né oggi, né un'altra volta») il possibile potrà farsi reale. Se divenisse reale, non sarebbe più possibile. E se il possibile è solo reale, allora è *questo* reale, questo esserci-qui, di fronte al guardiano, dinanzi all'apparente chiacchiera di Bûrgel, condannati al mezzo-sonno, al medio-conscio, della nostra stanchezza e della nostra delusione. Se l'adempimento fosse possibile, allora reale e possibile coinciderebbero, qui-e-ora e sempre, e in nessun modo si potrebbe distinguere il reale-possibile di questo momento da quello di qualsiasi altro. Il guardiano afferma perciò il possibile nella sua spettrale assolutezza – e cioè precisamente come impossibile, nel senso del suo adempimento. Il possibile non è mai 'sfruttato' per necessità – se fosse sfruttabile, se potesse realizzarsi, non sarebbe più possibile. La possibilità di fare il possibile, in quanto tale, reale, è antinomia che eccede ogni capacità del discorso, dell'interpretazione, della catena delle interpretazioni. Si dà il possibile – come potrebbe negarsi? – ma precisamente come possibile. 'Salvare' il possibile significa riconoscerne l'irrealizzabilità. Perché si dia conciliazione tra *purezza* del possibile e *esserci* qui-e-ora, non basta la vita, nessuna vita, in quanto vita umana. Ciò che sta nei suoi limiti non è che questo aut-aut: o considerare il possibile soltanto come passaggio-momento al reale, e dunque metaforicamente (e allora nulla può permettere di distinguere il reale dal possibile), o 'salvare' il possibile in sé, come assolutamente irrealizzabile, dimensione altra rispetto al reale, esistente proprio in quanto inesaudibile, inadempibile.



Si illumina, allora, il possibile del sempre-sarà rosenzweighiano? Il possibile impossibile da radicare, dei cui segni è cosparsa la scrittura di Kafka, è piuttosto, ancora una volta, la radicale messa in questione del 'testo' della *Stella*, della tradizione già lì interrogata, discussa, trasformata in problema. Il sempre-sarà di Rosenzweig esiste qui-e-ora, si invera in un presente reale. La Stella significa appunto quel simbolo di purezza del possibile *e* presente vero, che Kafka può concepire solo luttuosamente. Il nostro quotidiano linguaggio è, in ogni sua parola, connotato da tale lutto. Ogni parola, ritrovata nuda, dopo la più disperata, meno sistematica o metodica, revoca in dubbio della lingua che la comprendeva, delle sue forme ereditate, non sa mostrare altrimenti quel simbolo che nel modo della sua assenza, non sa indicarlo che attraverso la propria miseria o impotenza a ripeterlo, ri-crearlo. La epoché della parola quotidiana non ci porta (non è porta) a trascendere quest'esercizi della parola, ma *ri-porta* ad esso, alla sua materia più scabra, dura, inconsolabile. E questa materia è *lutto* per i giochi con i quali crediamo di *in-ludere* i limiti del linguaggio, di confonderne i termini. I passaggi, i ponti, le mediazioni che correivano tra parola e parola, tra momento e momento della lingua, i 'principi' che la rendevano manipolabile-giocabile, le logiche che ce l'assoggettavano, sembrano vacillare, inquietarsi – come se uno sguardo impietoso venisse gettato su loro *per la prima volta*, e ne scoprisse quelle evidenti linee di crisi, quei *chiari* problemi, che la visione usuale era riuscita a rimuovere, sui quali era riuscita a stendere un lungo sonno. Così il possibile non risuona più nella sua 'ovvia' intenzione al reale, come semplice passaggio ad esso. La forza simbolica del suo Nome non può più fondarsi su quella sintassi che ne garantiva il rapporto col reale – esso diviene pura 'occasione', attimo imprevedibile e indicibile. Il simbolo si affida-arrischia tutto alla dimen-

sione pura, autonoma, del possibile. Ma per poter dunque giungere a ripensare il simbolo autenticamente, occorre spezzare, *decidere*, possibile da reale; occorre radicalmente sospendere le 'logiche' ereditate; riascoltare la nuda parola, in lutto per la sua solitudine. Ciò che né Josef K., né K. possono compiere, poiché per loro è 'inganno' ciò che eccede l'ordine normale dell'interpretazione; ma che neppure la Stella di Rosenzweig potrebbe esprimere, per quanto essa intenda non confidare sui beni della lingua ereditata, sulla solida terra dei suoi principi: il suo sempre-sarà esiste, il suo possibile *c'è* – il suo simbolo sembra riportare alle illusioni del linguaggio, alle sue realizzabili occasioni, alle sue attese esaudibili, alle sue domande-*risposta*. Come se l'*epoché* capace di condurre al lutto dell'esserci della parola non venisse qui ancora compiuta nella sua autenticità.

Nessuna «*Täuschung*», dunque, se non quella in cui cadono Josef K. e K. stessi nell'interpretare il 'testo' alla luce di questo termine, nel concepirlo come indizio, traccia di inganni che li colpirebbero, impedendone il 'successo'. C'è il possibile, si dà l'estrema improbabilità dell'occasione – c'è il *mai*, si dà l'impossibilità che il possibile *in quanto tale* sia reale. L'occasione, in sé, non concorda con la «situazione generale», minaccia, anzi, di farla franare – eppure, essa concorda tuttavia con la «situazione generale», in quanto mai potrà essere sfruttata, e, dunque, trasformarsi nella *porta* attraverso cui il possibile divenga reale. Il «né oggi, né un'altra volta» significa che il «può darsi» non sarà mai realizzato – quella inesorabile negazione non si riferisce, cioè, né lo potrebbe, al «può darsi», non nega il «può darsi», ma nega che esso possa, in sé, 'metaforizzarsi' al reale, esaudirsi. Come sa ciò Bûrgel? come lo sa il guardiano? Si potrebbe pensare che essi sanno come quel possibile sarà costantemente reso 'impossibile' (nel senso quotidiano del termine: non-realizzabile) dalle azioni di K.

Comprendendo come K. è determinato ad agire, essi comprendono anche come le sue occasioni finiranno col fallire, o, meglio, col *riuscire* nella «situazione generale». Questa interpretazione, però, deve presupporre una *puntuale* prescienza da parte dei funzionari sulle azioni di K., tale da farle apparire alla luce di una rigida, immobile, 'barbara' concezione del destino. Una simile interpretazione finisce col rendere del tutto evanescente (davvero una finzione, un inganno) il termine stesso di occasione. Ma K. ha *davvero* la sua occasione – e il funzionario trema *davvero*, disperato-felice, dinanzi ad essa. Il funzionario *non* sa come si svilupperà l'azione della parte, giunta stanca, inconsapevole, delusa a quella *crisi*. Tutta la storia del *Castello* mostra come i funzionari non siano dotati di alcuna preveggenza. Ciò che il funzionario – e il sacerdote, nel suo commento – mostrano di sapere è *il punto* dal quale siamo partiti: che nessuna *Erfüllung*, che nessun compimento, adempimento è concepibile, che l'*Erfüllung* non ci volta che intorno, *assolutamente libera* rispetto alla nostra capacità di comprenderla, afferrarla; ciò che il funzionario sa è la vera storia di Mosè. E quanto più alla necessità che colpisce quest'ultimo dovranno soggiacere gli uomini dell'impazienza, trascorrenti nel dormiveglia della propria fretta, assopiti nella 'logica' del proprio domandare.

Nessuna «Täuschung», dunque, subdolamente perpetrata ai danni di K., o contro il contadino, o contro il guardiano, o contro entrambi – ma il manifestarsi di una dimensione, non trascendente il linguaggio comune, ma confitta in esso, immanente in ogni sua trama, estranea alla quotidiana logica della contraddizione, estranea al quotidiano principio di non contraddizione – di una dimensione, cioè, in cui non si dà evidenza, auto-evidenza, di tale principio. K. è ben desto, se 'commisurato' ad esso; e l'esser-desto non si è forse da sempre 'commisurato' alla sua

vigenza? Ora, proprio quell'obbedirvi, che garantiva la veglia della ragione, sembra essere-sonno nei confronti di quest'altra dimensione, di questa forma della necessità, che appare in tratti arcaici e grotteschi insieme (lo 'scambio' tra il fondamento stesso dell'esser-desto e stanchezza, spossatezza, sonno, è continua fonte del gioco di tragedia e ironia, che costituisce lo 'stile' di Kafka). Così l'apparente attenzione spasmodica di K. conduce al suo sonno di fronte all'occasione, si ri-vela, alla fine, come identica a quel sonno. E viceversa, solo al momento della sua massima stanchezza, del suo venir meno, il contadino intuisce la luce che arde ininterrotta sulla porta, solo allora egli sembra *vedere* qualcosa (prima, si era limitato a cercare aiuto – cioè: risposte – perfino dalle pulci della pelliccia del guardiano, come un disgraziato, ancora più disgraziato del commerciante Block).

«Tutta l'essenza delle vedute di K. è racchiusa nella tesi che ci sia un'unica logica»<sup>29</sup> fondata sull'immediata certezza del principio di non contraddizione. Ciò è tanto più straordinario, poiché egli vive una vicenda nella quale esso viene continuamente contraddetto. Gli ordini che gli vengono comunicati, i messaggi che riceve non corrispondono ai suoi criteri di verità. Il mondo non obbedisce alla sua logica. È come se quest'ultima fosse stata posta *in esperimento*: cosa accadrebbe «se supponessimo che il principio di non contraddizione è falso, che cosa non andrebbe per il verso giusto?». <sup>30</sup> Che cosa dovremmo fare dinanzi a un ordine: esci da questa stanza e non uscire? Potremmo comprenderlo? Ovvero: possiamo comprendere il «può darsi» *insieme* al «né ora, né mai»; l'accusa, il processo, *insieme* al fatto che si è liberi di venire e liberi di andare, che il tribunale «non vuole niente da te»? Sapremmo cosa fare o – esattamente come K. – nasconderemmo la nostra impotenza a comprendere ripetendoci che sono tutte sciocchezze (che il tribunale è formato da donnaioli, che l'am-

ministrazione vuole ingannarci, ecc.)? E se il significato della contraddizione – poiché il problema diventa quello di conferire un significato alla contraddizione – fosse precisamente quello di paralizzarci? se proprio nel momento in cui l'ordine contraddittorio ci blocca, noi lo stesso eseguendo? se proprio questa fosse l' 'azione' che la contraddizione voleva imporci? e cioè un' 'azione' che non può *portare* a nessuna Erfüllung? Certo, *normalmente* noi impieghiamo il linguaggio bandendo da esso la contraddizione, fino al punto di considerare « un'azione esitante, o un comportamento incerto » come non facenti parte dell'agire 'logicamente' ordinato nella forma « se *p*, allora *q* ». <sup>31</sup> Noi concepiamo *normalmente* l'azione come effetto di un ordine ordinato secondo il principio di non contraddizione, e volto al suo perfetto adempimento. Il 'chi' dell'ordine è indifferente; la nostra azione come tale deve obbedire alla necessità di quel principio.

Normalmente *sembra* che la cosa funzioni, poiché *tutti* sembrano fare lo stesso uso del principio e, dunque, intendersi nello stesso modo. « Le verità della logica sono determinate da un consenso di *azione* [...]. Agiamo tutti allo stesso modo, camminiamo allo stesso modo, contiamo allo stesso modo ». <sup>32</sup> La necessità del principio ci si impone sulla base di questo universale consenso riguardo al codice dell'agire. Esso fonda tale codice. Ma – ecco la rottura, ecco il *risveglio*, poiché di risveglio certo si tratta, paradossale, 'illogico', contraddittorio – *tutti* intorno a noi (o quasi tutti) continuano a comportarsi allo stesso modo, manifestano un consenso sui metodi del proprio agire, seguono ordini che appaiono 'logicamente' cogenti, eppure tutto ciò appartiene a una dimensione estranea alla nostra idea di contraddizione o al Nomos che ci ha sempre vietato di percorrerla. Non era forse l'universale consenso a rendere auto-evidente il principio di non contraddizione? Chi se ne allonta-

nava non era forse il matto, il disgraziato, l'escluso? Paradossale rovesciamento, sinistro carnevale. K. è *solo* nel suo principio *universale*; vorrebbe esibirne a tutti l'universale cogenza; ma quella cogenza non la ricavava forse proprio dall'universale consenso? La risposta è sempre: come puoi pretendere che creda necessario il tuo principio, di te escluso, disgraziato, forse matto? Come puoi pretendere che ti creda, se proprio in base all'«universale» che vorresti esprimere non puoi essere creduto? K. è costantemente alla ricerca di ordinare i messaggi che gli provengono secondo la *sua* logica (e di cui lui si ostina a reclamare la necessità). Ma quando mai egli ha discusso la logica degli ordini ricevuti? Egli dimostra la sua perfetta disponibilità alla più totale obbedienza della legge, laddove questa seguisse i principi universali della non-contraddizione. Ma, ora, la situazione smentisce appunto tale universalità. Per quale ragione egli si arroga, dunque, il diritto di non obbedire, di discutere, di interrogare? Potrebbe affermare che i messaggi che riceve sono semplicemente «illogici»? E come – se egli dispone di *una sola* logica? Potrebbe dire che altre non può seguirne, che ne è incapace? Ma da quando l'ignoranza rende innocenti? E non solo l'ignoranza di eventuali, diverse logiche, ma l'ignoranza riguardo alla possibilità di dimostrare in forma davvero universale e necessaria la propria stessa, poiché K. agisce o cerca di agire sul presupposto della perfetta auto-evidenza dei suoi principi, e dunque mostra di ritenere la sua logica *non* dimostrabile.

K. continua a ritenere che *dietro* i messaggi che riceve vi sia qualcosa – un «congegno» che non riesce ad afferrare – in grado di porre in ordine le apparenti contraddizioni, un principio capace di eliminarle. Egli non può abbandonare questa idea: «come dietro il quadrante di un orologio ci sono tante rotelline dentate che producono i seguenti movimenti»,<sup>33</sup> così le contraddizioni che gli si oppongono devono es-

sere dimostrate apparenti, devono poter essere riportate a un meccanismo unitario, che dia ad esse una spiegazione 'logica' – secondo, cioè, quell'unica logica di cui K. dispone. Le contraddizioni devono perciò essere tolte; la loro inaudita *alterità* essere riportata alla identità di quella logica. Esse devono essere *sapute*. Ma se si avesse a che fare proprio con contraddizioni? Se la 'logica' del Castello fosse «una collezione di contraddizioni invece che una collezione di tautologie»?<sup>34</sup> Ciò che per K. contraddice l'auto-evidenza dei suoi principi, non appare ai suoi interlocutori altrettanto auto-evidente? Essi possono *dimostrarlo* altrettanto poco di quanto K. possa fondare la necessità della forma della sua 'proposizione vera'. Tale verità non appare, in fondo, per K. che la convenzione di un nesso linguistico, da cui sembrano derivare azioni sensate. Ma la situazione in cui K. è immerso, e che non comprende, non è affatto una situazione 'anarchica': una «collezione di contraddizioni» può essere sistemata secondo un codice altrettanto preciso di una «collezione di tautologie». Anche qui sussiste la forma del nesso, anche di essa possiamo comprendere l'ordine. Su quale fondamento K. può pretendere che la *sua convenzione* possa trasformarsi nella Logica di *tutti*? Per dirla ancora con Wittgenstein, K. è letteralmente ossessionato dal *tutti* – esattamente come avviene nella logica classica. Situazione tanto più *tragicomica*, nel senso pieno del termine, poiché proprio lui è l'escluso dal 'tutti' (o si ritiene tale). Proprio lui, che non dispone del 'tutti', rifiuta caparbiamente di immaginare una logica del «tutti tranne uno».<sup>35</sup> 'Tutti' gli appare un'idea semplice, primaria, auto-evidente; «tutti tranne uno» è un'idea che neppure gli balena, o che egli avverte soltanto come segno di esclusione, fallimento, naufragio.

Perché questa ricerca del nascosto marchingegno che farebbe di questi ordini contraddittorii, di que-

sti messaggi paradossali, un 'tutti'? Perché questa impazienza di mostrare l'assoluta auto-evidenza di *una* logica, proprio nella situazione che più evidentemente la smentisce (poiché nessuno, o quasi, qui sembra seguirla)? Dobbiamo rifarci a quanto accennato poco sopra. Che *fare* di fronte a una contraddizione, come *obbedire* ad un ordine *non* univoco? Quale *valore* assegnare ai suoi segni? Come combinare il 'mai' iniziale, da cui si sviluppa inesorabilmente *Il castello*, con la lettera, immediatamente successiva, del Capo della X Sezione, nella quale si dà per scontata l'assunzione di K.? Ciò che davvero inquieta in tale situazione, ciò che ci appare davvero fuori-luogo, non è la contraddizione in sé, ma il fatto che ci è impossibile seguirla, che non riusciamo a obbedirvi. Non si insisterà mai abbastanza su questo punto: K. è alla ricerca di un 'superiore', di sapere che cosa *deve* fare, di ricevere un univoco comando, di obbedire, di *poter* obbedire, di essere posto nelle condizioni di svolgere il suo lavoro, così come gli verrà comandato. Di più: vuole che il comando gli venga rivolto in modo tale da permettergli di eseguirlo *come si deve*, vuole soddisfare-adempiere l'ordine, non solo riceverlo in forma chiara, evidente, indiscutibile. Potrebbero anche darsi ordini contraddittorii – ma come, allora, essere loro obbedienti, nel senso pieno del termine: soddisfarli-adempierli? Di un ordine contraddittorio si può seguire un lato, un tratto, al limite: tutti i tratti *tranne uno*. Un resto, un residuo, un margine rimarrà sempre. L'ordine contraddittorio non sarà mai *saputo* nella sua totalità. L'obbedienza nei suoi confronti non potrà mai risultare *totale*. Il principio di non contraddizione è a fondamento di qualsiasi azione obbediente; la sua necessità coincide con il *metodo* dell'azione univocamente mirata alla *Erfüllung* del comando ricevuto. Ma se la situazione, nella quale K. è 'caduto', e che pone in così radicale esperimento la sua logica, consistesse proprio nel porre in evidenza



l'«impossibilità» di quella realizzazione del possibile, cui l'azione mira? l'irrealizzabilità della *Erfüllung* che assilla Kafka? A questa domanda, ora se ne aggiunge un'altra, decisiva: se la contraddittorietà degli ordini e dei messaggi significasse appunto una nostra *necessaria libertà* nei loro confronti? La «fedeltà» al principio di non contraddizione equivale, in K., alla ricerca di una determinazione univoca dell'agire; codice unitario dell'agire è concepibile soltanto nell'ambito di quel principio. K. non può immaginarsi una dimensione di *libertà* rispetto ad esso. L'esitare, l'oscillare di fronte alla contraddizione o *nella* contraddizione, è avvertito da lui come una condizione di insopportabile incertezza, che va superata e che può esserlo soltanto nella direzione di *un senso* determinato dell'agire, radicato in principi primi evidenti. Ad essi egli è *incatenato* – non sa districarsi da questo «sonno». Non sa immaginare una dimensione altra, libera dall'idea che *dietro* i nostri simboli ci debba essere un qualche congegno logico, a fondarli e giustificarli, libera dall'imperativo della realizzazione e dell'adempimento. Una dimensione *in sé* antinomica, dove contraddizione, differenza, alterità possano essere interminabilmente pensate, mai integralmente sapute – dove il «tranne uno» dura, resiste ad ogni assalto, e continuamente si libera dalla trama del «tutti», ebbene, l'idea di una tale dimensione neppure balena a K.

È una domanda che balena *da* Kafka, piuttosto che *in* lui. In Kafka è la spietata narrazione dei paradossi cui dà luogo la pretesa «evidenza» del principio di non contraddizione, se la si immagina in un «caso» che ne rovesci i presupposti. Ma nulla indica che cosa significhi la luce che arde sulla porta. L'occasione sfugge alla *Istfrage*; mai realizzandosi, essa sfugge ad ogni determinazione di essenza. La paroletta «è» è impotente ad alienarla. Forse i «messaggeri» – questi esseri allo «stato nebuloso», queste angeliche fi-

gure custodi di una «speranza-che-non-è-per-noi»,<sup>36</sup> che Benjamin ha magistralmente analizzato – vorrebbero condurci attraverso questa diversa dimensione, libera dalla necessità del principio che costringe K. all'*Ungeduld*, all'impazienza dell'agire obbediente-adempiente. Ma certamente non lo possono. Perché un angelo si dia, capace davvero di essere speranza-per-noi, occorre un *chi*, che lo manda, e un *chi*, che lo chiama, che si è risvegliato o va risvegliandosi alla sua possibilità. Il primo si è risolto negli interminabili cerchi dell'interpretazione. Si è trasformato nel Sovrano che mai potrà raggiungere il suddito, comunicare a lui il suo vero messaggio, il suo autentico Testo. Il secondo è incatenato al principio che nega appunto quella possibilità; più precisamente, che nega ogni dimensione *pura* del possibile, ogni *sempre* sarà, che inesorabilmente pretende di muovere alla realizzazione. Impaziente, certo – pazienti, invece, sono le ali dell'Angelo<sup>37</sup> – ma come condannarlo per questo peccato? *Esso è già la sua condanna*. Come chiamare l'Angelo, senza più poter ricevere il Testo? con quale voce? L'impossibilità di rispondere condanna alla necessità dell'interrogare e interpretare. Questa è la sentenza e la pena. Ma non è forse soltanto nel momento, critico per eccellenza, in cui subiamo il processo-già-pena, in cui veniamo, per così dire, eruttati fuori dai nostri saldi principi, in cui essi sono radicalmente arrischiati – non è qui, in questa dimensione per nulla fantastica, ma insuperabilmente *altra* rispetto all'esser-desto quotidiano, che possiamo per la prima volta intravedere la traccia di un esodo, di una evasione dall'«argomento principe» che riduce al reale il senso del possibile, e a contraddizione logica l'antinomia? Libertà impossibile, certo – nel senso di irrealizzabile; libertà libera dalla necessità di realizzarsi. Libertà *a mani vuote*. Ma soltanto da queste mani può essere ancora attratto l'ultimo degli ultimi Angeli.

Si dà perciò in Kafka che il (sommo) peccato di impazienza<sup>38</sup> si rappresenti nella necessità di un'interminabile interpretazione, sradicata ormai da ogni Fonte o Testo, eppure mai svolta in termini allegorici o metaforici. Sono proprio queste parole ad *esserci*, così sradicate; sono proprio questi segni a mostrare il senso di tale smarrimento dell'*etimo* della tradizione. Mai l'indagine supera o trascende la necessità di questa situazione. Eppure, l'indagine – il vortice delle interpretazioni – appare per sua natura intenzione 'oltrepassante', ossessione a trascendere sempre. Bataille e Blanchot hanno ben colto questo aspetto, anche se astraendolo (ed è limite grave del loro commento) da ciò che fin qui siamo venuti dicendo: dall'esame della logica che esso sottende, dal sonno-sordità nei confronti del segno *aperto* che continuamente si ri-vela. L'indagine di K. vuole che la ri-velazione sia esclusivamente come *disvelamento*, annullamento della *lethe* nella perfetta evidenza, negazione della *lethe* nell'*a-letheia*. K. è ossessionato dall'idea di verità come di un disvelamento dell'occulto, del prima nascosto, del dimenticato. Ma proprio questa intenzione disvelatrice sembra *definirlo* nel dominio della *lethe*, obbligarlo in una dimensione di oblio. Invece di prodursi quell'*a-letheia*, che l'impazienza pretenderebbe, si dà *lethe*; ogni apparenza si profila sul suo sfondo, oscilla nella sua corrente, assume quella facies, su cui Benjamin ha insistito, arcaica, palustre, animale, che la trasforma, da apparenza, in lontanissima traccia di una memoria sul punto di perdersi. Metafisica opposizione rispetto a Proust:<sup>39</sup> lì sono le tracce, i segni, i rizomi del ricordo a assumere lentamente la resistenza e chiarezza del linguaggio rammemorante; qui, invece, è la presenza stessa, il suo linguaggio scabro, 'diretto', a trasfigurarsi, per impercettibili variazioni, nell'inquietante manifestazione di un oblio. Non ricordiamo la chiave di questi segni; non ricordiamo neppure *noi stessi*. K. ha total-

mente dimenticato la sua precedente esistenza; accenna di sfuggita una sola volta alla propria famiglia; dimentica esplicitamente, in seguito, questo stesso accenno. Egli, che è tutto attesa all'*a-letheia*, incarna la più perfetta dimenticanza; anzi, fonda quell'attesa proprio su tale dimenticanza. Ha dimenticato di dimenticare se stesso; ha cancellato il proprio oblio. Ma il problema da cogliere (che sfugge a Benjamin come a Haas) è il vincolo necessario di questa dimenticanza con quell'*Ungeduld*. L'impazienza al disvelamento è oblio della *lethe*, della dimensione della dimenticanza, *necessaria* per il costituirsi dell'*aletheia* stessa. K. 'legge' questo termine staccandone assolutamente i due elementi; come se l'-'a-' strappasse via dalla *lethe*, potesse eliminarla, volesse assolutamente dimenticarla. Così l'*a-letheia* si definisce intrinsecamente come oblio, e il suo esser-desto, così apparentemente trionfante e luminoso, come sonno. Alla dimenticanza K. è condannato per il modo stesso in cui l'impazienza è costretta a 'leggere' l'etimo, la radice della verità: essa, cioè, non può 'leggere' la verità che come *oblio* della *lethe*.

Così ogni presenza viene ad assumere il sapore della dimenticanza; viene indagata come se nascondesse una chiave dimenticata. L'aporia irrisolvibile di ogni pretesa disvelante dell'interpretare fa ricadere nell'oblio più profondo; esso si ri-vela come identico a quella pretesa. Non si tratta soltanto del necessario fallimento dell'interpretazione come manifestazione della verità dei testi o *del Testo*; qui la tragedia attiene a una dimensione più radicale: quell'interpretazione, che appare come *risveglio* per eccellenza, richiamo alla piena luce, *far-luce* – ebbene, proprio essa si costituisce su un oblio insuperabile; di più: proprio nella sua dimensione – che pretende affermarsi perfetto superamento dell'oblio – l'oblio non è neppure realmente pensabile. Non solo essa non *sa* l'oblio (nel senso del concetto, della compren-

sione), ma neppure può pensarlo. Semplicemente, essa si auto-pone come altra rispetto all'oblio – di cui nulla dice. Ma, insieme, pretende di poterlo rimuovere, superare, oltrepassare – pur essendo semplicemente altra rispetto alla sua dimensione. Non pensa l'altro – e dice, insieme, di oltrepassarlo. Intransitabile aporia. Situazione identica a quella in cui di continuo K. si imbatte: riconosce di non conoscere la legge, eppure la giudica. Nella interna dialettica dell'*a-letheia* va rintracciato il fondamento del 'peccato' di impazienza: impazienza significa affermare la possibilità di un'interpretazione disvelante, laddove questo stesso termine indica una dimensione impensata di oblio. Non bisogna intendere l'oblio, la dimenticanza, contenutisticamente e come rivolti al passato. L'oblio sta intrinseco alla presenza, nell'atto stesso del presente interpretare: quest'atto si dà 'originariamente' come dimenticanza della *lethe*, astratta assolutizzazione *da* essa, senza che essa sia stata pensata, come negazione impensata dell'altro. La totale dimenticanza *di sé* non viene mai interrogata da K.; ma per la ragione fondamentale che questa interrogazione impedirebbe la sua ostinazione a disvelare, la sua ansia 'trascendente'. Ne bloccherebbe la domanda, ne ritorcerebbe il procedere in un movimento di sprofondamento. D'altronde, proprio perché la dimensione della dimenticanza non è stata saputa, e neppure pensata, nulla può impedire che essa faccia di continuo ritorno, nelle forme più varie e imprevedibili, che essa ci sorprenda – proprio come un *automaton*, una *tyche* – durante l'apparente veglia dell'interrogare e del procedere. Quel sonno impensato folgora l'essere-desto; ne denuncia l'impotenza; ne 'illumina' l'aporia costitutiva. Nessun passato mitico, nessun 'Ur-', compare in Kafka, ma proprio questi nessi, estranei ad ogni dialettica sistemazione, ne determinano lo 'stile': improvvisamente la chiara formulazione della domanda *fa-se-*

gno dell'oblio che la comprende, la veglia assume i tratti di un sogno incomprensibile, e in questo sogno essa *accenna* alla necessità dell'oblio.

La ricerca è l'esperienza continua della impossibilità della risposta – ovvero: che la risposta non-è-che-possibile. E come potrebbe darsi piena risposta, se un'essenziale, irriducibile dimenticanza fonda lo stesso domandare? Come potrebbe rispondere la comunità canina, la *Hundeschaft*, alle ossessive indagini del cane? <sup>40</sup> Certo, non possono cacciarlo, può addirittura godere di un certo prestigio, ma, piuttosto che ascoltarlo, preferirebbero chiudergli la bocca col cibo. Non è forse il cane un membro della comunità canina? E come può, allora, lamentarsi del silenzio degli altri, che gli avvelena la vita, se lui stesso non può rispondere? A chi rivolge la sua domanda? Se appartiene alla caninità, lui stesso può rispondere come qualsiasi altro, o è costretto a tacere come qualsiasi altro. «Törichte Hoffnungen», folli speranze sono le attese per ottenere risposta dove tu stesso non sai rispondere. «Tu cerchi troppo l'aiuto degli altri», e sei «insaziabile» nel domandare. Se la risposta fosse possibile, possibile nel senso 'incantato' del poter-diventare-reale, allora essa si offrirebbe da sé, sarebbe *già* reale, apparterrebbe già al reale. Il cane si immagina che se tutti i denti di tutti i cani mirassero davvero ad afferrare il midollo della scienza, si potrebbe trovare risposta. Ma riconosce subito che, appunto, di immagine, soltanto di un *Bild*, si tratta. 'Idolatriamo' quest'immagine: se gli altri aiutassero davvero la nostra ricerca, condividessero impazientemente con noi l'ansia per la risposta, questa finirebbe col *prodursi* da sé – che di intensità di intenzione si tratta, della *volontà di potenza* dell'intenzione. Questo è l'inganno da cui il cane non sa districarsi, neppure quando avverte che ormai il suo 'sistema' di domande si intreccia e confonde, quasi volesse far perdere le sue tracce – neppure, cioè, quan-

do ne intuisce l'insensatezza, l'assenza di direzione. Anche allora gli sembra che gli altri cani « stiano bene » nel silenzio che per lui è oppressione; anche allora non riesce a cogliere il modo di quel silenzio *nella* sua stessa parola. Vi è un punto solo in cui egli tenta di dare un nome a quella luce sulla porta che brilla al contadino morente: « ma il midollo di cui qui si parla non è alimento, ma, all'opposto, veleno » – quel centro che si pretende di attingere, quel Testo che si vorrebbe disvelare, quel sapere che senza speranza il cane ricerca saprebbe di veleno, non di alimento. Certo, per un verso l'immagine è chiara: l'intenzione interpretante insegue di necessità l'albero del sapere, non quello della vita, anzi: insegue l'albero che avvelena a morte la vita. Ma, ancora una volta, la scrittura di Kafka sfugge ad ogni immediato riporto alla tradizione. Chi non risponde al cane, la caninità che tace, non *vive* affatto in una dimensione superiore a colui che indaga, non esprime affatto, col suo silenzio, una conoscenza dell'aporia in cui il cane si dibatte. Così gli abitanti del villaggio percepiscono, sì, che K. non vede due passi dinanzi a sé, ma non comprenderebbero neppure se se ne chiedesse loro la ragione, poiché nulla, propriamente, *sanno*. Essi vivono 'naturalmente' immersi nella dimensione della dimenticanza, da cui K. vuole districarsi, ma è costretto a farlo in forme che ne rendono inevitabile la continua riaffermazione. Perciò K. non può abbandonare il villaggio: « Non posso andar via, son venuto qui per restarci e ci resterò ». Appartiene alla dimensione del villaggio, come il cane al silenzio della caninità. Allora, questo silenzio non è, per quanto debole, metafora dell'albero della vita che salva da quello del sapere, ma intrinseco aspetto di quest'ultimo: la volontà di sapere riafferma un oblio insuperabile, sprofonda sempre più nei labirinti del villaggio e sempre più vi si lega.

Ma perché sarebbe veleno, non alimento, quella

conoscenza – anzi, quell'afferrare coi denti il midollo? Forse perché null'altro si potrebbe sapere se non l'inadempibilità di quest'intenzione? Perché si rimarrebbe impietriti di fronte alla scoperta del sonno, della cecità del disvelare? Perché il colmo del sapere finirebbe necessariamente con l'essere sprofondamento nell'insuperabilità dell'oblio? E allora, in qualche modo, inconsapevolmente, la caninità, gli abitanti del villaggio vorrebbero – quasi, a volte, provando per K. una pietà simile a quella che il guardiano mostra di sentire per il contadino – 'salvarlo' dal termine cui precipita il suo domandare, sedurlo dalla strada che percorre, in cerca di quell'alimento che gli sarebbe veleno? Tutte queste risposte consolano il testo di Kafka; spostano l'incontro con quel veleno ad un termine irraggiungibile, poiché è solo un *Bild* quell'afferrare il midollo, quel *Begriff* del Senso. Ma il veleno non sta in una fine ou-topica; esso è l'alimento continuo dell'interrogazione. L'indagine del cane si alimenta avvelenandosi della sua inadempibilità, della sua costitutiva aporia, della sua irrisolvibile dimenticanza. Il veleno è *presente* in ogni momento di quell'impazienza verso la *parola piena*, verso la compiuta disvelatezza – non soltanto nel suo fallimento, e meno ancora nel riconoscimento delle ragioni del suo fallimento.

*Veleno* è il sogno della parola piena, *babelica*, concentrazionaria, che perseguita l'esser-desto. «Nel mondo di Babele c'è come un'asfissia della parola»,<sup>41</sup> la parola *soffoca* nella sua immediata stretta alla cosa; parola e cosa *si chiudono* reciprocamente. Babele è l'archetipo dell'intenzione che si esprime nella domanda 'che cos'è'; qui la risposta risuona con il darsi dello stesso nome. Il nome *ha* 'il midollo' della cosa. Se l'esodo di Abramo è appunto l'esodo da questa parola piena,<sup>42</sup> redenzione della parola dal suo essere *murata* in uno con la cosa e dalla cieca fiducia che proprio questo 'conglomerato' fa sorgere sul potere della parola, allora l'esegesi tentata e ritentata



da K. ne rappresenta il polo opposto. Essa mira a riportare la parola a quell'*unica* lingua, a incurvarla verso il suo centro, a soffocarla sotto il segno dell'*avere* la cosa. La *Istfrage* costituisce la lingua del possesso – e il voler-possedere *mura* la parola. Anche se mai la parola potrà essere soffocata nella Torre babelica, è l'idea, l'intenzione di questa costruzione che la mura. Il veleno sta in questo costruire, non nel suo ou-topico termine; la pena consiste nel processo. È possibile persino dimenticare la costruzione della Torre; che la sua idea fosse folle appare dopo poche generazioni. Ma non per questo la si abbandona.<sup>43</sup> Essa esiste nel linguaggio stesso che si costruisce per domande intorno al 'che cosa', sulla *Istfrage*. Come nelle indagini del cane la 'retta' intenzione del domandare finiva col disperdersi per tracce e meandri indecifrabili, così la costruzione della Torre si trasforma in quella dei formicai, dei labirinti, delle case e dei cantieri che le crescono attorno. Ma l'idea non può scomparire, poiché anche su questa brulicante città, il cui disegno si complica fino all'insensatezza, all'assenza di ogni direzione, domina l'ombra della Torre, domina l'intenzione che ne ritiene adempibile la possibilità, e che ci *infutura* tutti (*tutti*, tranne nessuno) in quel senso. Questa città 'insensata' non è che l'ombra della Torre babelica, è *concentrata* intorno al suo fantasma. E Torre e ombra determinano quella violenta asimmetria nel tempo, per cui esso diviene tutto fantasma del futuro, per cui ogni suo valore consiste nella dimensione del sarà-reale, per cui nessun presente si dà veramente se non nel modo del suo assoluto tacere, morire. Babel è *il* luogo di quell'assenza di memoria che si manifesta nella *Ungeduld* di K. L'asimmetria del tempo babelico annulla il re-cor-dare nella dimensione assoluta del progetto-produrre; si libera violentemente, si strappa via dalla memoria. E dimentica così la stessa *lethe* che abita l'*aletheia*.

Babele chiede risposta. Il suo Dio è costretto alla risposta. Perciò la sua parola è idolatrica. Soltanto gli idoli sono costretti a rispondere sempre.<sup>44</sup> K., il cane sanno solo patire questo Dio *del Silenzio*, *del Nascondimento*; patiscono solo la necessità della *lethe*. Non possono riconoscerla, non possono *far-esodo* verso di essa. Insistono a trattare il silenzio come semplice contrapposto alla parola, come nulla in sé; insistono nell'indagare il testo come parola piena. Domandano, chiedono aiuto; ignorano la preghiera come esercizio del silenzio; ignorano l'ad-tendere puro, a-intenzionale, della preghiera; pretendono il significato del non-detto in altro dal non-detto, non vedono come proprio il non-detto voglia essere qui significato. Dio nascosto significa per loro semplicemente Dio-da-disvelare, porta chiusa, chiavi confuse o perdute. Ma il Dio nascosto è invece la tragedia della porta aperta, massima evidenza, costitutiva paradossalità dell'esserci. Il Dio nascosto è il Dio non condannato alla parola, a dover rispondere. Se l'idolo non disvela-risponde è la sua fine, poiché esso è nulla fuori della parola piena. Ma il Dio nascosto è quello che custodisce *puro* il possibile, la *lethe* da cui proviene ogni memoria, il silenzio che è fonte di ogni parola (e di ogni possibile dialogo, come in Rosenzweig), che si affida ad un'attesa che nulla attende, nulla richiede. Sulla traccia di questo Nascosto vanno errando le figure di Kafka; i loro sviamenti, le loro 'seduzioni' sono comprensibili soltanto sullo sfondo di questa traccia, che però *non* sanno vedere. Esse non si consolano del silenzio di Dio. Non ne vedono la necessità, ma si rifiutano di rimuoverlo, di dimenticarlo. Il loro spazio è lontano da quello profetico, altrettanto quanto da quello della chiacchiera insopportabile degli 'amici' di Giobbe. In essi veramente quella barbarie che concepisce l'uomo sempre in torto davanti a Dio assume la sua immagine archetipica. Certo, le figure di Kafka invocano come

Giobbe un Dio che risponda; ma anche, come Giobbe, sanno riconoscere il silenzio di Dio, non lo tradiscono dicendo che è parola, non si umiliano di fronte ad esso adulandolo superstiziosamente. Sono gli 'amici' di Giobbe a mistificare il silenzio di Dio affermando che esso è parola piena – anzi, che esso è effetto della colpa di Giobbe. Pretendono che Giobbe si confessi colpevole. Non solo Dio è per loro mera parola, ma parola di giudice, di tribunale, sentenza, parola definitiva e inappellabile. Giobbe pretende che Dio sia parola, ma ne sa ora ascoltare il silenzio. Ascolta davvero il silenzio di Dio – anche se lo maledice. Il suo 'peccato' è nulla rispetto a quello degli 'amici' che lo tormentano. Egli non 'tradisce' il silenzio di Dio, pretendendo di interpretarlo, disvelarlo. Lo tiene duro, inesorabile davanti a sé. Neppure alla fine ammette che il silenzio si sia fatto parola; e infatti quelle parole non disvelano nulla del Nasco, sono la ripetizione delle chiacchiere degli 'amici'. Giobbe sa vedere che alla sua domanda manca risposta; non sa vedere la necessità di questo silenzio; non viene a capo dell'intenzione idolatrica che la sua stessa domanda conteneva. Ma gli altri, nelle loro «rassicuranti smancerie»<sup>45</sup> verso la Provvidenza divina, fanno un idolo dello stesso silenzio, finiscono col concepirlo superstiziosamente e barbaramente come risposta-alla-colpa, come *supplicium*. A ciò si ribellano le figure di Kafka: K., il cane, gli abitanti della tana, i digiunatori resistono di fronte al silenzio, pur condannati ostinatamente a tentare di 'oltrepassarlo', di farlo parola. La loro 'babelica' intenzione non mistifica per un momento il darsi di quel silenzio. Il loro spazio oscilla attorno alla figura di Giobbe, tra la tentazione idolatrica di «agganciare»<sup>46</sup> Dio alla parola, la disperazione per l'assenza di risposta, l'impazienza di ottenerla, la forza di resistere nella dimensione del silenzio, fino all'estrema stanchezza. Piuttosto che 'alimentarsi' di questo silenzio, fingendo che di pa-

rola si tratti, sanno morire di fame. Tanto forte può a volte apparire questa capacità, da sembrare quasi condizione per ogni ascolto e per ogni preghiera. 'Peccato' è, certamente, l'impazienza di K. – e qualsiasi lettura 'innocentista' è altrettanto volgare di quella alla luce della barbara teodicea del supplicium. Ma questo 'peccato' può giungere a disperare di sé con tale violenza da apparire unico strumento del nostro necessario errare-interpretare, unica immagine della nostra errante radice. Il ferire e ferirci che esso provoca, la sua condanna a fraintendere, equivocare, si trasformano allora in un disperato cercare di dire *proprio* il silenzio, proprio ciò che si dà come Nascosto. Queste figure oscillano tra una domanda semplicemente 'babelica' e un domandare che, ferendo, provoca all'ascolto di questo silenzio, di questo Nascosto; tra una domanda che vuole *chiudersi* nella risposta, e una domanda che vuole *aprire* a tale ascolto, e che, mentre 'matura', mentre si stanca sprofondando in se stessa, sempre meno è rivolta al possibile *della risposta* e sempre più ri-vela il possibile come tale, si ri-vela come paradossale *epoché* del possibile, arresto-indugio del possibile presso di sé.

Persino nella *tana* questa dimensione non è assente.<sup>47</sup> Nella costruzione della tana, del perfetto *labirinto protettivo*, l'ostinazione degli architetti della Torre si è come concentrata in se stessa. L'ombra della Torre – il formicaio ai suoi piedi – è qui diventata fine a se stessa; l'impazienza tettonica è precipitata a terra. Eppure, si ritrovano in questa caduta i suoi tratti di prima: la Torre, che mirava all'alto, mira ora ad un inattingibile centro nascosto, segreto. L'ostinazione disvelante-trascedente ha mutato solo direzione, rovesciandosi in volontà di nascondimento e di chiusura. Ma il tema della perfetta tana, della tana inespugnabile, è babelico quanto quello della Torre. Anche questa forma dell'impazienza è perciò destinata a fallire. Mentre crede di costruire la sua tana-idolo,

capace di 'rispondere' a qualsiasi attacco, proprio col rendersi invisibile la talpa fa mostra di sé, si segnala. La talpa si inganna sul fallimento della Torre: essa crede che la Torre venga distrutta perché la sua intenzione mirava all'alto, si svolgeva nell'aperto. Essa crede che il veleno della Torre consista nella sua direzione, che la costringe all'aperto, e non vede che esso sta, invece, nell'intenzione stessa – intenzione che resta identica nella costruzione della tana. Un gioco di specchi corre tra Torre e tana, e soffoca la cieca talpa sotterranea, così come la hybris tettonica dei costruttori babelici. Non è la forma della costruzione, il suo senso, ma l'intenzione pro-duttiva, la volontà di chiudere la parola realizzandola pienamente, ciò che in entrambi i casi decide. Eppure, nel momento della loro *decisione* – nel momento in cui si abbatte il pugno destinato a distruggere tana e Torre, a mostrare l'impossibilità del loro scopo – si manifesta anche l'inconsolabilità di queste figure, e come esse abbiano saputo resistervi. Non hanno saputo pregare – ma neppure si sono piegate a invocare pietà. Non hanno saputo vedere il proprio 'peccato' – ma neppure, in fondo, hanno davvero creduto nella propria innocenza. La talpa è *anche* «uomo del sottosuolo» (come Kafka si descrive in una lettera a Felice); riconosce l'inutile, il senza-scopo del suo occultarsi. Mentre si ostinano a indagare verso il midollo, esse sanno anche digiunare a morte. Non trovano il proprio alimento – ma neppure possono essere piegate a nutrirsi di altro. Vogliono Torri e tane perfette – eppure resistono nell'assenza di dimora; chiedono risposta – eppure mai dicono casa ciò che casa non è. Non possono credere nel Dio nascosto dei profeti – e nessuno può 'apprendere' questa fede – ma, certo, ciò che è in loro potere – non credere agli idoli<sup>48</sup> – a questo sanno riuscire, faticosamente, indirettamente, involontariamente forse. Queste figure non sanno ascoltare il silenzio – ma neppure lo 'sostituiscono'.

La loro pena è la morte apparente, il *Scheintod*.<sup>49</sup> I tentativi di Josef K. per comprendere il proprio processo, l'interrogare di K., l'immane fatica della talpa per 'imprigionarsi' perfettamente (il suo desiderio di essere dentro e fuori nello stesso tempo somiglia a quello di K. di vivere nel villaggio e poterlo insieme vedere, come disteso ai suoi piedi, dall'alto del Castello), non sono che il crescere, uno spasmodico tendersi, della nostalgia di morte. Il pugno che sfonderà il muschio che invano nasconde l'ingresso della tana, quello che abatterà la Torre, diventano, nello sviluppo della interpretazione, e delle generazioni che vi si affaticano intorno, il vero fine, l'autentica meta. «Lo sviluppo dell'umanità – una crescita della facoltà di morire».<sup>50</sup> Ma la morte attesa non può essere la morte che salva. «La nostra salvezza è la morte, ma non questa».<sup>51</sup> Il lamento sul letto di morte non si rivolge certo alla vita che viene abbandonata, ma al fatto che neppure qui c'è dato veramente morire. Sempre siamo costretti ad accontentarci di una morte apparente; siamo giocati dal gioco di una morte che non finisce davvero la vita. L'aspetto più luttuoso della morte: «una fine apparente causa un dolore reale».<sup>52</sup> *Da nulla*, nella vita dell'impazienza, della inevitabile interpretazione, della semplice assenza del Testo – *da nulla* è possibile dedurre la reale possibilità della morte. La morte è possibile esattamente nel senso del possibile puro. Non è producibile, non è costruibile, non è realizzabile. *Questa* morte, la morte di questo esserci-qui, non salva dall'esserci, non possiede la forza di farlo. Essa appare interminabile, come la vita interpretante. Da un lato, estrema immagine di questa vita: come se l'interminabilità dell'interpretare si proiettasse nella stessa morte, impedendo anche in essa riposo – dall'altro, pena che questo interpretare sconta: non supplizium, non retribuzione, non 'ricompensa', ma legge cui esso deve sottostare, necessità.

Si tratta dell' *Un-heimliches*, dell'Inquietante, secondo la sua accezione più radicale, secondo il suo *etimo* più profondo. Curae non ipsa in morte relinquunt. Nemmeno la morte può essere pensata come quiete-casa. Perfino il morire appare un luogo semovente, un *automaton*. Certo, ora tace l'impazienza del 'cacciatore'; egli non insegue più, non cattura più.<sup>53</sup> Ma il movimento che quella vita ha impresso al suo essere si propaga, ora, come un'onda inesauribile, fin nella sua stessa morte. Quella vita ha reso impossibile un morire 'contento' di sé. Ciò suona inesorabilmente logico: poiché in quella vita nessuna promessa è esaudibile, nessuna Terra definibile, così neppure raggiungere la morte le è dato. Anzi, raggiungerla sarebbe il colmo dell'adempimento, la suprema realizzazione del possibile. Possedere la propria morte è il supremo possibile – cioè, il supremamente irrealizzabile. Non importa se si è morti volentieri, non importa se si è andati incontro alla morte come ad una fanciulla in abito nuziale. *Sempre* un falso giro di timone, un attimo di disattenzione, una falsa partenza impediscono che quell'incontro sia 'perfetto'. La morte, per così dire, *rimane a terra*, fine tra i tanti fini terreni, scopo tra i tanti – destinato a fallire come tutti. La sua casa ondeggia sulle «acque terrene», viaggia da porto a porto, sempre in movimento, come «una farfalla». La morte non finisce, ma perpetua la stanchezza di K., la «vergogna» di Josef K. La terra promessa della morte è irraggiungibile. *Questa* morte, la sola concessaci, ché l'altra è *il* possibile, va con il vento che soffia «nelle più infime regioni della morte»; 'dopo' la vita, non si rimane che sospesi in questo spazio-tempo di mezzo (ancora il carnevale: tragedia e ironia in uno) che ci libera, sì, dai sogni dell'impaziente essere-desto (ora ne vediamo da lontano la vanitas), ma non ci è-*porta* affatto al Fine, alla quiete, alla casa. Non si tratta, perciò, semplicemente di un proseguire della vita. Il cacciatore Gracchus non domanda più; il suo

movimento è divenuto puro movimento. Ora egli sa che nessuno potrebbe aiutarlo. Lo stacco è avvenuto; lo strappo dalla vita precedente si mostra. Ma è uno strappo incompiuto, mal-contento. Si svolge sull'ultimo gradino di quella vasta scala che conduce «all'al di là». Come non avessimo saputo *vincere* quell'Angelo che impediva il cammino; una sola mossa sbagliata, in quella lotta, e non si dà Israele. (Ancora una volta: necessità di cogliere, in Kafka, *il Testo* – e di ascoltarne il disperato rovesciamento). Siamo riacciati sulle «acque terrene» proprio nell'attimo in cui finalmente credevamo di esserci decisi-per-la-morte. Per quanto autentica possa essere stata tale decisione – e nelle figure di Kafka la dimensione autentica del *Sein-zum-Tode* non traspare che al colmo della disperazione e della stanchezza –, essa apparterrà sempre alla vita, al movimento della vita. L'essere-per-la-morte non può «aver parte all'al di là»; ondeggerà sopra-sotto, a destra-a sinistra, nelle infime regioni di quella scala. Né può venir detto in termini consolanti, come se la vera morte fosse interiorizzabile. Proprio l'essere-per-la-morte mostra come la vera morte, quella che 'salva', ci è estranea – come a noi sia concessa solo una morte che è sopravvivenza.

L'intensità di questo motivo è in Kafka così violenta da costringere a ripensare alla sua luce la stessa figura di Mosè, dalla quale abbiamo iniziato. Mosè muore prima di raggiungere la terra promessa; la vita umana non può che cessare prima dell'adempimento. Ma l'autentico 'terrore' («Schreckliche» sono anche gli Angeli di Rilke) che questa morte induce non sta nell'indicare l'impossibilità di *quel* raggiungimento, ma l'impossibilità stessa *di ogni finire*, e dunque di quel perfetto finire che nella nostra stanchezza, nella nostra nostalgia di quiete, sognavamo essere la morte. Le antiche tradizioni narrano della lotta di Mosè contro l'Angelo della morte. Ma non



per paura della morte Mosè tentava di fuggirgli, bensì proprio per un terrore opposto: egli non voleva cadere in quella morte-sopravvivenza che è la nostra, *questa* morte; egli avrebbe voluto morire lì, sulla terra promessa, *davvero finito*: lì soltanto anche la morte sarebbe stata vera morte, bara immobile, quiete, silenzio. *Questa* morte lo sottraeva ad ogni speranza di vera morte; morire nel mezzo del deserto, lontani da ogni adempimento, morire riconoscendo l'inadempiabilità del fine, questo morire costringe al sopravvivere. Mosè è certamente vissuto-per-la-morte, più intensamente di ogni altra figura di Kafka; egli è profeta: non si è affidato ad immagini, non ha pregato per ottenere risposta, soddisfazione. Tutto ciò lo distacca dalle altre figure, ma non può salvarlo affatto dalla loro pena più radicale. Non ha la loro colpa – partecipa in toto alla loro pena. Come la sua nostalgia di morte è ontologicamente affine a quella di Odradek,<sup>54</sup> così il suo è *Scheintod* come quello del cacciatore Gracchus. Da essi non si può apprendere l'essenziale, nulla di essenziale (ciò che acquieterebbe il domandare), poiché se lo sapessero non sarebbero tornati: non continuerebbe i suoi giri la barca di Gracchus, non sarebbe tornato dal monte Mosè. Essi sarebbero veramente morti. Proprio il fatto che noi sappiamo qualcosa di loro e da loro, testimonia della loro sopravvivenza; e il fatto che sopravvivano dimostra che nulla di essenziale hanno da dirci, se non *rifletterci*: riflettere la nostra impazienza, il nostro migrare-interrogare, fino alla intuizione dell'essere-per-la-morte e del puro dominio del possibile. Da che cosa mai provenga questa virgiliana «tam dira cupido» che ad ogni istante ricrea il mondo come volontà e rappresentazione – quale forza affligga i miseri verso la luce, proibendo loro la morte, la morte *giusta*, 'contenta' in sé, di cui l'ente, pur nella febbre del suo *conatus*, manifesta un'insopprimibile nostalgia –

ciò appartiene all'improducibile del discorso, al silenzio della parola, a quel silenzio da cui la parola ogni volta si stacca, da cui proviene – a quella lethe che 'fonda' l'aletheia.

È soprattutto in due grandi racconti che Kafka interroga lo schema di scopo, dell'avere-di-mira.<sup>55</sup> Nel primo, il costruire, il pro-durre, che più sembra confidare nella forza della propria intenzione, e che quindi richiede durata, tempo, tempo *infinito*, per realizzarsi, cessa di essere interpretabile logocentricamente, come idea che si progetta, secondo quello schema. Nella costruzione della Torre, come in quella della tana, l'ombra dell'idea rimane ancora ben visibile; i formicai delle case intorno alla Torre la ricordano sempre; i cunicoli e i labirinti che la talpa costruisce e ricostruisce incessantemente mirano sempre alla forma perfetta del labirinto protettivo. Qui, invece, l'idea stessa viene dimenticata, l'intenzione stessa è perduta. Nel corso di questa costruzione appare sempre più chiaro che ciò che in effetti si produce sono buchi, discontinuità nella solida struttura del muro del *progetto*. Il proprio della Muraglia non sta nella forza del suo abbraccio onnicapiente, e neppure nella sistematica idea che sembra presiederne la costruzione, ma nel paradossale metodo di quest'ultima. La Muraglia si costruisce *per grossi buchi*.<sup>56</sup> Non per mancanza di scienza o per pigrizia o debolezza di organizzazione. Anche il suo fine è esplicitamente dichiarato. Ma tutto ciò non può manifestarsi nell'opera, nello stesso farsi dell'opera. Qui è questo stesso farsi che si sottrae all'idea, che non può più rifletterla, e non solo il 'risultato'. Grandi *catastrofi*, che risucchiano il senso dell'opera, si aprono lungo la sua via. Sempre di nuovo il suo 'racconto' è costretto a riprendere. Il giudizio viene indefinitamente rimandato. Come se i costruttori della Muraglia seguissero quella possibilità ventilata a Josef K.:

'giocare' sull'indefinito rinvio, lavorare al 'fine' di ottenere che Fine non si dia. Ogni giorno aggiungono un nuovo pezzo agli altri, sempre più indifferenti al loro possibile connettersi; il problema è riuscire a inventare un nuovo racconto. Non per paura della morte, ma, appunto, per paura di *questa* morte, che condanna alla sopravvivenza. La costruzione della Muraglia come *Mille e una notte*.

Se, come narra una tradizione, la Muraglia doveva servire (ma ormai la sua idea originaria appare verificabile) come *fondamento* alla Torre (poiché questa sarebbe crollata proprio a causa delle sue cattive fondazioni), allora quel produrre per buchi, quel costruire che crea varchi per penetrare nella costruzione, quel difendere che minaccia, attiene al fondamento stesso. La Torre, su un tale fondamento, assume il suo aspetto più proprio di illusione, fantasma. Se questa Muraglia e quella Torre possono connettersi in un'unica figura, allora la costruzione stessa diventa manifestazione della sua infondatezza, diventa, precisamente, *pro-duzione* del vuoto-buco che la fonda, *tecnica* del costruire per vuoti, attraverso pause, interruzioni, dilazioni continue, intervalli e catastrofi. I vuoti della Muraglia fondano il proprio della Torre: la sua irrealizzabilità. Ma la Torre è la Torre babelica; quel suo fondamento assente dimostra perciò anche l'ou-topicità di quello schema di scopo, di quella parola piena che ne costituiva l'idea. La Torre babelica era costretta a innalzarsi interminabilmente per la debolezza delle proprie fondamenta; quel protendersi verso l'alto significava la miseria delle sue radici. La Muraglia non risolve tale debolezza, non le risponde, ma, anzi, la esibisce. L'enormità della costruzione, la hybris titanica del pro-durre, diviene *lo stesso*, immagine-*Gleichnis*, dello sradicamento, dell'*Entortung*; Muraglia e Torre sono figure costrette a procedere: la loro direzione, il loro *senso* sono quelli della libertà eruttata via dalla terra. Ma la Mu-

raglia mostra il vuoto che tale stacco inevitabilmente determina, rivelandosi con ciò traccia del pugno che abatterà la Torre, e con la Torre le sue ombre: i brulicanti formicai, i labirinti delle talpe. La Muraglia distrugge l'idea della tana perfetta – del movimento complementare e opposto a quello della sfida babelica. Le due fondamentali *eterotopie*, proprio incontrandosi, si annullano a vicenda. La Muraglia che deve difendere, far-tana, e sostenere la Torre, non può mostrare che l'infondatezza di quest'ultima e farla precipitare, così, sulla concepibilità stessa della tana. La Torre, cercando appoggio nella Muraglia, rovescia il suo libero protendersi, mostra la sua domanda di radice, si *ri-volge*, insomma, al labirinto protettivo e alla tana. La Muraglia non è che l'infondabilità della Torre, la Torre non è che l'irrealizzabilità della tana.

Lungo gli infiniti intervalli della Muraglia si perde il messaggio dell'imperatore. La Muraglia è il prodotto di un impero, sembra rappresentarne il Nomos nella forma più diretta. La sua figura determina uno spazio sacro, recinge una justissima tellus, che dà radice a tradizioni inalterabili. Nel *Gleichnis* della Muraglia sembrano concentrarsi tutte le immagini del Nomos: una terra saldamente acquisita, un diritto ben radicato in essa, primato del culto dei Morti. Ed ecco che tutto ciò, pur mantenendo il suo nome, si rovescia: la Muraglia si chiama ancora Muraglia, ma il suo senso è divenuto quello di un varco, di una breccia; lungi dal proibire il passaggio, attira il nemico (come la tana, nel suo preteso occultamento); la terra, il *luogo* che il Nomos definiva, è divenuto *spazio aperto*, pura *distensio*; i Morti, da viva presenza, si sono trasformati in mondo palustre, in quell'oblio dimentico di se stesso, che abbiamo già indicato. I nomi sussistono senza più nessuna corrispondenza col *designatum*. Il 'dito' dell'imperatore non riesce più a toccare alcun suddito, per quanto il suddito attenda

che questo cerchio si stringa. Nessun 'cerchio magico' è più compabile: non quello della Muraglia, non quello tra il nome e la cosa che si credeva indicasse, non quello tra l'impero della Legge e l'obbedienza del suddito. La dimensione del Nomos abbracciava, per l'appunto, tutte e tre queste direzioni. E ora essa giace a terra spezzata, come in Shakespeare il simbolo dei due corpi del Re. Il *Gleichnis* stesso del Nomos ne indica così la crisi: se le sue stesse figure non sono interpretabili secondo lo schema di scopo, come potrà il Nomos stesso intendersi come parola piena, indubitabile radice, vittorioso pro-getto? I barbari ne trasgrediscono continuamente i confini; i messaggi dell'imperatore sono inghiottiti nello spazio aperto e indifferente, che l'assenza di Termine produce (per raggiungere una meta, occorre che lo spazio abbia un senso, che sia *luogo*); i nomi giocano con se stessi, *relativi* solo a se stessi, senza poter *concludere* alcunché riguardo alla *cosa*. Una spietata dialettica si abbatte sulla pretesa 'naturalità' della connessione (*jus*=coniungo) tra nome e cosa. Nominare non è più comprendere, possedere. Questa parola, sobria, quotidiana, continuamente ripetuta, sporge improvvisamente sul vuoto che interrompe la Muraglia, sullo spazio infinito che inghiotte il messaggio dell'imperatore. Allora, essa non può che arrestarsi, indugiare in se stessa, interrogarsi, sprofondare nella propria aporia. È precisamente questa la dimensione della scrittura di Kafka. Ma è anche quella della Legge, della cui catastrofe essa è immagine, anzi: *Gleichnis*.

Nel Paese dello spazio indefinito anche il suddito è straniero. Come poter distinguere suddito da straniero dove manca ogni Termine? E come potrebbe, dunque, il messaggio dell'imperatore raggiungere un suddito qualsiasi e ottenere risposta? come potrebbe un ordine valere? Come poter corrispondere a un diritto sradicato, cioè, letteralmente, desacralizzato?

L'imperatore non anela ad altro che a 'trarsi' fuori dal suo palazzo, *vivo* di fronte al popolo – e il popolo non anela ad altro che a poter onorare questa viva presenza. Ma dove *abita* questo popolo? Come incontrarlo? e quale sarà la sua lingua? Il messaggio – come ogni lettera – finge una comunicazione: finge un rapporto là dove vige la più perfetta solitudine, finge di parlare la lingua del destinatario, lingua che invece ignora. Il vuoto, il buco della Muraglia esigono il messaggio, la lettera: figure della distanza, esse non chiudono alcun cerchio, non realizzano alcuna comunicazione, ma la immaginano, la fingono, la *in-ludono*.<sup>57</sup> Il messaggio che non può giungere rivela il segreto di ogni lettera, che ogni lettera mette in scena. Non si tratta di trasmissione fisica; il suddito potrebbe anche riceverlo, ma non saprebbe affermarne alcun 'midollo', potrebbe solo interpretarlo, sulla base delle infinite interpretazioni precedenti, vederlo sulla base del già-visto. All'imperatore non verrà mai risposto, come non verrà mai risposto al desiderio del suddito per la viva presenza dell'imperatore. Ciò comporta che la vita di questo popolo (se di popolo può ancora parlarsi) non è sottoposta ad alcuna legge *attuale*; nessuna autorità ha attuale impero sulla sua vita. Essa appare perfettamente *libera*. Ma a questa libertà dalla *attualità* della legge corrisponde la massima costrizione dell'attendere, interrogare, interpretare. Questo popolo che vive nell'assenza di ogni attuale legge, che vive negli sterminati interstizi della Muraglia, è confitto nell'interpretazione interminabile di questa stessa assenza, nella lettura del suo vuoto e nell'attesa della presenza. Questo popolo è costretto sulla scena dell'immaginario comunicare, della lettera. Precisamente, questa scena è rappresentata dalla tradizione, dai costumi, dagli ammaestramenti, dalle leggende. È la scena della narrazione. La completa assenza di Nomos, la disperata libertà che questa assenza produce ven-

gono *ri-velate* dalla sottomissione alle usanze, ai mores tramandati, alle parole dei Morti, delle quali vi è narrazione soltanto. Questa è la sola 'terra' di cui questo popolo dispone; esso ha radice nella corrente dell'interpretazione che trascina via da ogni origine.

L'interpretare segue regole precise, scrupolosamente applicate, ma insegue un Testo, una Legge che ci sono ignoti. Possiamo soltanto supporne l'esistenza. L'interpretazione può apparire come un tentativo di *indovinare* la Legge. L'ordine che regola la vita di questo popolo non rappresenta il suo corrispondere alla Legge, ma soltanto il metodo che esso segue per cercare di indovinarla. Questa stessa situazione può dare adito a spiegazioni diverse. Un « piccolo partito » afferma che la Legge non esiste affatto; se essa non è conosciuta, se essa non è comunicabile, ciò non significa una sua natura segreta, occulta, ma semplicemente la sua inesistenza. Esiste soltanto la nobiltà che esercita il potere, che detiene l'effettivo monopolio della violenza. La Legge è la sua volontà; gli ordini sono le sue decisioni. Ma la « grande maggioranza » crede che un giorno finalmente la defatigante opera di lettura-interpretazione saprà condurre al disvelamento della Legge, così che essa apparirà *chiara* a tutti. Allora, la nobiltà potrà scomparire, poiché la Legge verrà seguita immediatamente, senza costrizione. Nessuno e nulla dovrà più tenere 'in-forma' la vita del popolo. In quest'ora messianica, il messaggio troverà il suddito destinato, e questi farà ritorno al Signore che da tempo immemore lo andava cercando. La « grande maggioranza » – che crede nella Legge, che crede che la Legge viva ritratta, contratta in sé, nell'attesa del suo disvelarsi – non odia, dunque, la nobiltà, « piuttosto odieremo noi stessi, per non essere ancora considerati degni della Legge ». Costoro ritengono che la nobiltà svolga una funzione necessaria, che essa man-

tenga desta l'attenzione alla Legge, interpretando ogni proprio gesto in funzione di tale attesa, e operando così per la propria stessa fine. Ma in base a che cosa la nobiltà potrebbe giustificare il proprio sistema di leggi? Quale evidente fondamento ha mai la sua pretesa che questo sistema si regga soltanto perché in funzione dell'apocalisse della Legge? Quale presupposto (*Gesetz*, letteralmente) sostiene tale pretesa? La nobiltà pone degli ordini – ma quale ne è mai *il* Gesetz? Il sistema delle leggi appare a ogni istante come la Torre, che cresce vertiginosamente su se stessa per la debolezza delle proprie fondamenta. Se quelle fondamenta esistessero indistruttibili, e fondassero le leggi della nobiltà, la nobiltà non sarebbe più costretta a tentare di legittimarsi in funzione del Fine. Non il poter-raggiungere la disvelatezza della Legge, ma, all'opposto, il conservare tale disvelatezza già raggiunta, sarebbe il suo compito e, insieme, il fondamento del suo potere. Se la nobiltà sta nell'identica dimensione dell'attesa della Legge, in cui versa il popolo, nulla legittima l'autorità di cui gode sopra di esso. Il suo potere è pura questione di fatto e puro arbitrio. Ma proprio questa critica, all'apparenza distruttiva della nobiltà, finisce col renderla inevitabile, necessaria. Per criticare radicalmente la nobiltà, dobbiamo, infatti, abbandonare qualsiasi dimensione della Legge. Non più il Nomos terraneo, che la Muraglia proteggeva; non più l'Origine che ritmicamente si ripete, senza oblio; non più la Legge qui-e-ora nascosta, ma che l'interpretazione lavora per disvelare, e che ha nostalgia per la propria disvelatezza; e neppure più l'atto, la decisione della nobiltà, che tenevano 'in-forma', malgrado tutto, la vita del popolo. Se «l'unica legge visibile, evidente che ci è imposta è la nobiltà», ebbene «di quest'unica legge vorremmo noi privarci?». Potrebbe, cioè, sorgere un «partito» che nega insieme l'esistenza della Legge e quella della nobiltà? Questo «parti-



to» potrebbe, sì, dimostrare che proprio l'attuale potere della nobiltà è l'inesistenza della Legge – e che la nobiltà, a sua volta, non si sostanzia che della spettrale attesa della Legge, che il fondamento del suo potere si costruisce per vuoti come la Muraglia. Ma che cosa dimostrerebbe con queste sue ragioni? Forse la domanda cessa perché la risposta non-è-che-possibile? Forse l'interpretazione vien meno perché il Testo è l'assenza? E come credere a chi afferma che *tutto* è illusione, sia la Legge che gli ordini della nobiltà? Costui è vittima del paradosso del mentitore.

La posizione decisionistica (la Legge non è che la nobiltà) può disincantare quella giusnaturalistica (si dà comunque *idea* della Legge, alla quale corrispondono gli atti della nobiltà), ma, radicalmente sviluppata, finisce con l'auto-contraddirsi. Se la decisione è fondata su nulla, è fondata su nulla anche quella che afferma l'infondatezza delle leggi della nobiltà. Se la decisione stessa è assunta normativamente, se la sua stessa dimensione diviene in sé Valore, allora si finisce ancora in una prospettiva naturalistica, fondamentalistica, 'originaria'. Parlare di decisione *autentica* è una contraddizione in termini; la decisione è per l'appunto decisione-*da* ogni Autentico.<sup>58</sup> Ma, allora, in quanto fondata su nulla, essa sta nella stessa identica dimensione di ciò che critica; il suo non è un salto, ma una ripetizione. La «grande maggioranza» del popolo può rifiutarla sia per la sua intrinseca contraddittorietà, sia perché la Novitas che sembra promettere e annunciare in realtà si dimostra ritorno dell'identico, ripetizione dell'uguale. La posizione giusnaturalistica ripete il mito dell'Origine, da cui l'ossessiva interpretazione ha *deciso* per sempre; quella decisionistica non solo sostituisce a quel mito quello della propria autenticità, del proprio valore normativo per ogni atto politico, ma ripete anche lo schema forte di progetto, di scopo, che sta alla base dell'interpretazione della Legge e dell'infu-

turarsi della vita verso la sua apocalisse. Come può pretendere la posizione decisionistica, allora, che dimostrare l'assenza di radice della nobiltà equivalga ad eliminarla? come può convincere ad abbandonare l'unica legge visibile, evidente che ci è imposta?

Tragicità del diritto desacralizzato e assenza di qualsiasi traccia nostalgica per la sacralità del Nomos costituiscono quell'ordito dello 'stile' di Kafka, che nessun commento soltanto letterario e/o filosofico potrà mai cogliere. Egli sprofonda nella dialettica senza uscita di questa dimensione – ma con la lucidità e nettezza, con la disperazione e il distacco di un antico racconto, con lo sguardo sobrio, il pathos della distanza che potevano animare un solitario saggio cinese, contemporaneo delle grandi dispute tra confuciani e legalisti.<sup>59</sup> Il Kafka 'cinese' (aspetto solo intravvisto da Benjamin, e mai approfondito in seguito) non conosce alcuna Legge *di natura*, nessun Sovrano creatore-regolatore della Legge, conosce solo una trama che nessuno ha intessuto, una rete di filamenti finissimi che interconnette cielo, terra e uomo secondo un ritmo che nessuno governa, un ordine privo di Legge. Ma come può questa trama che opera per vie segrete, che non obbedisce a regole, ma alla propria intrinseca necessità, fondare un diritto? Tra il *li* tradizionalistico-consuetudinario e l'*i*, la giustizia, la Dike, da cui quello dovrebbe scaturire, nessuna deduzione è possibile, poiché dedurre è già operare, e quella Tessitura cosmica si compie e si ricrea, invece, senza bisogno di nessuna azione, nel non-agire, *wu-wei*. Ma anche i giudici di Kafka sembrano non agire, non impartire ordini, non obbligare a corsi determinati. Il Tribunale «ti accetta quando vieni e ti lascia andare quando vai» e nulla costringe K. a restare nel villaggio se non il suo «desiderio di rimanervi». E tuttavia l'ordito non è più leggibile, nessuna cosa vi ha il proprio luogo, la danza che le rapporta non è sin-fonia. Tutto si muove *come*

se una consuetudine così volesse – ma come dirla giusta? come tradurla con *li*? Come affermare che le infinite traduzioni-interpretazioni l'hanno perpetuata soltanto? Il *li* è in accordo con il Tao celeste. Il Sovrano è vincolato a seguirlo. Per quanto elastici e sottili siano i filamenti tra gli elementi del cosmo, essi pure sussistono, dispongono di una misura. Il rigetto di ogni idea di Legge di natura, così come di norme fisse positivamente definibili, non implica affatto l'infondatezza del *li* (*mores*, *habitus*) o, comunque, il suo 'ritiro' da ogni evidenza. Ma ciò appunto è quanto invece si afferma nella necessità dell'*andare* interpretando.

Nel *Processo*, nel *Castello* il richiamo alla consuetudine, al *li*, è continuo. A guardar bene, è l'unico argomento che veramente si obietta alle domande di K. 'Necessariamente' tutto si tiene per vincoli di abitudine, di costume – indistruttibili proprio nella misura in cui sembrano escludere ogni costrizione esteriore. Come potrebbe K. penetrarne il senso se non li ha vissuti? se essi non sono il suo proprio *habitus*? K. non ha luogo poiché non è nato nell'ordito del *li*; e chi lo infrange patisce quest'unica pena: non vi ha più luogo – più che pena, l'effetto stesso della sua decisione. Ma K. vuole spiegare, comprendere il *li*. Il suo interrogare si volge a questo compito paradossale. Incessantemente egli chiede 'dove è scritto che'. Egli invoca la *lettera* delle leggi; vuole vederne le tavole, i calderoni incisi. Primitivo, arcaico – soprattutto nel *Processo* – gli appare quel *li* legato a circostanze, a casi, forato da infiniti silenzi, dimenticanze. Pretende leggi positive, scritte, evidenti a tutti e uguali per tutti, tali da eliminare ogni azzardo, da impedire ogni arbitrio. Vuole il *fa* obiettivo, impersonale, scandito da regole immutabili. Egli 'ripete' la lotta dei legisti contro la virtù confuciana, che non ha punto fermo dove sostare perennemente, ma si accorda soltanto con la perfetta sincerità, contro l'av-

versione confuciana per ogni formalismo giuridico o diritto sistematico. Incurante dei mores, in ogni circostanza K. chiede di venir 'giudicato' sulla base di leggi positive. Giusta è per lui l'amministrazione che esclude ogni considerazione sulla specificità dei singoli casi, che liquida ogni singolarità, che si limita ad applicare la lettera delle leggi. È l'idea opposta al *chün tzu* confuciano, alla 'giusta misura' non formalizzabile, non incidibile sui calderoni, consustanziale al giudice in ogni suo singolo atto.

Eppure, per quanto i suoi interlocutori dimostrino di neppure intendere la sua domanda, o come questa domanda stessa sia *fuori luogo*, implicando l'estraneità di K. al loro ordito, K. non può che ripeterla. Essa appare ora necessaria, poiché la fluidità del *li* non è qui più giustificabile sulla base dell'*i*, di una *idea* di giustizia, non mostra più, «quasi fosse una sua grazia intima e spirituale»,<sup>60</sup> l'idea da cui promanava. Nessuno dei suoi interlocutori, infatti, risponde alla domanda di K. mostrandogli tale simbolo. Essi rispondono attraverso un *li* puramente immanente, puro esserci, estraneo ormai anch'esso alla Tessitura. Certo, K. non critica il diritto consuetudinario, che sembra condannarlo, secondo questa aporia; egli lo critica sostanzialmente dal punto di vista del *fa*. Ma ciò è possibile – anzi, è reso necessario – dalla totale desacralizzazione dell'idea del *li* nella quale i suoi stessi apparenti custodi ormai vivono. K. è completamente cieco sul significato e sugli effetti della positivizzazione del diritto che egli reclama. Per lui giustizia è 'naturalmente' equivalente a sistema di norme fisse o leggi sovrane, rigidamente applicate. Ma un *li* desacralizzato mai potrebbe disincantarlo. L'incanto in cui egli vive riguardo alle virtù della codificazione del diritto non potrà mai venire rovesciato da un *li* ridotto semplicemente a secolare abitudine, costume, tradizione. Nei racconti di Kafka è come se la dimensione originaria del *li* fosse totalmente per-

duta e ne sopravvivessero solo brandelli, memorie cieche, atti involontari. K. non sa leggerli secondo questa provenienza – che essi mimano inconsapevolmente e spesso con effetti grotteschi – e dunque li considera soltanto secondo la loro facies attuale: arbitrii infondati dell'amministrazione, che si sottrae ad ogni controllo, ad ogni visibilità, semplice affermazione del potere della 'nobiltà'. Ma guai ad appiattare la straordinaria dialettica kafkiana alle capacità dell'occhio di K. Il mondo del Tribunale, quello del Castello, sono *anche* nella dimensione del *li*, ma giunta al suo giorno estremo, ne sono l'ultimo margine, il confine tutto-buchi, tutto-vuoto; sono la dimensione del *li* ormai dimentica di se stessa. Possono ormai mostrare soltanto la *chiacchiera* della pretesa del *fa* di oltrepassare il *li*, di esserne superiore, di valere come giustizia contro arbitrio, misura contro casualità e azzardo. Ma, nello stesso tempo, neppure essi – figure di questa estrema situazione del *li* (quanto essa duri, è del tutto indifferente) – possono più in nessun modo positivamente respingere l'accusa del *fa*.

E come potrebbero? Se ogni cosa avesse il proprio luogo, costretta soltanto da una intrinseca necessità, non vi sarebbe alcun bisogno di amministrazione, di apparati burocratici, di nobiltà. Ma ora questi apparati esistono, si insinuano ovunque, labirintiche infiltrazioni di regole, lettere, messaggi; uscieri, funzionari, avvocati lavorano per essi o intorno a essi. La codificazione del diritto esige il formarsi di una classe politico-amministrativa; il *fa* non può reggersi senza apparati sovrani coercitivi. E come intendere, allora, questa mostruosa contaminazione tra appello ai mores, all'habitus, in ultima istanza al *li*, e il dilagare degli apparati burocratici? Il *li* desacralizzato può reggersi soltanto se una potente amministrazione lo difende – ma nessun diritto positivo potrà fondarsi soltanto sulla lettera delle leggi, senza tentare di legittimarsi sacralmente in forza di una tradizione, di un

costume, senza tentare di narrare una propria origine, un proprio Autentico. Il *li* desacralizzato rende necessario il *fa*, e quest'ultimo incessantemente ricrea le condizioni del primo. Tutto avviene *come se* si reggesse sul *li*, ma, insieme, tutto è *come se* dominasse una formidabile burocrazia, la quale non sembra concepibile che nella dimensione del *fa*, come prodotto di una positivizzazione del diritto consuetudinario, volontà 'virile', scrittura della legge, contro il fluido 'femminile' della tradizione. Ma la legge continua a non essere affatto scritta! O le sue lettere appaiono del tutto indifferenti: carte svolazzanti, messaggi contraddittorii. L'amministrazione non governa l'applicazione di norme fisse uguali per tutti, ma amministra (e si fonda su) un *li* affatto immemore della sua origine, completamente 'versato' nelle traduzioni-interpretazioni che di questa si sono febbrilmente succedute.

L'ibrido, la confusione, il labirinto ineludibile che questa situazione produce, provocano la continua inversione delle parti. K. è la 'maschera' del *fa*, ma può apparire anche come quella del *li* autentico, del suo Testo oltre ogni testo. L'amministrazione è concepibile soltanto sullo sfondo della codificazione del diritto, ma, insieme, come si è visto, è certamente anche immagine del *li* dimenticato, e viceversa. È come se l'approfondimento di una dimensione riuscisse in quella opposta; la dialettica che 'eccede' il fondamento del *fa* riesce nel *li*, e lo sfondamento di quest'ultima dimensione riesce nel *fa* di nuovo. Così, 'dopo' l'affermazione del *li* si riproduce l'amministrazione resa necessaria dalla vittoria del *fa*. Una dimensione si appropria dell'altra nel momento stesso che perde ogni *proprio*; anzi, il proprio di ciascuna non appare ormai che questo suo poter-alienarsi, questo 'conatus' che la traspone nel suo opposto, che la traduce nell'altro da sé. La vita di ciascuna dipende da questa forza alienante: il *li* non può vivere che gra-

zie ai metodi del *fa* – e tali metodi possono durare soltanto grazie alla tradizione del *li*. La vita di ciascuna dipende da uno ‘spirito’ che non le appartiene; ognuna è, in questo senso, origine all’altra: il *li* si alimenta del *fa*, il *fa* succhia la linfa del *li*, in una spirale che inaridisce entrambi, che ne consuma il senso irreversibilmente. L’invocazione di K., ancora tesa a far giocare l’una dimensione *contro* l’altra, è perciò disperata. Egli esige che la legge sia scritta, come se si trattasse di far irrompere una radicale Novitas nell’orizzonte del *li*. Ma la stessa esistenza dell’amministrazione, le cui tracce K. infaticabilmente interroga, dimostra che il *fa* è già stato, *è uno stato*. Come il *li* del Tribunale e del Castello sembra identificarsi con una burocrazia ‘assoluta’, così, a sua volta, l’amministrazione è altrettanto infondata, non dispone di nulla di positivo su cui legittimarsi, se non l’appello a quello stesso diritto consuetudinario, che essa ha scalzato. In altri termini, il *fa* appare come lo *stato*, il *Gesetz*, del *li*, e il *li* come il *Gesetz* insuperabile del *fa*. Nella figura di quest’ibrido va a fondo ogni proprio e ogni Autentico. Dimensione piena di resti, avanzi, sopravvivenze. La legge della sopravvivenza vi domina incontrastata. E il sopravvivere accumula frammenti, scritture ormai ignote, memorie involontarie. L’infinita sopravvivenza si accompagna necessariamente alla dimenticanza, fino alla dimenticanza estrema: quella di se stessa. Tra queste consuetudini perdute, questi habitus divenuti estranei, questi cocci delle antiche Tavole, si aggira l’interprete. K. non è colpevole per non riuscire a ‘restaurare i vasi’. Se di questo fosse accusato, avrebbe ragione di dire: «come è possibile che un uomo sia colpevole?». Egli è cieco, invece, riguardo all’aporia insormontabile che abbiamo incontrato, è cieco sulla sua stessa disperazione, sulla necessità del suo domandare. La sua ‘colpa’ – se di colpa si potesse ancora parlare, dopo tutto quanto siamo andati dicendo – non consiste nel

non essere forte abbastanza da 'restaurare i vasi', ma nell'essere così debole da non poterne sopportare la rottura.

E questa legge, rizomatico connubio di *li e fa*, 'fondata' sul vuoto che si distende tra sovrano e suddito, Torre-Castello che si accresce, dispositivo su dispositivo, per coprire la miseria delle fondazioni – proprio questa legge, che non sa rimandare né a Leggi naturali, né all'*i* dell'ordito cosmico da nessuno intessuto, né al Chi della decisione sovrana che istituisce il Nomos – proprio questa legge non può che essere *inesorabile*. Inesorabile è, cioè, il caso che, di volta in volta, essa stabilisce. Non ammette meta-linguaggi che possano regolarla: non quello della Legge naturale, non quello della Dike cosmica, non quello dell'Auctoritas sovrana. Dunque, essa è inesorabile nel senso di *irrevocabile*. La sua decisione è questa singola decisione, irrevocabile nella sua unicità. Se seguisse una logica (o, meglio, come si è già visto, la logica a noi comprensibile), obbedirebbe a principi sovrani, sulla cui base se ne potrebbero prevedere i movimenti, gli atti, i percorsi. Quella logica sarebbe il suo invalicabile Nomos, ed essa si legittimerebbe soltanto nella misura in cui ne accettasse i confini. L'ibrido che abbiamo descritto sfugge al Nomos; la sua legge si svolge per sequenze ed atti imprevedibili – e, nello stesso tempo, irrevocabili. Irrevocabile è il «né ora, né mai» inaugurale – imprevedibile il movimento cui esso dà inizio. Se questa legge fosse interpretabile sulla base di principi sovrani, essa potrebbe riformularsi, correggersi, rivedersi, 'pentirsi'. Se ciò che essa deve rappresentare fosse un percorso definito, risulterebbe implicita la possibilità di ottenerne l'immagine per successive approssimazioni. Una legge 'infondata' non ammette, invece, queste trasformazioni, precisamente perché manca il 'che cosa' da correggere-trasformare. Ogni atto, ogni messaggio di questa legge sono unici, autonomi, dotati



di una necessità intrinseca, non rapportabile ad alcun fondamento certo. L'atto successivo non potrà mai intervenire per modificare il 'senso' del precedente; nessun rapporto di causalità, e neppure propriamente di successione, esiste tra due momenti di questa legge. È possibile *elencare* i suoi casi – ma è assolutamente assurdo stringere nessi tra loro, di qualsiasi tipo essi siano. E le 'risposte' a K. consistono, appunto, sostanzialmente, in elenchi di casi. Agli occhi del *fa* che K. invoca (ma anche a quelli del *li* originario), questa legge si riduce a una serie di casi particolari, non formalizzabili, a un'inflazione di combinazioni possibili tra le parti, a una *narrazione* di eventi.<sup>61</sup> Secondo una tale prospettiva *giuridica*, la tragedia della situazione sfuggirebbe, però, completamente (ed è in termini sostanzialmente giuridici che K. la riflette). Ciò che essa significa non è un'assurda eclisse del diritto 'logicamente' fondato, bensì la dimensione in cui il linguaggio giuridico è costretto, per l'appunto, a tacere – in cui assurda è la sua pretesa di poter ancora rappresentare, comprendere, ordinare – in cui assurdo, semmai, è il suo oblio della storia (nel senso pieno del ciò che ci è inviato, del destino) che ha determinato questa nuova epoca. Una duplice cecità affligge il linguaggio giuridico nei confronti della sua stessa tragedia. Da un lato, esso non vede come proprio *dal* polemos tra *fa* e *li*, dal loro reciproco in-fondarsi, nasca il nuovo impero della *tyche* – come alla sovranità del *caso*, dell'evento, si giunga attraverso la reciproca azione distruttiva delle due grandi dimensioni del Nomos. Dall'altro, esso non vede nella nuova epoca che la dimensione del caso, dell'evento – o, in altri termini, dell'arbitrio, della immotivata violenza. Ma proprio in quei 'casi', dai quali è partita la nostra interpretazione, K. viene esplicitamente invitato a non cercare aiuto nel giuridico, a non appigliarsi alla parvenza giuridica della sua vicenda. Ciò che giuridicamente appare come

‘caso’, rivela tutta la tragedia dell’interpretare-interrogare, la sua *necessità*, che si è fin qui commentata. Perciò questo ‘caso’ è inesorabile.

L’azione stessa del tribunale è indifferente. K. sopravvaluta continuamente i poteri del tribunale, pur essendo costretto a riconoscerne l’estrema ‘miseria’. Là dove tutto è pieno di *tyche*, l’azione del tribunale conta soltanto nella misura in cui vi si adegua, vi si confonde; assurdo appellarsi ad esso per prevedere, spiegare, correggere. K. si illude di poterlo fare, ma solo da mezze parole, chiacchiere, vaghissime impressioni. Certo, il tribunale potrebbe anche contare straordinariamente – ma sarebbe solo un caso tra casi. Potrebbe, cioè, rivelarsi un evento di eccezionale portata, un’occasione, appunto – secondo quanto Bûrgel spiega. K. potrebbe, però, avvalersene, soltanto se ne afferresse questa dimensione. Ma se ne afferresse questa dimensione, non potrebbe valersene affatto, come non possiamo valerci di un evento imprevedibile. Se il tribunale gioca lo stesso gioco del caso, è assurdo rivolgersi alla sua amministrazione perché ne muti le regole; se, invece, gioca un altro gioco, la sua attività risulterà del tutto indifferente alla legge. Il tribunale potrà, magari, offrire qualche ‘spiraglio’ (attraverso qualcuno degli uscieri, dei guardiani o dei funzionari più infimi), ma la situazione complessiva non potrebbe alterarsi. Un tribunale che gioca un gioco diverso da quello della legge non potrà essere in grado di *realizzarla* – prima ancora: neppure di comprenderla, e dunque tanto meno di trasformarla o correggerla.

Ma l’interpretazione può anche mutare l’ordine o il senso dei suoi fattori, senza che la conclusione subisca per ciò variazioni. Possiamo ritenere superflua la stessa idea della legge (clemente o inesorabile che sia); essenziale, allora, diviene l’azione del tribunale. L’imputato ‘impaziente’ si rivolgerebbe, in questo caso, alla legge perché intervenga ad *in-formare* l’a-

zione del tribunale, continuando a fingere l'esistenza di due dimensioni, che, pur giocando secondo regole diverse, dovrebbero tuttavia potersi reciprocamente influenzare. In questo caso, invece, non si dà che il singolo giudizio, di volta in volta, di questi singoli giudici. L'azione del tribunale non risulta essere che un altro nome di quello stesso caso inesorabile. E come non si può ottenere risposta (secondo la logica giuridica, cui K. disperatamente vuole mantenersi fedele) dal caso, così non è possibile ottenerla dal tribunale. Questa legge 'condanna' indipendentemente da quel che fanno i giudici – oppure: questa legge non consiste che in quel che fanno i giudici – in entrambe le proposizioni questa legge appare inappellabile, esattamente come la singolarità dell'evento. Nel primo caso, i giudici non possono in nessun modo 'applicare' la legge (dunque, di fatto moderarla-commisurarla); nel secondo, il loro arbitrio è sovrano, ed essi, letteralmente, non rispondono a nulla (sono, cioè, irrevocabili). Ammettiamo che i giudici non siano che superflui uscieri, il cui gioco non ha nulla a che fare con la legge – oppure: ammettiamo che siano essi soli a decidere, fondati su nulla, Unici esattamente nel senso stirneriano del termine – l'inesorabilità e inappellabilità del giudizio è uguale, sia esso di rinvio o di condanna o di assoluzione. In nessun modo potremmo distinguere queste due dimensioni, che sembravano addirittura metafisicamente opposte: quella del tribunale delle soffitte potrebbe essere l'unica autentica facies della legge, così come nulla. La pura contingenza con cui *colpisce* quel tribunale non è distinguibile umanamente dalla assoluta necessità della legge.

Nello studio di Titorelli,<sup>62</sup> osservando il ritratto di un giudice, ancora non finito, Josef K. intravede «una grande figura, in piedi, proprio alle spalle della poltrona» da cui il giudice stava per alzarsi minaccioso. (Si tratta di un trono, più che di una poltrona,

e l'impressione che fa a K. il gesto del giudice è la stessa iniziale che suscita in Freud il Mosè di Michelangelo). È la giustizia (*Gerechtigkeit*), spiega Titorelli. «“Ora la riconosco” disse K. “ecco la benda intorno agli occhi ed ecco la bilancia. Ma non sono ali quelle che porta ai calcagni e non si trova in volo?”». Sì, risponde il pittore: essa raffigura, *insieme*, la Giustizia e la dea della vittoria. Questa connessione, «*Verbindung*», appare non «buona» a K., ma egli non la discute; anzi, dopo che Titorelli conferisce maggiore luminosità al dipinto, circondando la testa del giudice come di un'ombra rossastra, quella figura non gli ricorda tanto una Giustizia o una Nike, quanto piuttosto «*die Göttin der Jagd*», la dea della caccia. Pagina di straordinaria plasticità, nella quale Kafka 'inventa' l'emblema dell'ibrido, delle contaminazioni che costituiscono la nuova epoca della legge; pagina, altresì, dai complessi risvolti iconologici.<sup>63</sup> Perché K. riconosce dalla benda la Giustizia? Anzi, per K. la Giustizia è *essenzialmente* bendata; egli fatica ad ammettere che questa immagine possa accompagnarsi con quella delle ali ai piedi. Ma donde gli viene quest'idea di un'"originaria" benda della Giustizia? Nel *Narrenschiff* di Sebastian Brant è il folle che benda la Giustizia, per impedirne «il proposito verace». La Giustizia bendata non sarà piuttosto l'ingiustizia del *mundus delirans*? Non deve la Giustizia mirare diritto alla verità? E, infatti, quale mai tradizione avalla l'impressione di K. che la Giustizia sia cieca? Già non più tradizioni, ma fraintendimenti, equivoci, interpretazioni occultanti, si direbbe. Qui è il giudice, che non dovrebbe 'vedere' se non la Giustizia, ad apparire «un omone grande e grosso» dallo sguardo minaccioso, mentre la Giustizia, che dovrebbe perfettamente vedere per misurare-giudicare, e dunque mantenere in equilibrio la sua bilancia, appare cieca. Sullo sfondo della figura del giudice, che vede, la Giustizia bendata: rovesciamento delirante della 'verità'. Ma che

K. non coglie in quanto tale, bensì soltanto attraverso quell'altro elemento dell'immagine: le ali ai piedi.

Nulla è rimasto della potenza sacrale della Giustizia, della sua forza tettonica ed epistemica. È sul punto di spiccare il volo, è e non è; appare un breve momento, ma un breve *e decisivo* momento: quello che può dare disfatta o vittoria. Non è la Giustizia, ma il rapido *Kairos*, in equilibrio sul filo del rasoio, fuso ormai con la figura della Fortuna e dell'Occasio. Occasione balenante *e imprevedibile*; figura della vittoria, Nike, sì, ma *mai* della vittoria definitiva, mai Nike capace di porre fine all'ondeggiante, imprevedibile dominio della Fortuna. Il colloquio successivo col pittore, quello col cappellano della prigionia, quello di K. con Bürgel, stanno sotto il segno di questo emblema. L'Occasio esiste, ma come mera Fortuna, il cui atto sta nel continuo volar via, la cui sede è aria inafferrabile. Si dà Kairós, ma, appunto in quanto tale, esso coglie di sorpresa, è sempre oltre la nostra mano, così come il ciuffo dei suoi capelli sempre si agita dinanzi alla sua fronte.

Allora si spiega la benda: essa è caratteristica di queste figure della Fortuna, o di Cupido, altrettanto *automaton* rispetto al nostro interrogare-progettare, o della Notte dei sogni 'senza ragione', o, ancora, della Sinagoga, la cui benda sembra indicare, in Kafka, non tanto la cecità nei confronti del Messia, quanto una crudele volontà di quest'ultimo di non disvelare il suo volto, di non permettere che le sue creature lo riconoscano.<sup>64</sup> Queste immagini si affollano dietro al giudice, quasi per sostenerne lo scatto minaccioso. E il giudice non si trattiene, alla fine, non riguadagna quella stabilità che doveva essere propria della Giustizia, come nel Mosè di Freud; la perdita della *visione* della Giustizia, il suo occultamento, non vengono compensati, ma esaltati nella figura del giudice. D'altronde, ha veri poteri questo giudice? potrebbe davvero intervenire nel *corso* di quella 'Giustizia' che

gli sta alle spalle? Titorelli non ha mai visto la sua figura, né quella poltrona-trono: « questa è tutta un'invenzione »: *vanitas* nei confronti dell'inquietante immagine che lentamente si illumina sullo sfondo. Neppure si tratta, in realtà, di un giudice, ma di un vano ritratto « destinato a una signora »; questo 'ritrarsi' della figura del giudice in uno spazio di vana invenzione è *necessario* laddove la Giustizia sia volata via nella figura della *Tyche*. Se è *Tyche*, allora il giudice è mera *vanitas*. Poiché nella sua unicità irrevocabile e inflessibile colpisce l'Evento.<sup>65</sup> La Giustizia bendata è *Tyche* come dea della caccia, non della caccia che acquista solide terre e segna confini, ma della caccia propria del Caso, che ci colpisce nel sonno, impreparati, che nessuna profezia può prevedere, nessun rimedio risanare, nessuna offerta piegare – che ci colpisce una volta sola, per sempre. *Facies* terribile del fanciullo Cupido, essa scaglia le sue frecce *senza intenzione*, ed esse perciò colpiscono, quando colpiscono, come se fossero state chiamate proprio dalla loro vittima.

Ma lo sguardo bendato non si limita a non vedere, è anche lo sguardo che *si cela*. « La benda impedisce di vedere ma anche di essere visti »;<sup>66</sup> essa nasconde un volto. La Giustizia bendata 'benda' un suo volto, un suo sguardo che, se disvelati, ci impietrirebbero per l'orrore. La benda nasconde questo volto terribile, ma, insieme, lo rivela anche. La Giustizia bendata è, come si è visto, la necessità, l'inflessibilità, di *Tyche*, che non può provare pietà. La Giustizia bendata è la dea della caccia, che perseguita, inaccessibile a ogni preghiera, come *Tyche*. Ma la benda indica anche un volto di Gorgone ancora più profondo, che nessun diritto, che nessun giudice potranno mai 'bonificare'. Qualsiasi diritto – *fa o li* che sia, o qualsiasi ibrido tra essi – *vela*, ovvero *ri-vela* perennemente, la propria fondamentale dimensione di sanguinante *vendetta*, di *Nemesi*, di furioso contrappasso, *dia-bolica*

rispetto a ogni tentativo di razionalizzazione o spiritualizzazione. È come se lo sguardo indagante di K. si costringesse a sprofondare, inconsapevole, in questa dimensione: dapprima esso inquieta soltanto l'immagine tradizionale della Giustizia (non dovrebbe stare tranquilla, ferma, «*ruhen*», per pesare bene le anime?); poi, rende 'vana' la figura del giudice, la sua posa solenne; allora, la Giustizia appare come dea della caccia; infine, fa ritorno a quella benda, compie, su quell'immagine, una sorta di 'rivoluzione': non più semplice emblema di cecità, ma di nascondimento. La benda che esplicitamente indicava come quella Giustizia fosse Tyche, ora è anche segno di ciò che essenzialmente e necessariamente la Giustizia in quanto tale nasconde. L'arbitrio dell'Occasio, della Fortuna, diviene pallido segno di una cecità più profonda, costitutiva di ogni possibilità di pensare la Giustizia: un fondo raggelante, non ulteriormente sviluppabile, irrisolvibile, di violenza, vendetta, guerra. Non semplicemente 'il volto demoniaco del potere' (o, in altri termini, l'amministrazione a senso unico in favore delle classi privilegiate del *li*), ma un'affinità originaria tra Nemese e Dike: Dike mantiene il suo *Nomos* stabilendo una 'via regia' della violenza, « polarizzando sulla vittima i germi di dissenso sparsi ovunque ». <sup>67</sup> La benda diviene strumento principe di questa dissimulazione, in un duplice senso: essa sottrae alla visione la dimensione propriamente mitica della legge, e insieme rende cieca la Giustizia medesima nei confronti di tale suo 'fondo' non razionalizzabile. Da questo punto la dissimulazione irraggia per ogni figura. <sup>68</sup> È la dissimulazione della legge che si pretende assoluta da ogni condizionatezza mitica; è la dissimulazione del giudice che pretende di essere nient'altro che la bocca attraverso cui la legge stessa giudica; è la dissimulazione degli ultimi tra i giudici che grottescamente si fanno ritrarre da Titorelli come inflessibili e irati custodi della legge. <sup>69</sup>

Come potrebbe la pena che questa Giustizia infligge essere compresa nello schema della retribuzione, del supplicium, del contrappasso razionalmente fondato? La dea della caccia non 'punisce' le sue vittime; il suo non è un atto penale. Un'ombra rossastra le aureola il capo – «il colore stesso dell'inferno», avrebbe detto Simone Weil. Come può la spada, in mano alla dea della caccia, valere per distinguere bene e male, ragione e torto? Come può la bilancia esprimere altro dal suo essere perennemente in bilico nella sua corsa, inquieta sull'orlo della catastrofe, ovvero del mutamento di stato, come ogni evento? La pena non conclude, sacralmente, l'annuncio della legge, svelando finalmente la soluzione che da sempre giaceva in essa nascosta, ma appare come il colpo che s'abbatte (tyche) sulla vittima: assunzione della violenza affinché la violenza si sedi: ineliminabile antinomia. Se questo 'fondo' appare, allora tutte le maschere della legge si stravolgono, tutte le bende si spezzano – e non resta che l'impietrirsi di fronte alla 'macchina' della *Colonia penale*.<sup>70</sup> La macchina della perfetta retribuzione, della più *letterale* corrispondenza con la colpa, il perfetto supplicium si sfascia, si disintegra, impazzisce. La sua mano non è più la spada della Giustizia-Dike che incide sul corpo del colpevole la norma trasgredita in pazienti, sistematiche volute, e lo rende così certo della propria colpa, ma affonda come un pugnale assassino. Non retribuisce, non 'compensa', ma strazia selvaggiamente. Il condannato non si illumina più, dopo la sesta ora, finalmente redento dalla stessa pena, ma muore *come un cane*. Si badi: è la *stessa* macchina, nella *stessa* Colonia, nel momento, però, in cui questa abbandona «le antiche usanze». Crolla il cielo degli Immutabili che conferiva all'atto penale *misura* trascendente, si lacera il velo che *fingeva* il carattere assoluto della Giustizia. «Le antiche usanze» non vanno intese soltanto nel senso del *li*, ma, appunto, anche come l'usanza di rite-



nere bendata la Giustizia: di custodirne con ogni mezzo il velo. È il senso ipogeo, luttuoso, terribile di questo velo che si ri-vela nella *Colonia*. E il primo a cadere vittima di questa rivelazione non può che essere l'ultimo fedele sopravvissuto di quella dissimulazione.

Un ordinamento esiste – sia esso nella dimensione del *fa* che in quella del *li* – finché esistono sudditi che lo riconoscono. Ma riconoscerlo significa, infine, rispettarne la benda – il *pudore* che esso stesso dimostra per il proprio 'fondo'. Un'amministrazione dura finché il suddito ne ritiene 'naturale', ovvia, la benda. Già il semplice inizio del gioco dell'interpretazione, interrogandola, richiedendone il senso e la tradizione, ne rappresenta la crisi. Dapprima è semplice desacralizzazione della 'pompa' del giudice; poi è confusa apparizione delle immagini della Fortuna, dell'Occasio alle sue spalle; infine, è la dea della caccia e la macchina, apparentemente impazzita, in realtà 'logicamente' pervenuta alla sua epoca estrema, della *Colonia penale*, della pena. Qui la benda giace definitivamente spezzata. E come può *in-ludere* ancora, come è possibile essere ancora seriamente nel-gioco che il suo incanto produceva? La stessa dimensione della trasgressione diviene *banale*. La *hybris* oltrepassante, comunque significata, non significa più nulla. Si può anche *non* cercare affatto di trasgredire, ma, all'opposto, tentare in tutti i modi di afferrare il senso della legge. K. non si presenta mai come un trasgressore; il suo interrogare è piuttosto in funzione dell'apprendimento delle regole. Ma è precisamente il lacerarsi di quella dissimulazione che rende impossibile l'esistere ancora nei termini, nel *Nomos*, del suo incanto. Insomma: l'autentica *Grund-norm*, che i giudici non sanno fingere ormai se non grottescamente, è la benda stessa; ciò che mantiene *in-forma* l'ordinamento è la *potenza* con cui dissimula l'assenza di ogni Norma 'sublime'; ciò che garantisce l'obbedienza, senza la quale nessuna amministra-

zione può durare, è la sua cecità. Ma il lacerarsi della benda non implica soltanto il crollo della Grundnorm (in tutti i suoi sensi, da quello trascendente-metafisico, a quello imperativo-etico, fino a quello convenzionale-artificiale), questa stessa crisi innesca anche il meccanismo della pena compiutamente desacralizzata nello spazio del processo compiutamente desacralizzato.

Solo in tale spazio è concepibile un processo che già in sé sia pena. I *loci justitiae* in cui esso si svolge sono ovunque.<sup>71</sup> Il processo *accade* in uno spazio che non conosce luoghi propri; il processo, semplicemente, accade – così come accadono le *occasioni* che potrebbero determinarne l'esito anche in senso diverso o opposto rispetto a quello destinato e che permangono, come sappiamo, perfettamente null'altro che possibili. Non c'è nessuna *religio* che vincoli il processo a un proprio luogo o ad atti precisi, definiti. Non si tratta del processo di un Nomos, dello svolgersi e applicarsi, cioè, di un Nomos, ma del darsi della legge in uno, immediatamente, con l'efficacia dei suoi atti, di un farsi totalmente immanente della 'verità' della legge, di una coincidenza terribile tra la sua verità e la sua scrittura. La 'verità' della Giustizia-dea della caccia è la scrittura che la macchina della Colonia infligge sul corpo della sua vittima. Questa immanenza sfugge all'interrogazione metaforizzante di K. Egli ricerca il 'marchingegno' che starebbe dietro e sorreggerebbe il suo 'caso', mentre le due dimensioni sono perfettamente coincidenti: nessuna causa specifica ha determinato come effetto il suo 'caso', nessuna accusa l'ha provocato; esso è, letteralmente, autonomo, ha in sé la propria necessità, non abbisogna di nulla per avvenire. Il gioco che *in-canta* K. segue regole che nessuno ha fissato, inesorabili proprio perché non vi è sovrano che, avendole fissate, possa disporne. Esula completamente, allora, dai limiti del processo lo stabilire l'innocenza o la col-

pevolezza dell'imputato. Progressivamente, il senso preciso di questi termini finisce con lo svanire anche per K. Nel labirinto giudiziale in cui egli si trova, la 'via regia' dalla legge assoluta alla soluzione del 'caso', fino alla pena, 'via regia' che è costretta a mantenere la metafisica differenza tra la legge e le sue procedure, si ritrae nella procedura stessa. L'esserci della procedura *decide* dell'intera dimensione della legge. Ma quest'esserci non potrà che coincidere con quello dei singoli casi, impedendo ogni formalizzazione, se non quella, perfettamente tautologica, che stabilisce la assoluta impossibilità per *questo* caso di trasgredire da se stesso, di finire diversamente da come esso dovrà finire. Perciò nel processo non ne va di 'dedurre' innocenza o colpevolezza, bensì piuttosto del riconoscimento di tale dialettica da parte dell'imputato. Egli deve, per così dire, assumere l'indifferenza della propria innocenza (o colpevolezza), farsi carico del carattere globale della procedura, non appellarsi a nulla al di là della procedura stessa. Ciò è conseguenza necessaria del lacerarsi della benda della Giustizia. Nessuno può più fingere che l'augusta dea abbia il capo nascosto tra le stelle, «solum Deum intuens»; l'immanente 'verità' della procedura e dei suoi casi l'ha decapitata, riducendola al meccanismo che ora è, e il suo valore all'efficacia di tale meccanismo. Ma come, allora, non interrogare, non *questionare* i suoi riti? Come sottrarla alla febbre dell'interpretazione se nulla più l'occulta, se nessuna sua dimensione è più davvero riconosciuta come segreta? Se tutto può ora la procedura (cioè, l'amministrazione), tutto potrà anche su di essa l'interpretazione. Se tutto può usare la procedura nei confronti dell'imputato (non dovendo appellarsi a nulla fuori di sé), tutto potrà indagare l'imputato dei 'segni' della procedura. Alla semiotica inquisitoria<sup>72</sup> corrisponde la spasmodica attenzione di K. nei confronti del meccanismo inquisitorio. È uno stesso sguardo

che si intreccia su se stesso, come l'ufficiale con la sua macchina nella *Colonia*, senza autentica possibilità di assoluzione, né da una parte né dall'altra. K. non può 'assolversi' dal suo domandare, dal suo andare-vagando nello spazio desacralizzato del processo – il tribunale non può 'assolvere' K. Come è possibile liberarsi dal 'caso', una volta gettato? E come è possibile liberarsi dalla necessità di interrogarlo? Essi si rimandano l'un l'altro, come percorsi di un labirinto senza uscita, che non può essere *deciso*.

Lo spazio di questo labirinto rivela la propria necessità e la propria 'verità' in quanto Gleichnis di quell'ininterrotto sopravvivere delle immagini oltre ogni credenza in esse e ogni intenzione di produrne. L'opera è la continua esperienza di questa sopravvivenza; continua manifestazione di immagini proprio al colmo della disperazione sul loro potere. Lo spazio del processo sembra per natura consonante con tale dialettica: in esso, è proprio l'asciutto linguaggio della forma giuridica, apparentemente anti-idolatrìco nell'essenza, la sua disincantata immanenza, a manifestarsi come ludus, teatro, finzione, maschera. Lo spazio del processo non è allusivo, non è segno d'altro da sé, non sta-per; e proprio tale carattere puramente segnico lo rende quel volto di Gorgone che *in-canta*, rendendone tragiche le procedure, i giochi. In quali immagini fidare? Proprio il processo mostra la proliferazione dell'immagine al di là di ogni riconoscibile tradizione. La cosa stessa è ora immagine; e l'immagine non è che l'esserci polimorfo, occasionale della cosa nel suo 'processo'. Il processo non 'gode' più della benda – dell'immagine. Ma il suo meccanismo, la sua amministrazione, il suo movimento protraggono indefinitamente proprio il gioco di questo rapporto, ritornano sempre su questo stesso: l'immagine, la sua lacerazione, l'orrore che vi si celava, l'insuperabile aporia costituita

dal volerlo 'immaginare', dal doverne di nuovo fare immagini. L'orrore non può essere mostrato che con i mezzi che pretendevano di occultarlo – non può che essere ri-velato di nuovo. Il principio della narrazione perviene qui, in Kafka, alla sua maledizione più radicale – a battere davvero contro il limite della propria stessa fronte. Abissale differenza con i maestri hassidici della *stella* della narrazione. Essi credevano alla vita dell'immagine – essi credevano, anzi, che proprio l'immagine conferisse vita, sempre nuova vita, al movimento della esegesi, dell'interpretazione. Anche in Kafka è *necessaria* la narrazione, ma l'immagine, lungi dal ricreare, si definisce nella dimensione della sopravvivenza, trascorre lungo quelle infime regioni della morte, dove nulla della vita più in-canta, nessuna sua 'benda' più ci seduce, eppure non è dato interromperne, deciderne davvero, il movimento.

L'arresto, l'indugio, l'in-stante non è dato. Ed ecco il nuovo emblema: ciò che il cacciatore cacciava, l'immagine, che la sua volontà continuamente riproduceva, lo perseguita ora nel suo indefinito durare. Ciò che sembrava vittima della nostra impazienza appare ora nel più terribile aspetto della dea della caccia. Più questa colpisce, più insaziabile diviene quel bisogno di immagine, che ne ha evocato l'aspetto. Come il fegato di Prometeo,<sup>73</sup> si riproduce l'immagine – integra, immanente alla stessa parola, oltre ogni lacerazione. E, come Prometeo, anch'essa anela nella sua spossatezza all'assoluto oblio, a una *lethe* che nessuna memoria possa più ritrovare, inquietare. La nostalgia per questo silenzio – autentica dimensione del puro possibile – segna, come un pianissimo impercettibile, un inavvertibile movimento, la pagina di Kafka. L'eterno ritorno dell'immagine è compreso in questo inudibile, e continuamente si apre ad esso. È la Morte, la Morte 'contenta', che a *questa* morte è negata. Di questa condizione narra il mito: dell'on-

degiare di Prometeo tra morte e vita, del suo non poter che essere immortale, della sua costrizione all'immortalità, che non è vita, ma rinnovo della ferita che dà morte. In questo senso, egli appartiene alla stirpe degli immortali. E in questo stesso senso, in lui gli uomini riconoscono la traccia della propria comune origine con gli dèi. Riconducendoli a questo riconoscimento, Prometeo li libera soltanto per assegnarli alla necessità dell'immagine, all'immortale sopravvivere dell'immagine, di cui la sua ferita è simbolo. Allora, una stanchezza profonda, più forte di ogni impazienza, lo afferra. Cessa di maledire la sua punizione, cessa di accusare gli dèi, di minacciarli; non attende più alcun liberatore. Tutti questi elementi del mito scompaiono. Rimane di Prometeo la sua stanchezza e la sua nostalgia: farsi tutt'uno con la solida, immobile roccia; farsi tutt'uno con l'assoluta dimenticanza che in essa si custodisce. E l'aquila, e gli dèi stessi sprofondano in questo dolore che lentamente, negli anni, si pietrifica.

Kafka ha colto l'intima affinità delle figure di Prometeo e Niobe, fino ad assegnare al Titano lo stesso destino della Madre.<sup>74</sup> L'*estremo* mito di Prometeo – quello che Kafka 'tramanda' – non parla di ritorni perenni al divino, ma di una sofferenza capace di concentrarsi in se stessa fino ad essere pietra e così dimenticarsi. Agli occhi di Niobe, che si trasforma nella montagna, le immagini cessano. L'urlo lacerante per l'immane ferita che l'invidia degli dèi le ha inflitto, tace. I suoi figli tornano a lei, nel perfetto silenzio, nella roccia che ora ella è. Solo questo silenzio può custodirli. Ma non solo Niobe si pietrifica, anche gli uomini che hanno assistito al macello si tramutano in pietre. Apollo aveva colpito i figli di Niobe e Artemide, *dea della caccia*, le figlie. Prometeo, Niobe avevano squarciato la benda della cosmica Giustizia. Attraverso questo squarcio avevano fatto irruzione quelle figure. La loro immagine nuda pietrifi-

ca. Prometeo, Niobe avevano osato sfidare lo sguardo saettante che la benda nascondeva, *ma da cui anche proteggeva*. Necessaria hybris dell'interrogare, per chi ondeggia nelle infime regioni della morte, per chi dell'immortalità condivide il destino di sopravvivenza soltanto, destino che necessariamente conduce all'orrore di ciò che si rivela. Unica salvezza rimane l'«inesplicabile» silenzio della roccia. La nostalgia del silenzio appare, allora, come esito di entrambe le dimensioni: quella dell'orrore che suscita il manifestarsi della Giustizia come *dea della caccia*, e quella della insopprimibile pena del domandare. È necessario domandare perché quella Giustizia è bendata – è inevitabile desiderare il più profondo silenzio di fronte alle immagini che Prometeo, Niobe rivelano, allorché quella benda è messa alla prova, e, infine, ridotta a pezzi.

Rimane l'inesplicabile roccia. Più potente delle grida di Prometeo, delle lacrime di Niobe, delle frecce degli dèi, che su essa non possono nulla. Rimane – come il silenzio delle sirene,<sup>75</sup> che è più terribile di ogni canto. Si può resistere al loro canto, si può forse fuggire alla caccia degli dèi, ma nulla si può contro questo silenzio. Forse Odisseo l'aveva compreso, e per non attirarsi l'ira della dea del destino aveva finto di non capire; si era fatto legare all'albero della nave e turare le orecchie con cera, come si potesse credere a tali mezzi infantili. Forse egli era davvero riuscito a udire questo silenzio – il silenzio dove nessun orrore può più perseguitarci, nessuna immagine ricreare il gioco dell'impazienza, della domanda, della freccia che scocchiamo e di cui siamo il bersaglio. Ma, anche se l'avesse udito, mai avrebbe potuto renderlo riudibile. Se quel silenzio fosse riudibile, ritornerebbe come ritornano tutte le immagini. Se egli avesse confessato di averlo udito, sarebbe stato subito colpito dalla Nemese delle immagini. Dunque, la roccia rimane *inesplicabile*. È possibile dire sol-

tanto che il suo silenzio non è *tana*, poiché nella tana risuona l'intenzione di fuggire, di nascondersi, e dunque si mostra lo schema di scopo, che Niobe ignora, di cui Prometeo è ormai stanco fino all'oblio. Come la roccia, questo silenzio si dà, si mostra. Nessuna dimensione occulta, segreta, sublime. Ogni occulto si è, atrocemente, dissolto con la benda che lo velava. Questo silenzio è altrettanto presente della solida roccia – e, altrettanto di essa, inesplicabile. Non prodotto, da nulla e nessuno ideato, esso si apre come un mondo – *ed è*, piuttosto che nulla, inafferrabile discorsivamente, eppure *in* ogni parola. È il pianissimo impercettibile che accompagna ogni suono e da cui ogni suono proviene. È il movimento inavvertibile da cui nasce ogni *momentum*; l'arresto, l'indugio che ogni passo presuppone. Questo silenzio – *se* potesse distendersi, *se* potesse assorbire in sé ogni immagine, come la roccia Prometeo, Niobe – porrebbe fine alla nostra morte apparente. Esso sarebbe la forma di quella Morte che invano insegue la vita: risposta, terra promessa.

La leggenda cerca di spiegare questo inesplicabile. È costretta a farlo; la narrazione, l'inesausto *mythein* non possono altrimenti.<sup>76</sup> Ma proprio perché essa proviene da un fondo di verità, ogni sua spiegazione deve di nuovo finire nell'inesplicabile: la roccia, il silenzio. Poiché ogni verità, *a-letheia*, proviene dal 'fondo' inesauribile del silenzio e della dimenticanza, *lethe*, dimenticare tale 'fondo', dimenticare silenzio e dimenticanza, significa distruggere il fondo stesso della verità – significa confidare nelle immagini, alle quali siamo inchiodati come Prometeo alla roccia, significa scambiarle per la verità stessa. Ma riconoscere che le immagini provengono dal 'fondo' della verità non è illudersi che esse finiranno con l'essere disvelate, bensì l'opposto: intuirle come segno dell'inesplicabile, poiché il fondo improducibile della verità, da cui ogni immagine proviene, è il silen-



zio che si dà, che mostra sé nella parola. Un silenzio che non risponde, come rispondono gli idoli – e che pure, come la roccia Prometeo e Niobe, custodisce ogni sofferenza, ogni attesa, ogni impazienza, ogni stanchezza, senza consolarle, ma concentrandole a quintessenza inalterabile, fissandole *sub specie aeternitatis*. Di questa materia è fatta, a volte, la *semplice* parola di Kafka.

### III

## LA BOCCA DI MOSÈ

Una *Sage* che cerca di spiegare l'inesplicabile e che nell'inesplicabile deve fare ritorno proprio perché proviene da un fondo di verità, è anche il *Mosè* di Freud.<sup>1</sup> Egli non si limita affatto ad aggiungere un nuovo testo alla tradizione della letteratura haggadica,<sup>2</sup> né ad interrogarne, dall'interno, alcuni elementi soltanto, bensì, esattamente come in Kafka, ne critica la possibilità stessa; non la sviluppa o corregge, ma la interrompe, la decide. L'esodo che egli vuole intraprendere non è più quello *della* tradizione, ma *da* essa. Freud vuole perderla – o meglio: egli mostra come la forma di quella tradizione coincida con lo smarrimento del Testo, con lo sprofondamento dell'Origine – come essa si sviluppi *in* tale dimenticanza. I dubbi, le angosce che tormentano Freud durante la stesura dei *pezzi del Mosè*<sup>3</sup> sono traccia e riflesso dei continui spiazzamenti e contraddizioni di cui la tradizione è intessuta. Scrittura frammentata, costruita attraverso aggiunte successive in conflitto tra loro, costellata di interruzioni, ripetizioni, lacune – tutto ciò è la scrittura di Freud, ma come indice e rivelazione insieme della condizione stessa della tradizio-

ne – condizione non più occultabile, che nessuna pietas religiosa è più in grado di nascondere. Ma questo risultato non sta affatto in continuità con la tradizione che rivela, bensì la interrompe, poiché ne impedisce il senso essenziale: la possibilità di confidare in essa, di stare nella sua radice, di intrattenere con essa un religioso rapporto. Se vi è scrittura dominata dall'impazienza, se vi è hybris interpretante, questa è proprio del Mosè di Freud: qualche indizio soltanto, uno schema generale (quello analitico di *Totem e tabù*), dovrebbero fondare un'interpretazione del monoteismo ebraico, delle sue origini, del suo sviluppo storico, del suo rapporto col cristianesimo. Eppure, proprio tale smisurata pretesa mette a nudo l'impossibilità di risalire a fondamenti certi, che soli ne permetterebbero la realizzazione, mette a nudo, cioè, la smisurata pretesa della tradizione, e finisce coll'indicare l'inesplicabile in cui quest'ultima necessariamente finisce (e da cui si origina).

L'inquietudine costitutiva di quest'opera, più ancora che nell'*Avvertenza* londinese del giugno del 1938, si manifesta nel frammento del 9 agosto 1934, *Der Mann Moses*, premessa del progettato e mai realizzato 'romanzo storico'. Lo studio del carattere di Mosè avrebbe richiesto, dice Freud, a proprio fondamento, un materiale certo di documentazione. «Nella invece di ciò che si offre a disposizione sull'uomo Mosè può dirsi affidabile [zuverlässig]». Si tratta di una *tradizione*, proveniente da una sola fonte, fissata per iscritto probabilmente *troppo* tardi («zu spät»), non solo rielaborata più volte, ma anche *deformata* («entstellt»: spiazzata, sradicata) da diversi influssi. La tradizione – che è l'unico materiale a nostra disposizione – sembra così rendere disperato ogni tentativo di interpretare questa figura. La tradizione, da fondamento dell'interpretazione, o tutt'uno con essa, si trasforma quasi in una corrente che, attraverso 'seduzioni' o spiazzamenti successivi del Testo, finisce

col renderlo irriconoscibile. Essa è destinata a rendere inesplicabile il suo stesso fondo di verità. In questo contesto, l'interpretazione come disvelamento di tale fondo è davvero senza speranza, «hoffnungslos», poiché mai l'interpretazione potrebbe giungere a intuire ciò che la tradizione stessa ha ormai dissolto. Nel frammento al nostro esame, Freud non ripropone affatto una concezione esaustiva dell'interpretare; ancor meno potrebbe pensare a un rinnovamento delle forme di quella tradizione, ad aggiungervi la sua personale *Sage*, poiché è del tutto evidente che egli non vi si colloca affatto, che l'affronta come un materiale ostico, contraddittorio, da cui cerca con tutti i mezzi di uscire. Situazione *ibrida*, in cui davvero nature diverse si confondono indistricabilmente: l'interpretazione, in quanto costretta a fondarsi su materiali costitutivamente inaffidabili, non sarà 'vera' interpretazione – il racconto, in quanto teso all'interpretazione, non sarà 'vero' racconto. Irrealizzabile l'interpretazione dell'«autentico» uomo Mosè – irrealizzabile una nuova leggenda che continui la tradizione, un nuovo Mosè 'dei saggi'. La scrittura si aggirerà allora, essa stessa errante, tra i frammenti della tradizione, cercandovi punti di appoggio, tentando di colmarne le lacune, infine: «dando la preferenza ad ogni ipotesi, cui si possa ascrivere la maggior *verosimiglianza*» (corsivo nostro). La forma di interpretazione, di cui qui si tratta, ha dunque a che fare con il *verosimile*, non con il vero, poiché essa è costretta ad usare del materiale della tradizione, che costituisce la *Entstellung* del Testo originario. Proprio questa ibrida dimensione è chiamata da Freud «una sorta di romanzo storico». Ciò che in esso si potrà affermare non coinciderà mai in nessun caso con la 'verità'; epperò, non gli si potrà negare a priori un qualche «Wirklichkeitswert», un qualche valore di realtà, poiché, indagando il verosimile nella tradizione, esso può incontrare il realmente accaduto. Solo

che questo valore è assolutamente *indeterminabile*; nessun metodo sicuro può condurvi; è *possibile* che il verosimile costituisca una traccia del reale, una sua sopravvivenza. L'indagine, a differenza della forma letteraria, esclude il fantastico, tenta di squarciare la 'benda' dei miti nazionali e religiosi che hanno rivestito il realmente accaduto. Perciò si dice solo *una sorta* («eine Art») di romanzo storico. Ma i materiali in cui si imbatte, e che costituiscono il suo *problème* ineludibile, sono sempre o quegli stessi miti o comunisti ad essi. Mai sarà affermabile con certezza che la loro analisi sia giunta davvero a un valore di verità. E d'altronde «la verità è spesso molto inverosimile ed effettivi mezzi di prova solo in misura esigua possono essere sostituiti da deduzione e congetture». *Indeterminabile* è, dunque, non solo il valore di verità dell'ibrido «una sorta di romanzo storico», ma, ben più profondamente, il rapporto stesso tra verità e verosimiglianza; ciò che poteva sembrare un limite del solo 'romanzo storico' – il suo doversi muovere attraverso deduzioni e congetture – si rivela un passaggio obbligato della stessa ricerca della 'verità'. In altri termini, l'*Entstellung* non riguarda semplicemente il movimento della tradizione, ma la 'verità' stessa può darsi soltanto nel labirinto di quest'ultima. Non vi è un Testo *al sicuro* dal movimento 'spiazzante' della tradizione – e non solo per la ragione di fatto che la tradizione riguarda quel Testo, ma, ben più essenzialmente, perché rimane del tutto *indeterminabile* sia la misura in cui essa lo 'centra', sia quanto «effettivi mezzi di prova» possano effettivamente essere sostituiti da deduzioni e congetture, e viceversa.

Il quadro drammaticamente problematico del frammento del '34 non muta sostanzialmente nelle *Avvertenze* del 1938.<sup>4</sup> Si abbandona il termine 'romanzo storico', per la sua improprietà ed equivocità, ma il problema che esso sottendeva rimane intatto. Nel frammento citato non si parla certo di una 'fantasia' libe-

ra di colmare a piacer suo i vuoti della memoria storica, né della subordinazione della verità a interessi nazionali o apologetici. I dubbi, le angosce che tormentano Freud derivano da questioni di ben altra complessità: come può affermarsi pienamente la pretesa di 'verità' trattandosi di materiali tradizionali? ma come può darsi 'verità' al di fuori della *Entstellung* continuamente operata dalla tradizione stessa? in quale cielo, separato dalle contraddizioni, aporie, buchi che formano la tradizione, dovrebbe abitare la verità? Ancora nel terzo saggio Freud esplicita la domanda: il nostro procedimento, egli dice, che consiste necessariamente nel selezionare all'interno della tradizione il verosimile (esattamente i termini del frammento del '34), non può dare alcuna sicurezza di trovare la verità («keine Sicherheit gibt, die Wahrheit zu finden»).<sup>5</sup> Esso è distante dalla 'verità' quanto qualsiasi altro frammento della tradizione; la differenza radicale con questa consiste nel suo riconoscere tale distanza, nel suo esplicitare la distanza come proprio elemento costitutivo. Nel dover proseguire l'*Entstellung* della tradizione, il testo di Freud vi appartiene; ma nel riconoscerla come tale, nello sposassarla di qualsiasi sicura funzione di verità, esso non solo vi rinuncia, ma la mette in questione. Interrogazione tanto più radicale quanto più condotta dall'interno della tradizione stessa – distanza tanto maggiore, quanto più prossime e affini sono le dimensioni che qui si separano. L'impresa «né gradevole né facile», cui Freud si accinge, non consiste perciò, essenzialmente, nel sottrarre a Israele il più grande dei suoi figli, non consiste nel suo contenuto specifico, per quanto lacerante esso sia, ma nel denunciare la tradizione come l'*Entstellung* che impedisce qualsiasi pretesa di 'verità', qualsiasi operazione ricompositiva di un centro, di un Testo, di una Origine. Ma, ecco il punto, questo stesso movimento che distacca violentemente dalla tradizione, rende anche

impossibile un'interpretazione esaustiva dei materiali che essa comunque ha tramandato e che essa sola custodisce. La stessa critica della tradizione rende irrealizzabile un fondamento dell'interpretazione – e allora la forma della tradizione spezzata, la sua scrittura, tendono a sovrapporsi allo spazio della scrittura che ne ha decretato l'infondatezza. Ciò che appariva come contraddizioni, aporie, buchi della tradizione, diviene la forma stessa della scrittura interpretante. L'*Entstellung* che sembrava il movimento specifico della prima diviene anche il procedimento di quest'ultima: un continuo gioco metaforico confonde ogni certa 'topografia' tra materiale analizzato e forma dell'analisi.<sup>6</sup>

La tradizione è la scrittura dei continui spostamenti, dell'esodo interminabile, cui Mosè ha dato inizio. Essa registra le tracce, i frammenti di questa dispersione. In essa ogni tratto si ri-trae in un altro, ogni segno rimanda ad un altro, ri-velando l'Origine. Si appartiene alla storia di questa *Entstellung* solo rinunciando al disvelamento della 'prima volta';<sup>7</sup> appartenenza e rinuncia occupano lo stesso spazio. Si appartiene alla scrittura della tradizione soltanto iscrivendosi nella *perdita* che essa testimonia; l'esodo è perenne ricrearsi della perdita, presenza che perennemente svanisce. La tradizione *vuole* tale perdita. Non consiste, perciò, in questo *volere* la perdita la sua differenza dal testo freudiano. Nel suo tendere al proprio puro possibile, la tradizione deve volere lo spostamento continuo, la migrazione, e cioè la perdita. La differenza consiste nel fatto che in Freud la dimensione del puro possibile è affatto 'superata' (per lui, essa appartiene alla 'mitologia' del popolo), e che l'atto che riconosce la perdita (quello stesso della scrittura) diviene perciò fine a se stesso. Lo spostamento ultimo e decisivo che Freud opera è quello della tradizione in quanto tale dal 'luogo' del suo possibile – dal 'luogo' di quell'assenza che ne aveva retto

e significato l'intera storia. Lo sradicamento da quest'assenza, da questo non-ancora, è il compimento della tradizione stessa in quanto *Entstellung* – ma compimento secondo tutta la pregnanza del termine: *perfetta fine*. È di fronte a tale *Vollendung* della storia della tradizione che Freud è colto da timore e tremore: come può esserne certo? quale diritto ha di manifestarla, lui, che non ha mai davvero appartenuto a quella storia? come può giudicarla senza averla dall'interno patita? Ancora una volta, è in gioco non la figura di Mosè, in quanto origine 'al passato' della storia ebraica, ma la possibilità stessa di questa storia, come movimento-esodo *orientato*, come migrazione interpretabile secondo verità, *Entstellung avente radice*. Ritorna la domanda di Rosenzweig – e alla domanda, come in Kafka, malgrado le intenzioni di Freud, malgrado la 'dichiarazione' di apertura del primo saggio, non risponde che il suo sviluppo, che l'interminabile gioco delle sue variazioni, che la necessità del domandare.

La continua perdita di luogo, che la scrittura della tradizione rappresenta, si compie nella perdita della propria radice, secondo le due dimensioni proprie di quest'ultima: origine e non-ancora, inizio e meta. Testo perfettamente disperato, il Mosè di Freud *spossessa* il migrante di ogni proprietà. L'ampiezza stessa del suo andare, gli interminabili giri della sua esistenza, non testimoniano che della fragilità e debolezza delle sue fondamenta. 'Procedimento' davvero kafkiano: è un originario vuoto a imporre la necessità dell'instancabile migrare. Il fondamento viene sradicato, traducendolo in altro da sé, in uno spazio estraneo, anzi: nell'Estraneo per eccellenza. Gestito più che iconoclasta: il migrante non perde soltanto l'immagine tradizionale della propria radice, non il fatto di tale perdita lo angoscia, ma che quest'immagine gli torni col volto dell'Altro. Non solo egli viene radicalmente spossessato, ma in modo ta-



le da perdere anche ogni speranza di potersi di nuovo identificare con ciò che ora gli si presenta come origine.<sup>8</sup> La sua storia ha un'origine – ma in Altro da sé. La perdita che la sua tradizione ripete è insieme radicale impossibilità di qualsiasi riappropriamento; la perdita, infine, non riguarda questa o quest'altra figura, ma la realizzabilità stessa di un *proprio*. Non semplicemente 'non c'è origine', ma 'l'origine è l'Altro'; non semplicemente 'non c'è proprietà o identità', ma il migrante stesso è in sé diviso, ripete in sé la tradizione come dislocazione perenne, e l'origine come alterità. Non può possedere nessun *proprio*, non tanto perché non ha origine, ma perché la sua origine è dell'Altro; così la sua tradizione, dislocandolo perennemente, e cioè traducendolo in altro da sé, consegnandolo all'Altro, *ripete* il movimento iniziale. La scrittura rammemora questa perdita precedente ogni perdita; essa non ha luogo o tempo determinati, non avviene in un punto indicabile. Il migrante compare storicamente già spossessato, già segnato da un' 'identità' che è *dell'Altro* – e questo ne spiega la storia come dislocazione, il movimento come sradicamento.

La figura che 'fonda' l'ebraismo appartiene allo spazio da cui esso si separa per manifestarsi; la figura 'fondatrice' è la separazione stessa. 'Fondante', per questo popolo, è la scissione della sua identità. Ciò è vero anche per Mosè: anch'egli aveva perduto la patria, anch'egli sradicato. Questo popolo non è soltanto 'fondato' sull'Altro, ma su un Altro a sua volta diviso, scisso. L'intera storia che Freud narra appare come afferrata in una vertigine di successive fratture, suddivisioni, decisioni (un Mosè senza patria, due Mosè, due dèi),<sup>9</sup> di cui la prima, quella del migrante da ogni *propria* origine, non rappresenta che una delle sequenze. La 'perdita' di Mosè non fa che aprire un vuoto, da cui si genera un vortice che sprofonda l'intera tradizione: l'unicità del suo monoteismo,

quella del suo sangue e della sua lingua, il senso del proprio Fine. Quest'ultimo aspetto permette di comprendere meglio di ogni altro la disperata tensione del testo di Freud: la liberazione dal Padre, che egli ha osato tentare, l'assassinio rituale di fondazione, che egli ha voluto rammemorare, esigono espiazione.<sup>10</sup> La morte viene al mondo con quell'«originario» atto di dislocazione che pone nell'Altro il proprio di questo popolo, e nella contraddizione la sua identità. In quanto scrittura della perdita, dello svanire, l'esodo è anche scrittura della morte: fino alla soppressione di quella stessa alterità che gli ha dato inizio. L'assassinio del Padre appare quasi, nella economia dell'analisi freudiana, un allucinato tentativo, da parte dell'«orda» dei figli, di riconquistare un proprio, sopprimendo l'Altro che ha imposto loro la migrazione, la dislocazione, la *traccia* soltanto di Dio. Ma nel giudaismo il meccanismo della *Entstellung* funziona anche a proposito di questo gesto: il giudaismo *ri-muove* l'atto della soppressione dell'Altro fondatore. Con inesorabile coerenza, la dislocazione si manifesta anche là dove essa avrebbe dovuto togliersi. La possibilità di sopprimere la dislocazione è indefinitamente rimossa, dislocata. L'Altro è così mantenuto, gelosamente custodito come *il* proprio più intimo, e con ostinazione se ne nega l'uccisione, o l'intenzione di ucciderlo. Ciò segna la vittoria del Padre sulla «sensibilità» materna, la riaffermazione della *Geistigkeit*, della spiritualità paterna, destinata a evolversi sempre più nel corso dei secoli «zu einer Religion der Triebverzicht»,<sup>11</sup> a una religione *etica*, a una religione della *ragione pratica*, fondata sulla rinuncia pulsionale. La stessa missione di questo popolo, l'essere portatore di una religione universale della ragione, viene riportata da Freud al meccanismo della *Entstellung*; il suo stesso Fine, cioè, non appare che una forma diversa dell'interminabile migrazione-dislocazione cui esso è costretto.<sup>12</sup> La religione del Pa-

dre si 'fonda' sulla ri-mozione della soppressione (estrema dislocazione) di quell'Altro, che ci ha guidato-costretto all'esodo. L'affermazione di tale religione non può perciò rappresentare il Fine, la terra promessa, poiché si basa sulle identiche premesse della migrazione in quanto tale.

Chi ha la forza di imporre il ritorno del rimosso, chi mette a nudo l'insuperabile movimento di dislocazione che pretenderebbe fondare la religione del Padre, può storicamente affermarsi *contro* di essa. Estremo passaggio della disperazione freudiana: la scrittura dell'assenza e della perdita è anche quella che *de-centra* la storia di questo popolo. Non si tratta di dislocazione semplicemente, ma di una dislocazione progressivamente decentrante. Chi riesce ad ammettere di aver commesso l'omicidio del Padre *e a pentirsenne*, e a risarcirlo (supplicium!) attraverso la morte del Figlio, e a immaginare la propria assoluzione grazie a tale sacrificio, può anche non mantenere «l'altezza spirituale cui si era innalzato il giudaismo»,<sup>13</sup> può anche ripristinare «molte figure divine del politeismo», può anche costituire, per certi versi, «una nuova vittoria dei sacerdoti di Ammone sul dio di Ekhna-tòn», ma rappresenta comunque la 'verità' del ritorno del rimosso, squarcia, lacera per sempre l'estrema dislocazione operata dalla scrittura del giudaismo, ne dimostra l'*assenza* di fondamento. Da questo punto di vista, «il cristianesimo fu un progresso, e da allora in poi la religione ebraica fu in un certo modo un fossile». Anche quest'estrema perdita si opera all'interno dell'«identità» ebraica: è Paolo, un ebreo, a rimuovere la rimozione, a ripresentare il 'peccato' rimosso. Ed è ancora un ebreo (Freud) a ripercorrere con timore e tremore questa intera vicenda, spietatamente, senza consolazione, affondando l'analisi nel corpo dell'«amato» – spossessandolo, infine, della propria stessa speranza, anzi: condannandolo alla mera sopravvivenza (come una sorta di *fossile*). La perdita

dell'origine propria si trasforma, alla fine, nella perdita del senso stesso, della dicibilità stessa della Meta – poiché quale Meta può pretendere una religione sopravvissuta soltanto? come potrà mai opporsi al barbarico-progressivo ritorno del rimosso? come legittimare la propria legge, essa, la cui storia si svolge nel segno, sotto la stella, dello sradicamento e della dislocazione? « L'antico Padre divino si ritirò dietro a Cristo » – ma ogni tratto era un ri-trarsi verso un'Origine inafferrabile già per quella religione del Padre. « Paolo, il continuatore del giudaismo, fu anche il suo distruttore » – ma auto-distruttivo era già ogni momento del giudaismo, in quanto 'fondato' sull'Altro da sé, in quanto manifestazione dell'*im-proprio*. La 'vittoria' del cristianesimo come compimento del movimento dell'Entstellung giudaica.

La figura freudiana del Mosè costituisce il polo opposto della Stella di Rosenzweig. Ma i due poli insieme determinano una globalità, sono come prigionieri l'uno dell'altro. Lo spazio di entrambi è quello dell'esodo da ogni terra, da ogni *Muttererde*, della perdita della lingua materna, della continua dislocazione da essa. Ma la scrittura mosaica è, in Rosenzweig, precisamente la radice di questo perenne errare, il suo proprio inalienabile. Ed essa ne garantisce, insieme, il sempre-sarà. La figura del Padre rappresenta l'*identità* di questi figli erranti, e insieme la Meta che essi devono reintegrare attraverso il proprio 'lavoro'. Per Freud, ciò significa rimuovere quel terribile delitto – l'omicidio del Padre – perpetrato per l'altrettanto terribile scoperta dell'alterità del Padre, e dunque il fatto che, lungi dal costituire il nostro proprio inviolabile, Egli ne rappresenta l'assenza, la perdita, lo spossessamento radicale. Rosenzweig, dal punto di vista freudiano, opera una reintegrazione del Padre « nei suoi diritti », che certo significa « un grande progresso » etico-spirituale, una straordinaria vittoria della Geistigkeit sui sacerdoti di Ammone, ma che non

può essere definitiva – che, anzi, presuppone l'interminabilità del movimento dislocante-sradicante, poiché si basa sul *permanere* della rimozione. La 'liberazione' dalla rimozione, la 'liberazione' dei contenuti rimossi, squarciandone 'la benda', fa erompere, sì, il barbarico-idolatrato, ma è condizione, insieme, dell'ammissione della colpa, della preghiera di perdono, del supplicium, della redenzione. E ciò *spiazza* – estrema dislocazione – l'esodo ebraico, e la traccia del Padre che in esso si segue.

Ma perché gli ebrei non riuscirono a prender parte alla 'confessione'? perché essi non vollero 'pentirsi'? perché ostinatamente non vollero ammettere la colpa, facendosene così tragicamente carico? A tutto ciò Freud non risponde. Tantomeno risponde sul perché proprio lui – disvelatore di quella rimozione – voglia, invece, farsene carico. Freud non invita neppure per lontanissimi cenni ad aderire al campo del 'vincitore'. Tenta di riconoscerlo obbiettivamente – ma nella sua descrizione traspare che da quel campo la Giustizia è fuggita. Il modo stesso in cui egli 'traduce' il termine cristiano di redenzione potrebbe anche esser letto come un motto di spirito, paradossale e blasfemo ad un tempo. E le sue accuse di idolatria sono perfettamente ortodosse dal punto di vista della tradizione teologica ebraica – incomparabilmente più ortodosse (e scontate) della critica rosenzweighiana. L'interpretazione di Freud, nel momento stesso in cui riconosce il meccanismo dislocante della tradizione, della storia di questo popolo, non libera, né intende liberare da esso. Riconoscere il contenuto rimosso, qui, non guarisce affatto – ma ci riassegna al suo dominio. Riapparteniamo a quello spazio della rimozione, che l'interpretazione sembrava voler spezzare. A questa altezza, si fa luce il Freud *tragico* del Mosè: *appartenere* è possibile soltanto a ciò che è *perduto*. L'analisi riconosce il movimento della dislocazione-rimozione, e il suo *compimento* – a ta-

le movimento, ora, *si vuole* appartenere. Non si appartiene che a una traccia che svanisce, a un'assenza, a una perdita. Giunti alla *crisi*, che sembrerebbe indicare la necessità del passaggio, della *metanoia*, al campo del Redentore – giunti a indicare in questo campo l'inevitabile 'progresso' – *ci si decide* per la rimozione stessa, che ora è, però, memoria consapevole, tradizione riconosciuta – che ora non può più portare 'benda', non può più fingersi radice, neppure errante radice. Apparente capovolgimento di conclusioni che sembravano obbligate, ma in realtà disperata coerenza del testo: questo popolo appartiene alla traccia di un'assenza, a un Silenzio – come 'pentirsi' di ciò? Appartenere non suona in esso come identificazione, ma all'opposto: si appartiene all'Altro soltanto. Già nella figura del Mosè era emerso questo rapporto. Ora, esso si radicalizza con paradossale violenza: si appartiene non solo a ciò che disloca, traduce-tradisce, rimuove, ma a ciò che in tale movimento *si perde*; non solo quel movimento rinnova la rinuncia, la perdita, ma quel movimento stesso è perdita in sé, va perdendosi in quanto tale. Si appartiene a ciò che vien meno. Si può appartenere soltanto a ciò in cui mai potremmo identificarci, non solo perché Altro, ma perché Altro dissolto nella stessa forza della rimozione che operava, Altro *sradicato* da ogni incanto, da ogni potenza fascinatória. Ma così, finalmente, ora, *puro*: rimosso da ogni inconsapevole rimozione, *voluta* nel suo interminabile dislocare, *cercato* nella e per la perdita che continuamente promette e produce. Il movimento che Freud inizia non potrebbe acquietarsi nella figura di una redenzione avvenuta, di un 'pentimento' che ponga fine all'esodo-esegesi, che riconosca uno spazio definitivamente risolto, che dia risposta. Il movimento freudiano giunge a cogliere questo spazio come dislocazione estrema della tradizione ebraica, ma per dislocarsi da esso di nuovo e *decidersi* per quello del vinto,

della perdita – dell'Altro più estremo. Questo spazio – creaturale nel senso più 'perduto' del termine – custodisce l'interminabilità del puro appartenere.

È *puro* l'appartenere che appartiene a un'assenza, a una perdita – che procede per una via che è destinata a smarrirsi. Lo statuto del procedere della tradizione è di non arrivare ad una meta, di non attingere mete. Il senso di questo procedere risiede in se stesso, in quanto viene percorso, in quanto soltanto-esodo. Esso dice se stesso – e *si* appartiene: appartiene, cioè, alla dislocazione e alla perdita che in esso si rinnovano, e che esse ri-creano. Questo procedere che continuamente sembra interrompersi, morire, sviarsi, 'cammina' perciò ancora una volta, *sempre ancora una volta*, e dunque oltre lo stesso campo del vincitore. Esso contiene *in sé* da sempre la propria sconfitta. Riconoscere questa sua dimensione non può significare né redimerlo da essa, né annullarne l' 'identità', ché l' 'identità' di questo procedere è da sempre in rapporto con l'Altro, 'identità' *dell'Altro*. La meta identifica; nella meta raggiunta il gioco dell'Altro tace; risposta è data. Ma il movimento del testo freudiano è affine, invece, al procedere del Mosè di Kafka. Meta non è afferrabile laddove l'identità è scissa – anzi, è scissione, rottura, *l'uno e l'altro*; né è concepibile risposta identificante, bensì soltanto la necessità, il non poter venire mai meno, dell'interrogare, *che è puro percorso*. E ad esso apparteniamo, invincibilmente.

Anche in Kafka si appartiene soltanto alla voce che viene meno, al luogo che scompare. Più profondamente ancora, si appartiene al silenzio, di cui la parola è traccia disperata. Nel togliere al Mosè l' 'identità' della lingua, Freud non compie soltanto quell'iniziale atto di dislocazione da cui *precipita* tutta la sua analisi, ma indica anche la nostalgia del silenzio nella stessa figura fondatrice. Ciò che ha dato *la* Lingua (la Lingua sacra e indistruttibile di Rosenzweig) si ri-

vela come una figura del silenzio – il silenzio sta nell'‘identità’ stessa di quella Lingua; non è perciò semplicemente il solo silenzio della risposta, ma una dimensione dello stesso interrogare – un arresto nello stesso procedere. E dunque: a questo procedere-arresto, a questa parola-silenzio apparteniamo – meglio: allo spazio deserto (spoglio di ogni possibilità di immagine) del *tratto* che li separa-unisce. A questo deserto apparteniamo, invincibilmente. «Ma nel deserto voi siete invincibili»...

È il *tratto* che separa-unisce il Mosè di Freud da quello di Schönberg.<sup>14</sup> Le due figure sembrerebbero ancora più lontane di quanto già non apparissero il Padre freudiano e quello di Rosenzweig: il Mosè di Schönberg appare *certo* della sua origine, sembra volgersi a una meta definita, del cui assoluto valore non è lecito dubitare. La rivendicazione della *Geistigkeit* ebraica domina, per così dire, i contenuti rimossi con gesto sovrano, come quello di Mosè che abbatte il vitello d'oro, che impedisce al suo popolo di ‘sedarsi’ nella nostalgia dell'Egitto.<sup>15</sup> E quel luogo comune concernente la contrapposizione tra Mosè e Aronne non insisterebbe forse ancora sulla purezza e *identità* della Legge contro ogni compromesso? Non è la figura dell'*identico* ciò verso cui Mosè trascina, vincendo le resistenze idolatriche, oltrepassando lo spazio dei suoi molti dèi e linguaggi? Visione schematica e riduttiva, da un lato, assolutamente erronea, dall'altro. Il Mosè di Schönberg è ancor più profondamente *spossessato* di quelli di Kafka e di Freud. Qui la tragedia del suo non essere in nessuna lingua costituisce l'opera nella sua totalità. A nessuna figura precedente la parola è mancata altrettanto radicalmente; in nessun'altra ‘scena’ la perdita, il movimento della perdita che struttura il percorso dell'esodo si sono espressi con pari decisione e violenza. La nostalgia



del silenzio, perciò, affligge questo uomo Mosè con un'intensità che Kafka solo avrebbe potuto ascoltare. Ma Mosè non è figura *del* silenzio; non si identifica con questa dimensione, né con quella della parola piena della Legge. Appartiene anch'egli a quella assenza di un *proprio*, cui obbliga la tradizione stessa della Legge, del Testo. Questa scissione, questa decisione dell'identità, raggiunge in Schönberg la massima tensione drammatica attraverso il dialogo-polemos tra Mosè e suo fratello Aronne. Mosè e Aronne (l'«e» di Rosenzweig!) formano *una* polarità – una dimensione, un ordine, nei quali 'originaria' è la rottura dell'identità, 'originario' è il movimento stesso della dislocazione, dell'interpretazione. Qualsiasi lettura astrattamente separante le due figure stravolge irrimediabilmente il testo schönberghiano. Mosè e Aronne si appartengono – e dunque ognuno appartiene al proprio Altro; la dimensione cui appartengono è quella stessa dell'appartenenza all'Altro, dell'«identità» che *si perde*, appena pensata, non nella struttura dialogica dell'io-tu semplicemente, ma nel rapporto con ciò che la affonda, con ciò che la *vince*. Allora si può intendere come la figura del deserto, ovvero del *puro* percorso, si imponga in Schönberg con tale ossessiva insistenza, oltre ogni ostinazione e impazienza del tendere-a, dell'avere-di-mira. Lo spazio del *tratto* proibisce ogni figurazione. Questo Mosè rinvia all'Infigurabile ancor più nettamente dell'Ekhnatòn freudiano – ma senza più neppure la più pallida traccia di poter ritrovare in questo ri-trarsi l'Origine 'vera'. Il ri-trarsi nell'Infigurabile *polemizza* interminabilmente con la necessità del discorrere, del procedere, del rappresentare. L'«identità» consiste in questo polemos – che non permette pace, non conosce termine, e, dunque, impedisce anche una fine dell'opera.

L'opera si interrompe, nel pieno del deserto; ma questo interrompersi è il suo unico *proprio*. Essa appartiene al tratto che intervalla, all'*in-stante*. Aronne

non è senza il silenzio e la nostalgia per il silenzio di Mosè; Mosè non è se non nell'ostinazione di Aronne. Indivisibili, che mai potranno unirsi; segno inafferrabile e doppio, in cui non il molteplice risale all'unità-identità, ma questa stessa appare come polarità inconciliabile. La parola di Aronne non può conciliarsi con l'Infigurabile mosaico, né questo Infigurabile rappresentarsi nel *Bild* di Aronne – ma proprio questa reciproca impotenza, proprio questo perdersi dell'una dimensione nell'altra, costituisce la radice di entrambe. Ognuna appartiene alla dimensione dove essa si *disloca*, si smarrisce, si perde. Massima affinità nel massimo contrasto. Comunque si potesse concludere l'opera, essa doveva concludersi nel deserto; il raggiungimento della meta è inconcepibile, per gli stessi motivi che lo rendevano tale in Kafka e in Freud, perché inconcepibile è quella reintegrazione della perduta identità originaria che la meta significa: non vi è identità, non vi è Origine – Mosè e Aronne, come vedremo, sono insieme dal primo istante (dal momento stesso dell'annuncio a Mosè): 'originario' è solo il loro *uno-due*. I vari materiali inediti dell'ultimo atto del *Mosè e Aronne* confermano questa tesi: la terra promessa rimane puro sempre-sarà. In un importantissimo frammento del maggio 1935,<sup>16</sup> Mosè disvela ad Aronne, prima che questi cada morto, il futuro del suo popolo. Come proiettati da una straordinaria lanterna magica, appaiono insieme le diverse genti nelle diverse epoche; su un'altura, oscurata dall'ombra di un alto monte, si trovano gli ebrei; alcuni portano le vesti del deserto, altri quelle ortodosse dell'Ostjudentum. I loro abiti sono logori. Essi stanno al buio, nella miseria, ma leggono e scrivono, si incontrano e si interrogano. Continuamente altri popoli e razze entrano in scena, lottando, uccidendo, rubando – e continuamente periscono. Solo quello dura, nella sua ombra e nella sua miseria. E su di esso Mosè alza, im-

ponente, le Tavole della Legge, a minacciare e proteggere. Si tratta, inequivocabilmente, della Legge *dell'esilio*. Il popolo della Legge mosaica è quello della *diaspora*, dura in essa. Aronne «cade morto a terra» di fronte a questa immagine, non a quella della terra «latte e miele». Ma la sua stessa parola era confitta nel deserto dell'esilio, le sue stesse immagini appartenevano a questo suolo soltanto: immagini del necessario procedere, *discorrere*, cui anche Mosè è costretto.

Aronne non ha 'debolezze' che Mosè non abbia, non ha 'colpe' che Mosè non condivida. Egli è la bocca di Mosè – con questa bocca è Mosè che parla. Forse che Mosè condanna Aronne e gli sopravvive? Neppure Mosè può raggiungere la meta; non solo Aronne, pur libero (i guerrieri non lo uccidono), cade morto. Facendo finire Aronne, Schönberg conclude l'intera opera di Aronne e Mosè; inconcepibile proseguirla con Mosè *solo*: ciò significherebbe pretendere di averlo 'identificato', ciò significherebbe pretendere di aver 'assolutizzato' un proprio di Mosè *da* quello di Aronne. Ma come ciò potrebbe avvenire, se perfino la Legge, quella Legge che Mosè sembra sollevare contro Aronne, non è altro che *Bild*, immagine? e se così profondamente Mosè lo riconosce, da spezzare *per questo* le Tavole, «*d'un tratto disperato*»? Non per disperazione nel suo popolo, ma per disperazione nell'immagine, nel segno, che continuamente Aronne ricrea, Mosè infrange le Tavole. Eppure è questa Legge a caratterizzarlo, a 'identificarlo', di più: a costituire l'unico proprio della diaspora, dell'esilio, della perenne *Entstellung*. Precisamente questo dice Aronne, la bocca di Mosè: tu sei costretto ad appartenere alla dimensione che *vuoi* perdere, che *vuoi perduta*, da cui aneli distaccarti, deciderti assolutamente. Tu sei costretto ad *appartenermi*, come io ti appartengo. In un altro frammento inedito del terzo atto, Mosè riconosce apertamente tale reciproca appar-

tenenza. Ad Aronne, che gli dice come avesse sperato di entrare nella terra promessa, Mosè risponde: né tu né io vi entreremo. Entrambi non hanno bisogno di *vederla*, poiché l'hanno *udita* attraverso la voce di Dio. Ed entrambi non possono vederla, poiché sono stati costretti a parlare attraverso comprensibili immagini e a battere la roccia perché desse da bere. Duplice necessità: uno straordinario privilegio (l'aver *udito*) e una straordinaria quanto necessaria colpa (l'aver chiesto miracoli) li condannano alla sopravvivenza dell'incompiuto e imperfettibile, al non-ancora, al sempre-sarà. Mosè si rivolge al Coro: « anch'io vi lascerò, come mio fratello Aronne »; ed è in questa figura – di assenza, di abbandono, di perdita – che entrambi dominano la scena dell'altro frammento prima descritto, che entrambi sono il segno, la stella, della diaspora, della *Wunschlosigkeit*, dell'assenza di desiderio del deserto; è la stella che rende invincibile questo popolo, ma *nel deserto*.

Al dramma di questa *indivisibile differenza*, di questo invincibile radicarsi nella figura della migrazione, in cui sempre la parola si distacca dal silenzio, in cui ogni gesto è ritratto nel suo prender congedo, Schönberg non era pervenuto nella *Via biblica*.<sup>17</sup> Tra i due testi, che ci si ostina ad analizzare in termini di continuità, si apre uno iato profondo. In *Der biblische Weg* Schönberg interroga ancora la possibile conciliazione *in uno* di Mosè e Aronne. Questa è l'esplicita intenzione di Aruns. Il naufragio di tale pretesa produce una situazione di *immediata* separazione, che non ha nulla a che fare con quell'appartenenza all'Altro che costituisce Mosè e Aronne. La conclusione delle due opere rappresenta emblematicamente la loro differenza. Nella prima, come *deus ex machina*, compare un nuovo Giosuè a compiere l'opera del profeta, a esaudirne il desiderio, a 'sedare' il popolo su una terra sicura, nella quale esso possa vivere in pace per la sua idea, per il trionfo spirituale della sua fe-

de in «un Dio unico, immortale, eterno, irraffigurabile». Conclusione affatto ortodossa, che Asseino benedice: proprio l'impotenza di Aruns «di toccare con i suoi piedi la terra promessa» lo ha infine rivelato ai suoi occhi autentico profeta; Asseino sa ora che egli davvero viveva per la sua idea, «cresciuta tra le rinunce», «nata nel dolore». Asseino, dunque, può *identificare* Aruns; spezza quel nodo che ne confondeva la figura con quella di Aronne. La storia di Aruns si trasforma in perfetto Gleichnis di quella mosaica, e nello stesso modo può allora concludersi. *Der biblische Weg* e *Moses und Aron* sarebbero collocabili sulla stessa linea soltanto se quel nodo si spezzasse anche nell'ultima opera, se anche in essa fosse possibile identificare separatamente, come si trattasse di due principi, in rapporto di mutua esclusione, Mosè e Aronne. *Der biblische Weg* ha di fronte l'aut-aut tradizionale: o utopia della conciliazione, della sintesi, o semplice separazione. Aruns persegue la prima («Mosè e Aronne significano per me due attività di *uno stesso* uomo: di *un uomo di stato*»); Asseino gli ribatte la seconda («non ha saputo intendere perché Dio non riunì tutt'e due quelle capacità in uno stesso uomo?»). Per Asseino, Aruns è piuttosto solo Aronne («ciò che mi sta chiedendo è come se Aronne avesse chiesto a Mosè di approvarlo e di aiutarlo nell'erigere il vitello d'oro») – ma con ciò mostra, appunto, di intendere solo Aronne 'colpevole' e Mosè astrattamente estraneo alla tragedia dell'immagine, del mezzo, della lettera, la cui necessità tormenta Aruns. *Mosè e Aronne* è il *tertium datur*. Aruns sta solo nella *Via biblica*, afferrato dal suo sogno di identità e Asseino può riconoscerlo soltanto come l'uno o l'altro. Nell'opera, invece, l'identità di Aruns si sdoppia; il dramma dell'aut-aut diviene qui la tragedia dell'«e» che unisce all'Altro, che mantiene l'alterità oltre ogni pensiero di conciliazione, che assegna ogni parola allo spazio della sua assenza, e ogni movimento al-

la via che più lo dis-toglie, che più appare *se-durlo*. Nell'opera non è più pensata né la sintesi, né l'immediata separazione tra Mosè e Aronne, né una forma qualsiasi di gioco tra le due 'soluzioni' – nell'opera, appunto, non si dà più soluzione. Al procedere di Mosè e Aronne non corrisponde più la risposta della *Via biblica*. Il percorso, il *deserto* percorso qui risponde a se stesso; Mosè e Aronne si *rinviano* reciprocamente. La strada ancora lineare del dramma ripiega qui su se stessa, si chiude in tragica *peripezia*. Nella figura che così si disegna, né Aronne né Mosè sono il proprio dell'altro, entrambi sono all'altro domanda e risposta. Una voce non può eccedere l'altra attraverso un gioco di verità e apparenza, in una sorta di gerarchico ordine prospettico. Al culmine del polemos che incessantemente li divide, Mosè e Aronne si ritrovano, proprio nel loro comune appartenere al principio che ne sancisce la rovina: Mosè all'immagine, Aronne alla nostalgia del silenzio.

Solo l'attenta lettura dell'opera può mettere in luce questa tragica dialettica della *musica* schönbergiana. È a questo livello dell'analisi – che pure il testo letterario rende affatto plausibile – che l'astratta separazione di Mosè e Aronne come 'maschere' contrapposte, idealtipi da melodramma, dovrà trovare definitiva liquidazione. La lotta di Mosè con la *sua propria* parola e quella di Aronne nel distogliere, nel dover dislocare, ogni volta, questa stessa parola dal *suo proprio* silenzio, diviene, nell'opera, autentico problema musicale, *pensiero musicale*. E in questi termini occorrerà cercare di indicarlo. È però prima necessaria una digressione. Come per Rosenzweig, per Kafka, per Freud, anche per Schönberg non possiamo procedere diversamente, se non ogni volta *arretrando*. La misura del procedere è anche qui data dalla forza con cui già il *percorso* ci riguarda, dall'intensità con cui ci rivolgiamo ad esso. La misura del procedere dipende dalla misura in cui ci distogliamo da esso, rivol-

gendoci al percorso. Se il procedere è continuamente *Entstellung* del percorso, altrettanto il percorso, riguardandoci, ci rimuove ogni volta dal semplice procedere. Perciò il procedere non è mai diritto – e così la forma del percorso non è mai quella dell'essere-stato. Il percorso è questo Altro qui-e-ora confitto nel procedere, presente in esso: tradizione, testo e *non* pretesto, inassimilabile, inidentificabile al semplice procedere, eppure condizione del suo stesso movimento. Dobbiamo, dunque, comprendere questa dimensione del percorso nel procedere schönbergiano, la *sua* tradizione – o meglio, quale *differenza* con la sua tradizione ne costituisca il testo.

Il problema del *canto*, nella tradizione musicale ebraica, è intimamente connesso a quello della *lettura* della Legge.<sup>18</sup> Chi legge il Libro senza melodia è come non mostrasse rispetto per il suo valore; «una profonda conoscenza della Torah può essere raggiunta solo cantandola». <sup>19</sup> I segni vocalici servirono anche per la notazione musicale: musica *vocalica*. La vocale è l'anima della parola; essa trae la parola òltre il corpo della consonante, la libera nel canto: prosodia, accentus = *al-canto*. Leggere la Torah non è possibile senza pronunciare quest'anima della parola, e quest'anima esige di essere cantata. Il canto non si limita, perciò, ad essere un modo di pronunciare la Torah; nel canto si rivela l'anima della Scrittura; il canto *interpreta* la Legge, ne scopre ogni volta lo spirito. Nel canto *vocalico* il cantore-*esegeta* rivela lo *spiritus* della Legge; la sua voce si trasforma in questo *spiritus*. È per questa sua dimensione vocalica, musicale-vocalica, che il linguaggio umano può giungere a possedere un riflesso, una favilla della Lingua divina. I libri di preghiera di R. Shalom Schar'abi sono *partiture*, nelle quali il testo tramandato si accompagna a rappresentazioni grafiche e notazioni, indicanti i nomi di Dio.<sup>20</sup> Quando il linguaggio eccede, per così dire, la sua dimensione semplicemente consonantica, e in-

tende riflettere sui Nomi, allora è il canto, e il canto è preghiera. Dal *Sohar* fino alla Kabbala luriana, un'ininterrotta tradizione testimonia questa intima disposizione al canto del linguaggio che interpretando la Legge prega, e viceversa.

Intrecciata a questa linea se ne sviluppa un'altra. Ogni lettera dell'alfabeto, ogni segno di ogni lettera dell'alfabeto posseggono lo straordinario valore di faville del Nome. Riflettere su di essi, meditarne la disposizione, variarne la composizione, è forma per eccellenza di in-vocazione. La meditazione sulla lettera, sul segno, sulla singola parola deve essere assolutamente pura: essi sono, *in quanto tali*, riflesso del Nome. Il loro valore non va distratto con immagini, rappresentazioni, figure riguardanti il senso delle parole o delle frasi. Il discorrere della parola nella frase è affatto contingente; necessaria è quella lettera, la sua forma. La ricerca del 'che cosa' la parola significhi costringe le lettere a servire l'immanenza del senso, le imprigiona nel corpo dei significati. Ma la parola deve farsi lode dell'Infigurabile, dell'Eterno, dell'Unico, che, proprio in quanto dà a tutto significato, non può essere rappresentato secondo un contenuto o un senso determinati. La più propria meditazione dell'Unico sarà, allora, la pura meditazione, sciolta da ogni senso, sulle lettere e le loro combinazioni, meditazione 'astratta', «qualcosa come un movimento armonioso del pensiero puro, sciolto da qualsiasi oggetto sensibile». <sup>21</sup> Lo stesso Avrahàm Abulafia paragona questa disciplina di meditazione alla musica. Nel comporre, scomporre, ricombinare diversamente l'inesauribile tesoro delle lettere, nel godere delle reciproche risonanze che tra esse si creano, avviene come nella composizione musicale. Quest'ultima è l'immagine acustica di quella musica del puro pensiero, che concepisce ogni lettera nella sua partecipazione al Nome. I procedimenti di quest'arte combinatoria variano nel tempo e nelle scuole, <sup>22</sup>



ma l'idea di una contemplazione che giunge a riconoscere il suo Dio sprofondando nel senza-senso della lettera, del segno, della pura scrittura – l'idea che la stessa Lingua divina si custodisca-nasconda in tale gioco al di là di ogni senso – rappresenta il più deciso e paradossale abbandono di ogni teoria dell'immagine, di ogni limite della rappresentazione. Perfetta meditazione – libera, dunque, anche dalla più pallida tentazione idolatrica – consiste nel *comporre* il senza-senso delle lettere (la loro dimensione sottratta ad ogni uso immanente) in una musica del puro pensiero.

In questa meditazione si esalta il valore dell'*ascolto*. L'ascolto giunge a una tale potenza da intendere la musica perfettamente silenziosa prodotta dalla pura combinazione delle lettere. Un orecchio *della mente* coglie l'accordo delle note, che qui sono lettere e segni, e in quanto tale ne gode, non perché esso significhi o indichi qualche contenuto sensibile, non perché esso evochi immagini, ma per il motivo opposto: che esso ci libera dall'immagine, dal vincolo della rappresentazione. In questo ascolto la meditazione sente se stessa, segue la musica del suo stesso movimento, che non è intenzione, ad-tendere, che non è impazienza verso qualcosa, ma il proprio ritmo interno, composizione e variazione infinita delle sue note. La meditazione definisce il proprio spazio e in esso ascolta se stessa in tutte le sue infinite possibilità, inesauribili dall'immagine, dalla rappresentazione, dal senso. Rispetto a questa musica e al suo ascolto, il canto vocalico sta ancora, evidentemente, nella dimensione dell'immagine. Il canto che è soffio dello spirito della Legge appare l'immagine più alta dell'ascolto della musica della pura meditazione – ma le sue note, i suoi accordi sono ancora quelli sensibili e determinati che 'portano' un senso, che dicono ai sensi. Se il vero fine dell'interpretazione consiste nel meditare sui Nomi, allora non potrà esserne il sem-

plice canto, l'*accento* del canto, la forma appropriata, bensì il canto trasfigurato nella pura ars combinatoria di lettere e segni, che solo un ascolto assolutamente spirituale può cogliere. Tra queste due dimensioni si apre un gioco di straordinaria complessità; *insieme*, esse danno vita a uno *spazio musicale* che nessuna dialettica conciliativa, nessuna composizione sintetica possono risolvere – uno spazio *tutto percorsi*, costituito da infiniti compossibili. Esso è più che lo sfondo (culturale, tradizionale, religioso anche)<sup>23</sup> del *Mosè e Aronne* di Schönberg, ne rappresenta il *pensiero*.

La forma del canto è *il* modo della tradizione della Legge; ma tale forma, dal punto di vista dell'autentica meditazione, rimane costretta nella dimensione dell'immagine. E, d'altronde, la musica del pensiero che riflette sui puri segni della Legge, sulla sua scrittura, si rivolge necessariamente in se stessa, come una sorta di misterioso ascolto dell'ascolto: il pensiero ascolta se stesso che ascolta il puro in sé di questi segni. Ma non appena questa forma dell'ascolto deve farsi esegesi, non appena essa vuole comunicarsi, ecco che necessariamente prorompe nella preghiera e nel canto. Se il metodo della meditazione deve essere tale (cioè un percorso, una via) ecco che quella musica perfettamente silenziosa *si traduce* oltre il cerchio intatto del suo silenzio per offrirsi ad un ascolto sensibile. Deve darsi immagine della musica che la meditazione produce meditando, o nulla potremmo dire-comunicare di essa. Il canto traduce-disloca quella musica; *mai* esso è quella musica, ma tuttavia ne costituisce il mostrarsi, il donarsi. Nel canto si dona la musica della meditazione; essa si dona, dunque, in un'immagine, necessariamente sensibile, e necessariamente *altra* rispetto alla sua origine propria. Tale origine non *c'è* mai; la musica della meditazione sfugge per essenza alla determinatezza del *Da-sein*; essa *c'è* soltanto nella traduzione-dislocazione che il canto ne opera. Questo canto, nella creatura-

le concretezza dei suoi *accentus*, custodisce la musica della meditazione nell'immagine, cioè – ancora – nell'Altro da essa. La mente ad-tende instancabilmente ad un ascolto puro di sé, senza 'distrarsi' nel canto; ma *sua* diviene la dimensione del canto, non appena tale ad-tendere, tale *attenzione*, si fa percorso, metodo, comunica la propria possibilità. Nel canto essa non naufraga come in un elemento estraneo, in un'alterità assoluta; il canto è l'Altro cui pure essa *appartiene*. *Insieme* vanno pensate queste due dimensioni dell'alterità e dell'appartenenza: davvero Altro è la musica del canto rispetto a quella della mente, e tuttavia davvero quest'ultima vi appartiene, oltre ogni speranza di potervisi districare. Così, ad un tempo, il canto, nella sua estrema tensione, allorché vuole trasformarsi in puro *spiritus* della Legge che canta-interpreta-prega, pone la necessità di una dimensione altra rispetto alle sue immagini e al suo sensibile ascolto. Mostrando l'anima vocalica della Scrittura, il canto è nostalgia *in atto* di quel Nome che, essendo al di là di ogni nome, senso, contenuto, può rivelarsi soltanto nell'ars combinatoria delle lettere. Il canto ad-tende al movimento puro di quest'arte, all'ascolto della sua musica senza-senso e senza-suono, così come quest'ultima ad-tende a mostrarsi-donarsi nel risuonare delle vocali. Né reciproca alienazione, né conciliazione: nell'alienazione l'uno diventa l'altro, nella conciliazione l'uno e l'altro si identificano, formano *una* identità. E neppure semplice dialogo tra semplici differenze. Ma canto vocalico e musica della meditazione, come dimensioni irriducibilmente altre, non possono non finire che con l'appartenersi. Lo spazio musicale sembra costituirsi sulla base del loro reciproco richiamo, come una mutua invocazione: al silenzio dal canto, al canto dal silenzio – il canto risuona davvero, nella pienezza tragica della sua intenzione, infrangendosi sul limite del silenzio, e così il silenzio si mostra, *risuona*, soltanto spezzando la sua onda sul

limite del canto. Potremmo dire: il canto non è che questo frangersi del silenzio. Così, ogni volta, esso si produce dal silenzio, e il silenzio ne abbraccia le possibilità. I kabbalisti indicavano questa dimensione che comprende canto e musica del puro pensiero con la prima lettera dell'Alfabeto. L'Aleph è *suono inudibile*; come il Nome infigurabile e indeterminabile contiene ogni determinatezza, così questo suono inudibile contiene tutti i suoni e tutte le musiche. Rispetto a questa *arché*, anche la musica della meditazione diviene immagine; essa non appare che la prima emanazione del Suono, dell'Inudibile e Infigurabile. Rispetto a questa *arché*, anche l'ascolto più puro non è che figura. Musica della meditazione e voce del canto appaiono come emanazione del Suono inudibile – dell'Apertura originaria dell'Aleph: semplice dimensione dell'Aperto, in quanto possibilità di ogni donazione, di ogni segno, di ogni spiritus. Essi si appartengono *in* questa comune appartenenza, appartenendo entrambi all'Aperto, che mai si dà in quanto tale, che mai può suonare da solo, ma sempre *risuona* nel gioco tra meditazione e canto, silenzio e parola.

Questo gioco occorre ascoltare nel *Mosè e Aronne*, non soltanto esso appare infinitamente più complesso della schematica contrapposizione tra le idolatriche immagini, che Aronne esprimerebbe, e iconoclastia mosaica, ma completamente opposto ad essa. Nel canto di Aronne non si tratta di una forma 'profana', di una sorta di bella apparenza, che farebbe velo semplicemente alla Legge annunciata da Mosè. In quel canto va fatta ascoltare, invece, la liberazione dell'anima vocalica della parola, liberazione difficile, tormentata, mai definitiva. Nella figura di Aronne va mostrata la necessaria ostinazione dell'*esegeta*, che trae quell'anima dalla parola, che tenta ogni volta di far risuonare le sue immagini come faville della Lingua divina. Bisogna avvicinare il canto di Aronne al-

la preghiera, e insieme mostrarne l'intima disperazione: esso conosce il proprio limite, sa che il suo spiritus deve risuonare sensibilmente, sa che la sua voce traduce-disloca la musica della meditazione. Ma di tale *Enstellung* ribadisce con durezza e disincanto l'inesorabilità. Bisogna liberare Aronne dal suo stereotipo 'tenorile', conferire alla sua voce ampiezza, durezza e angoscia sinagogali. Dal canto suo, la parola di Mosè è immagine dell'inesausta meditazione, di quella potenza dell'ascolto che vuol giungere a intendere il suono della pura meditazione. Occorre, allora, che questa parola si contorca attorno a se stessa, come un fuoco che si auto-alimenta. È necessario che ad essa – pura meditazione sui Nomi (sono essi che Mosè incessantemente ripete, proprio come volesse astrarne il Suono inudibile) – ogni sensibile risuonare appaia un costringere l'Infigurabile in un'immagine di impotenza. Ma non deve forse anche la forza di quest'ascolto venire comunicata? non deve forse anche la musica perfettamente silenziosa della mente meditante essere indicata? Non è Mosè *profeta* per questo? E poi, di fronte all'Unico, di fronte al Suono inudibile dell'Aleph, non è anche questa musica immagine, non diviene anche la pura meditazione una forma dell'interpretare-interrogare-dislocare? Così è, dice Aronne; così è, dice Mosè, poiché muore col fratello. Essi rimangono l'uno e l'altro, indivisibili nella tensione estrema della loro differenza, uniti *dalla* dissonanza più acuta. Straordinaria lettura in chiave tragica della tradizione: ciò che in essa appariva come due dimensioni (della preghiera, del canto, dell'ascolto) in qualche modo affini, mai radicalmente problematizzate nel loro rapporto, qui viene colto come *il* problema. Quell'«e» forse in nessun'altra opera di questo secolo è stato ascoltato con più intensa consapevolezza dell'abisso che cela: *tratto* che impedisce l'assoluta separazione e mantiene insieme i mai-uniti, li fa appartenere reciprocamen-

te proprio nella forma della differenza. Non è concesso a queste figure né liberarsi separandosi, né conciliarsi identificandosi. Né nella Differenza, né nell'Identità esse possono trovare quiete. L'*Un-heimliches* del *tertium datur* è la loro dimensione.

Nel canto di Aronne va mostrato l'Aperto dell'A-leph, l'istante in cui la bocca si apre per emanare il suono, ma ancora è solo silenzio inudibile; la parola parlata di Mosè, l'inaccessibile cuore della meditazione vanno mostrati *nel* canto di Aronne. Ogni movimento di quest'opera va inteso anche come un ritrarsi, ogni procedere deve essere ri-percorso; un'interminabile rete di rimandi e risonanze ne costituisce il tessuto. Più sembra che una frase si sviluppi lontana dal suo inizio, più se ne avvicina; un ordine si capovolge nel suo inverso; gli elementi si rifrangono incessantemente nel variare del loro rapporto. Schönberg era sempre stato 'magicamente' attratto dalle possibilità musicali che simili idee possono sviluppare. La forma del chiasmo, ad esempio, è da lui sistematicamente adoperata a partire dalla Serenata Op. 24; ma tale forma è anche intimamente connessa alla tradizione del canto ebraico: «Canit more hebraeorum» si diceva nel XV secolo di una voce che procedesse 'a gambero'. Quelle idee sul canto, sulla meditazione, sul silenzio, sono, in Schönberg, simultaneamente pensieri musicali, e come tali ('partiture' erano i libri di preghiera di R. Shalom Schar'abi) esse strutturano la partitura del *Mosè e Aronne*.

Nella stessa *Gottesstimme*, all'interno della stessa Voce che Mosè solo può udire, canto e parlato si danno simultaneamente. È come se alla possente meditazione di Mosè, che inaugura l'opera («Einziger, Ewiger...») già rispondesse l'intreccio indistricabile di quelle due dimensioni, che ne scandirà l'intero sviluppo. La Voce è formata da sei voci soliste che cantano e sei che parlano, ma «sehr deutlich akzentuiert», con chiaro *accento*, senza dimenticare quel canto, *al-*

*canto*, «il più vicino possibile alla notazione indicata». Mentre Mosè *sta solo*, «ohne Einklang», le sei voci soliste sono sempre accompagnate da sei strumenti (legni). È evidente la *spazialità* che questo testo intende perseguire; il coro è 'approfondito', diversificato; tra la sua voce e quella di Mosè si creano effetti di vicinanza-lontananza continuamente cangianti; i diversi elementi assumono, di volta in volta, il massimo risalto. L'aspetto tettonico-costruttivo, pluridimensionale, dell'idea musicale è qui assolutamente preponderante rispetto alle istanze di movimento o di sviluppo. Si determina, piuttosto, come un largo indugio, un'unica frase costruita su variazioni infinite e infinitesime, il cui carattere inquietante risiede appunto nella complessità degli elementi e dei rapporti che essa riesce a ordinare e comporre. Le indicazioni sul possibile uso di fonti acustiche indirette, come altrove certe 'dislocazioni' del coro o di sue parti, o dell'orchestra stessa dietro le quinte, accentuano il carattere spaziale-costruttivo delle articolazioni della *Gottesstimme*, delle suddivisioni interne dei due cori, della diversità dei piani dinamici tra cori, orchestra e Mosè.

Nel Coro del popolo, tutto percorso da dubbi e tensioni irrisolvibili, continuamente oscillante, stretto tra nostalgia delle 'finzioni' egizie, desiderio di 'sedarsi', necessità dell'esodo, silenzioso richiamo dell'Unico – anche nel Coro del popolo l'alternanza-complementarietà di canto e parlato svolge una funzione strutturale. Continuamente Schönberg mostra come queste due dimensioni non siano astrattamente assegnabili a contrapposti principi, non servano affatto a caratterizzare due personaggi melodrammaticamente separati. Il testo della *Gottestimme*, il Coro del popolo sembrano voler esporre simultaneamente il problema del rapporto tra Mosè e Aronne, esattamente nei termini da noi già indicati, come quello di un mutuo appartenersi, di un'impossibile identità, attraver-

so la traccia 'misera' eppure indistruttibile dell'«e'. Nella seconda scena, quella del loro incontro, anche Aronne *parla* (alla battuta 178: «Unsichtbar! Unvorstellbar!»), e anche Mosè *canta* (alla battuta 208: «Reinige dein Denken») – anche Aronne, cioè, medita sul Nome, anche Mosè interroga-prega. Nel contrastatissimo gioco dei tempi, che impedisce ogni sicuro procedere, Mosè e Aronne, fin dal primo apparire, 'ritornano' l'uno sull'altro, s'arrestano l'uno nell'altro, sono *percorso* l'uno dell'altro.

Con le scene terza e quarta del primo atto, la complessità della costruzione e la tensione antinomica che si determina al suo interno, raggiungono già il loro culmine. Il mezzo corale è instancabilmente in statu viatoris, non conosce quiete: dal Coro a sei voci, fino alla battuta 389, ai due semicori, di sei voci ciascuno, che *recitano* «Glaubt nicht den Betrügern...» alternandosi tra loro, all'ulteriore suddivisione in due semicori di quattro voci, immediatamente dopo che il conflitto accumulatosi nelle precedenti battute si è per un istante risolto nel pianissimo della fanciulla: «Er wird uns befreien». Ma ogni 'naturale' procedere è sistematicamente sconvolto: la melodia del giovane costituisce il rovesciamento esatto di quella della giovinetta che inaugura la grande scena; poi, invece dell'atteso 'scioglimento' attraverso la loro sovrapposizione, ecco una nuova melodia, sempre in dieci misure, ma contrastante con le precedenti, cantata da una voce diversa; e di nuovo le tre voci non si combinano: emerge, invece, mentre il tempo si fa più incalzante, la voce di basso del sacerdote. Le voci, alla fine, si combinano, dopo che il Coro ha tremato alla notizia del ritorno di Mosè, ma, attraverso lo scambio reciproco delle diverse melodie, ogni personaggio le canta tutte; l'eccezionale saturazione del materiale, e della stessa idea, che questo procedimento produce, conserva il più definito contrasto tra le varie voci e i vari caratteri. Saturazione qui non signi-



fica 'scioglimento' del contrasto, 'superamento' della sua tragedia, ma esposizione delle sue possibilità, composizione delle forme possibili del suo manifestarsi. In funzione analogamente *spiazzante*, Schönberg inizia i diversi episodi con procedimenti canonici imitativi, per due-tre battute, che subito apre, trasforma. Schemi e prosodie stabilite vengono continuamente riprese per essere subito abbandonate (in particolare nella grande scena del *reatus vituli*); questo procedere è davvero interminabile distanza, un continuo prender-congedo, e insieme un continuo ritorno, poiché, *cancrizans*, la meta è l'origine. Così, nella quarta scena del primo atto, Mosè e Aronne avvicinato-allontanano, rimandano-precipitano il momento culminante del loro confronto, come volessero dilatarlo in tutte le direzioni dello spazio e del tempo, e saturarlo della loro angoscia, mentre lo stesso rapporto si instaura con il Coro del popolo. Nessun elemento, una volta esposto, viene semplicemente 'superato' in questo procedimento, bensì ricollocato, dislocato, in uno spazio musicale che continuamente si dilata, cresce *approfondendosi*. Il gioco tra gli elementi è quello della forma della sistematica *riflessione* reciproca, per la quale essi appaiono l'uno *nell'* altro, e si appartengono, così, durando in se stessi.

Questo testo che pensa simultaneamente il massimo contrasto e la massima unità è, dunque, davvero il testo di Mosè e di Aronne, secondo l'idea che ne abbiamo esposto; lo è in ogni suo luogo – dalla voce del rovetto ardente, a quella del mezzo corale; lo è anche nell'orchestra, poiché proprio in essa si ricrea l'unicità del *problème* che Mosè e Aronne manifestano. Mentre il Coro lo sviluppa in tutte le sue dimensioni e possibilità, quasi proiettando la tragedia di quell'«e» sull'intero destino del popolo, l'orchestra abbraccia la totalità di questi contrasti (soprattutto nella quinta scena del secondo atto, quando,

appunto, Mosè e Aronne scoprono l'estremo rischio della propria vicinanza nel momento in cui più forte appare quello della loro astratta separazione. Più violenta è qui la nostalgia di silenzio da parte di Mosè – «Io non ho parlato»; più nettamente la voce di Aronne 'ascolta' il pensiero di Mosè – «Eppure io ho inteso»; più necessaria appare la dimensione dell'immagine in cui Mosè e Aronne sono confitti). Ma non li abbraccia, come a volerne comporre le dissonanze; essa, piuttosto, li segue e *commenta*. L'orchestra è il luogo dove quel Suono continuamente si mostra e continuamente si ritrae: quel Suono di cui il canto di Aronne e la meditazione di Mosè hanno infinita nostalgia. L'orchestra li abbraccia indicandone il Suono inudibile, da cui entrambi provengono e a cui ad-tendono. È un'ombra che segue l'intera opera – e che mai le singole figurazioni di questa possono esaurire. Essa permane – distanza appartenente a quelle figure; *simbolo* del Suono che nessuna immagine può comprendere, se non ad-tendendolo interminabilmente. In un solo istante esso davvero *mostra sé*: quando Mosè cade a terra, disperato, 'vinto' dalla parola di Aronne («segni di Dio» sono anche il ro-veto ardente, le Tavole della Legge), un accordo di soli archi, risonante di addii mahleriani, si rivolge a lui, quasi a rifletterlo, quasi a corrispondergli: sono queste poche battute la Parola, *tu*, Parola, che mi manchi? sono queste battute un segno di risposta? Un *segno*: esse abbracciano-comprendono la disperazione di Mosè, e fanno-segno al Suono inudibile cui egli ha disperatamente atteso lungo tutti i percorsi del deserto. Un gesto estremo dell'orchestra che si rivolge alle figure, dell'ombra che si avvicina a custodirle, ma che, nello stesso tempo, le espone, senza consolazione, alla loro nostalgia, le riaffida al deserto dove, solo, esse sono invincibili.

La Parola che manca è il Nome, quel Suono – manca la Parola capace di dire il Silenzio senza tradirlo,

di dire il Silenzio come Silenzio, di udire l'Inudibile, di udirlo davvero in quanto davvero Inudibile. Esistono il canto di Aronne (preghiera, anima della vocale) e la parola, profonda, possente, che cerca di dire la propria meditazione. Esistono immagini. Ma nulla esse sarebbero – idoli sarebbero, dèi stranieri, impotente discorrere, *vanitas vanitatum* – senza quel Nome *che manca*, senza quel Suono che ne è l'ombra interminabilmente distante, eppure *qui* con i nomi e i suoni. Nulla sarebbero senza quest'*assenza*.<sup>24</sup>



**PARTE SECONDA**  
**SULL'ICONA**

**«... e soltanto allora ci fu chiaro  
a che cosa e dove il nostro Angelo  
sigillato ci conduceva...».**

**N. LESKOV**



# I

## L'ANGELO SIGILLATO

Ma se il silenzio non può *dirsi* in quanto silenzio, potrà *mostrarsi* l'Ineffabile in quanto Ineffabile? Alla Parola Mosè si rivolge col 'tu' che indica la perdita e l'assenza. Il silenzio della Parola è inudibile. Eppure, esso *mostra sé* in quel reciproco perdersi che costituisce il 'dialogo' tra Mosè e Aronne, tra meditazione e canto. In quali altre dimensioni è pensabile il donarsi dell'irrappresentabile? o, meglio, l'irrappresentabile, ciò che viene concepito come Altro rispetto ad ogni determinazione di essenza, ad ogni 'è', ad ogni *Istfrage*, risulta tuttavia pensabile nell'atto del suo donarsi? Una *teologia dell'icona* ha essenzialmente a che fare con queste domande. Qui si spalanca l'*Abgrund* di una diversa tradizione – tanto lontana da quella in precedenza trattata, da sembrare quasi 'proibito' l'ascoltarle insieme. Eppure, è proprio dalla disperazione sull'immagine, dalla Parola che manca, che continuamente quella teologia cerca di 'liberarsi'. Il problema di quella Parola costituisce lo sfondo stesso dell'icona. Non appena l'icona finisce di essere riguardata come un fossile, non appena se ne avverte la corrente nello spazio figurativo contempo-

raneo – e non appena, dunque, quest'ultimo è còlto nella sua interpretante-dislocante complessità – questo nesso si impone. Alla radicale *Entstellung* del Testo, del Libro, dell'Origine, che ne costituisce l'unica 'tradizione', corrisponde – in un 'io-tu' che non ha nulla della rassicurante etica dialogica, ma indica piuttosto il rapporto di Mosè con la Parola – l'*Entstellung* della forma dell'icona. L'epoca di tale *Entstellung*, che qui si vorrebbe rappresentare, porta un duplice segno, la cui violenta dissonanza, che lo conduce all'incandescenza senza mai consumarlo, è ciò che va appunto pensato: da una parte, la *Vittoria sul sole*, il *Quadrato nero* – dall'altra, *La colonna e il fondamento della verità*, *Ikonostas*.<sup>1</sup> Negli stessi anni, in ambienti profondamente affini, è come se l'epoca, appunto, *s'arrestasse* a riflettere su questa stella paradossale, indugiasse sull'amicizia astrale che collega opere così apparentemente opposte come quelle di Kaziimir Malevič e Pavel Florenskij.

Tra l'incoercibile *attenzione* plotiniana alla irraggiungibile purezza dell'*endon eidos* e la rappresentabilità dell'Invisibile in quanto Invisibile, che nell'icona si afferma, sta il cuneo della proibizione veterotestamentaria dell'immagine, cui la tradizione giudaica rimane fedele. L'eros all'Uno, che mai sarà dato denominare, definire, comprendere discorsivamente, che l'occhio mortale dei sensi mai potrà perfettamente speculare, assume nuova intensità e nuovi motivi. La teologia dell'icona non può, infatti, porsi in sicura continuità con la dottrina neoplatonica; una duplice *crisi* la separa da questa: non solo – come vedremo più diffusamente – il decisivo istante dell'incarnazione, ma la stessa assenza di immagini, lo stesso *esodo* da ogni immagine, che contrassegnano il destino ebraico. Di questa duplice *decisione* nulla sa la sapienza-follia dei filosofi. Essa *non* proibisce affatto l'immagine, e, nello stesso tempo, per quanto bella ne sia l'armonia, per quanto luminoso ne



appaia il colore, la tiene in un'insuperabile distanza rispetto all'Idea amata. L'Uno ineffabile, al di là dell'essere, al di là dell'intelligenza già in sé segnata dal molteplice, di cui non possiamo che dare qualche «segno», di cui non possiamo che «balbettare» appena qualcosa, senza peraltro mai riuscire ad esprimerlo, di cui sappiamo con certezza soltanto ciò che non è (il tema apofatico è svolto da Plotino soprattutto in *Enn.*, V, 3) – questo grande motivo apofatico può *dialetticamente* combinarsi alle armonie manifeste, alla Gloria della creatura («Me ha creato un Dio!»),<sup>2</sup> poiché il tutto si tiene, secondo il ritmo di una misura inalterabile, nella processione delle ipostasi, nell'irradiarsi libero, incondizionato dell'Uno. Il luogo dell'icona viene dialetticamente stabilito nel punto dell'equilibrio tra il movimento al basso, l'*odòs kato*, della produzione del molteplice, e l'*odòs ano* che lo compensa e 'bilancia', la via dell'anima che mette le ali per divenire ancora «quello che era».<sup>3</sup> Alla luce della metafisica plotiniana, l'icona appare *temperantia* tra il bello di ciò che tuttavia rimane «sogno corporeo»<sup>4</sup> e quella Luce ineffabile da cui quel «sogno» è illuminato. Qui la Luce si contempla e riflette nella figura – e riflettendosi inizia a ritornare a sé, a rivolgersi. Ma, nel suo ambito, per quanto la visione si spogli da ogni contenuto sensibile, per quanto si abbandoni ogni dottrina mimetica, di più: ogni *kanon* semplicemente simmetrico<sup>5</sup> o compositivo, mai l'*ekstasis* sarà perfetta, mai la distanza sarà colmabile. È proprio la *misura* della separazione ciò che l'icona illumina;<sup>6</sup> il suo stesso 'segno' media, per così dire, la trascendenza dell'Idea: il rifiuto di ogni profondità, di ogni gioco prospettico, di ogni ombra, l'ontologico primato attribuito all'uso puro del colore, «alla vittoriosa presenza della luce», tutto ciò non 'salva' affatto i «corpi belli» dal loro non essere altro «che immagini, orme, ombre», simulacri immersi nella «corrente profonda» del divenire,<sup>7</sup> ma si limita a ri-

flettere in tali immagini, a testimoniare in esse, lo splendore della Luce trasparente a se stessa, quieta, non scossa, che l'occhio sensibile potrà 'amare' soltanto. Nessuna *follia* qui congiunge realmente le due dimensioni – così come nessuna *follia* assolutamente le separa. La sapienza del filosofo è temperantia, equilibrio; la sua *dialettica* misura; essa combina la molteplicità dei distinti, dell'irriducibilmente «diverso dall'essere»,<sup>8</sup> con l'armonia muta ai sensi, col 'disegno' divino che tiene il Tutto e che di ogni cosa singola fa elemento del Tutto. Ma proprio tale sapienza diviene follia per il *folle* che, come Giobbe, *non* all'ek-stasis attende, ma alla parola del Dio che si nasconde, della cui assenza la creatura testimonia, o per l'altro *folle* che, di fronte a questo grido, indica nell'icona una *reale* presenza, concepisce l'icona stessa nel segno del congiungimento, mostra nella sua immagine l'ek-stasis compiuta.

«Benché possa apparire strano, per la Chiesa l'immagine sacra deriva precisamente dall'assenza di immagine diretta nell'Antico Testamento; essa ne è conseguenza e compimento».<sup>9</sup> Non l'idolo pagano ispira l'icona, e ne determina la genesi nel mondo cristiano, ma l'*assenza*, il nascondimento della Parola, cui si rivolge il 'tu' di Mosè. L'icona plotiniana ricorda la statua olimpica di Zeus, l'irradiante finzione dell'idolo; l'icona cristiana è costretta a rispondere alla negazione vetero-testamentaria che di esso è stata compiuta. La sapienza del filosofo non si lascia irretire per un attimo dalla magia di quell'immagine: imitando Ulisse sa bene sfuggirvi, *evadervi*. Come Ulisse, egli può riconoscerne la bellezza, ascoltarne il canto, ma senza che ciò arresti il suo ascendere verso la patria «dove venimmo».<sup>10</sup> Sussiste, sì, un vincolo ontologico tra quell'immagine e Zeus, poiché ogni differenza è concepibile soltanto per e nell'identità dell'Uno, e nulla nel Tutto può darsi assolutamente separato, ma mai il simulacro *sarà* Zeus,

mai l'immagine varrà come *simbolo*, nel senso pieno e reale del termine. Se così fosse – se soltanto questa *dialettica* potesse valere tra l'icona e la *realtà* che designa – il cristiano non potrebbe nulla obiettare alla condanna vetero-testamentaria. La teologia dell'icona ha sempre considerato *positivamente* questa condanna, tanto da intenderla come 'introduzione' necessaria alla *vera* icona. Essa non può, quindi, 'condividere' semplicemente la luce della metafisica plotiniana. L'Evento ne ha sconvolto i tratti: il mistero dell'incarnazione può rispondere all'assenza vetero-testamentaria di immagine, soltanto sconvolgendo quella 'razionale' filosofia dell'icona, cui Plotino aveva offerto suprema sistemazione. Non il gioco riflettente tra i gradi dell'essere soddisferà mai la nostalgia giudaica per l'*esserci* del Nome; solo la piena affermazione che *questa* immagine per nessun verso è ancora semplice ombra, simulacro, finzione, per nessun verso appartiene più alla «palude tenebrosa», alla «dimora della dissimiglianza»,<sup>11</sup> sembra capace di liberare dal divieto vetero-testamentario (che ancora più possente risuona nella teologia islamica).<sup>12</sup> Ma tale idea deriva necessariamente e integralmente dalla fede nell'incarnazione, dalla professione di questo mistero.

*Prima* dell'incarnazione è il regno della dissimiglianza: da un lato, l'assenza di oscurità e contrasti delle cose «cui spetta l'essere»; dall'altro, il mondo instabile e inquieto della mescolanza, «quasi un fantasma in confronto all'essere». <sup>13</sup> Ma l'umanità del Cristo è più che rassomiglianza col Padre, essa ne costituisce l'icona perfetta; non è soltanto *lumen* che procede per emanazione *de Lumine*, ma è luce della stessa natura della Luce, è splendore *della* Luce. L'immagine dell'umanità si trasfigura in teofania, Presenza inecclissabile.<sup>14</sup> Non soltanto si conosce il Padre, conoscendo il Figlio, ma fin d'ora «lo avete veduto»: «chi ha visto me, ha visto il Padre. Come puoi dire:

mostraci il Padre? Non credi che io sono nel Padre e il Padre è in me? » (Gv, 14, 6-11). Il Cristo « non considerò un tesoro geloso la sua uguaglianza con Dio » (Fil, 2, 6), spogliò se stesso, si manifestò in forma umana, si umiliò fino alla croce, e *per questo è stato esaltato*. Egli è, dunque, *eikón* del Dio invisibile (Col, 1, 15) proprio nella sua creaturale presenza. Il Dio nascosto si è manifestato, pienamente e irreversibilmente (motivo, questo, decisivo per intenderne il *tempo*); Egli ha manifestato nel Cristo la dimensione in Sé da sempre della manifestazione, della Presenza. La teologia dell'icona si gioca tutta nel 'commento' a quell'*eikón* dell'Invisibile, e precisamente: nella possibilità di commentare il testo paolino senza ridurne allegoricamente-metaforicamente il tremendo impegno. Tutto verrebbe meno se quell'*eikón* fosse semplice riflesso dell'Invisibile, o se riguardasse unicamente il Cristo preesistente; vana immagine sarebbe l'incarnazione, la resurrezione una favola, a nulla si ridurrebbe la stessa dimensione escatologica neo-testamentaria, poiché essa si fonda non sulla promessa, ma sul *fatto* della venuta del Messia, e su ciò che questo fatto promette: il 'ritorno' al Padre dell'intera creazione. La stessa dimensione escatologica si rinserra, per così dire, nell'attuale mostrarsi del Cristo; il non-ancora risuona in uno con la pienezza dell'Evento. Ma come accordare questa *follia* con l'ellenica *manía* del linguaggio plotiniano? come sperare di fondare questa teologia dell'icona sui termini plotiniani della nostalgia del Bello, dell'eros che inquieta ogni manifestazione verso il suo Principio? Il Cristo non è immagine del Padre; il Padre mostra Sé in lui; né il Cristo è soltanto corpo celeste: per annunciare l'incorruttilità che alla fine dei tempi *questo* corpo vestirà, egli lo ha *in realtà* indossato; il Padre mostra Sé nel corpo mortale, crocefisso del Figlio. I fondamenti teologici dell'icona non sembrano ammettere condizioni diverse.

Ma proprio tali condizioni espongono ad antinomie irrisolvibili; il persistere della tradizione neoplatonica non ne è che la traccia più evidente. O icona 'legittima' è allora la sola icona del Cristo, oppure, se con il Cristo ogni creatura è stata *realiter* deificata, tutto diviene immagine dell'Invisibile, l'immagine di ogni uomo equivale all'eikón esaltato da Paolo. Mosè poneva *una benda* sul suo volto, perché Israele non scoprisse il carattere effimero della sua gloria. Ma il Cristo l'ha *rimossa*: egli non è immagine passeggera, ma pienezza dell'eikón. Egli *dà a vedere* pienamente; in lui la Gloria ha dimora stabile, eterna. E così *noi tutti*, «a viso scoperto», riflettiamo come in uno specchio la Gloria del Padre (2 Cor, 3, 12-18). Rimuovendo la benda di Mosè, Cristo rimuove la benda che oscurava ciascuno. Poiché il velo impediva così di esser visto come di vedere, ora ciascuno potrà vedere in ciascuno, «a viso scoperto», quell'eikón del Figlio, e trasfigurarsi in esso. Prototipo dell'icona è certamente il Figlio – ma il Figlio è stato realmente e realmente ha rimosso la benda vetero-testamentaria; come non dire icona, allora, anche l'immagine di noi tutti? come distinguere essenzialmente tra quella morte, quella resurrezione, e noi, «figli della resurrezione»? Una potente tensione 'umanistica' deriva dall'idea del *Deus revelatus* concepita attraverso il dogma dell'incarnazione.<sup>15</sup> Ed è precisamente a tale tensione che fa da controcanto il persistere del linguaggio della tradizione neoplatonica. Come esprimere l'essenza del Padre? E, prima ancora, come mostrare iconograficamente la resurrezione del corpo? poiché l'icona non tratta del corpo mortale in sé e per sé, ma del Cristo «resuscitato dai morti, primizia di coloro che sono morti»; essa è segno escatologico dell'annientamento dell'«ultimo nemico», la morte stessa (1 Cor, 15, 20-28). Come pensare che questa resurrezione, che il suo significato escatologico, che il trionfo finale possano pienamente e immediatamen-

te esprimersi in un'immagine? L'icona guida, conduce, è sempre *odegetria*, in essa si produrrà soltanto un *equivalente* della realtà di quell'Annuncio – con quali occhi potremmo, infatti, averne la diretta visione? La *natura* dell'icona si distinguerà necessariamente dal suo prototipo, così come la rappresentazione si distingue dal rappresentato. L'icona non tenderà in quanto tale a rappresentare né la natura divina in sé, né quella umana in sé del Cristo, ma la sua Persona, che le unisce entrambe, senza confusione e senza divisione. Non la *divinità* del Cristo si esprime, allora, immediatamente nell'icona, ma la sua *partecipazione* alla vita dell'uomo – e non il mondo della carne corrutibile, ma quello illuminato dalla grazia della partecipazione al divino, glorificato-risorto attraverso tale partecipazione, trasfigurato in immagine del tempo ultimo.<sup>16</sup>

Difficile bilancia, perennemente inquieta. Come potrà l'immagine di quella partecipazione non tendere, plotinianamente, alla perfetta ek-stasis che unifica alla divinità del simbolo? Come potranno *stare* le due nature di tale simbolo, se l'una è la perfetta Gloria divina? E se, invece, la partecipazione fosse perfetta, allora non si mostrerebbero pienamente insieme le due nature, qui-e-ora, secondo quanto Giovanni affermava: chi ha *visto* me, ha visto il Padre? Se nella Persona non si mostra la divinità, l'immagine della Persona tenderà necessariamente alla sua piena manifestazione: un eros plotiniano percorrerà l'icona. E se, invece, nella Persona la natura umana è pieno, diretto eikón dell'Invisibile, come mostrare resurrezione, Gloria, *eschaton*? Nei grandi testi che cercano di sistemare la teologia dell'icona, da Giovanni Damasceno a Florenskij, l'aporia viene infinitamente variata, non risolta. In quel *non* esprimere direttamente le due nature del Cristo, ma *soltanto* la loro partecipazione, permane la dimensione apofatica dell'icona – ma in una tensione problematica, contraddittoria con

il suo stesso fondamento cristologico. Nel Cristo non si tratta della presenza di Dio nelle sue 'energie', plotinianamente, ma della Sua stessa Presenza. Come manifestarLa nella pienezza dell'esserci? come esaltarla proprio nell'Evento della croce? La dimensione apofatica dell'icona, del tutto 'ovvia' per il filosofo neoplatonico, è qui segno di sostanziale impotenza nel *mostrare* la verità dell'incarnazione. E infatti, se la partecipazione delle due nature si esprimesse perfettamente nell'icona, perché non vi si esprimerebbe anche la divinità del Cristo? Qui il termine di partecipazione problematicizza, anziché 'realizzare' la portata del simbolo: esso significa che nell'icona la natura umana si esprime *soltanto per ciò che attiene* la sua partecipazione a quella divina, e che la divina *soltanto per ciò che attiene* il suo manifestarsi. Quale valore conferire, allora, all'immagine dell'«uomo di terra»? come mostrarne la croce? Non se ne potrà mostrare che il lato *già rivolto* alla resurrezione, già trionfante sulla morte. E, viceversa, se la natura divina può darsi soltanto nei tratti di quell'«uomo di terra», come non concepirla e mostrarla 'caduta', e semplicemente anelante alla sua Luce originaria? La teologia dell'icona è tutta solcata da queste interrogazioni: il *po-lemos* con la dimensione iconoclastica le è perciò sostanziale; affermazione cristologica piena e tendenza apofatica si incontrano e incrociano irrisolvibilmente nella sua tradizione.<sup>17</sup> È appunto da questa sua vita che scaturisce la possibilità di *ri-cor-darla* ancora, nel pieno dello spazio contemporaneo della figurazione, rimuovendola (Entstellung!) dall'ortodossia, di evidenziarne il carattere *antinomico*.

Carattere che Florenskij rivendica, sul piano teoretico generale nella *Colonna e il fondamento della verità*, e in un'appassionata rivisitazione, in *Ikonostas*, delle grandi sintesi di Gregorio Palamas e Nicolas Cabasilas. Nei *Logoi*<sup>18</sup> sui santi esicasti, l'affermazione della possibilità di *vedere* nel Cristo la Luce eterna, di co-

municare con essa anche corporalmente, risuona netta, irrevocabile. Coloro che l'esicasmo ha purificato sono degni di contemplare questa *visibile teofania* e risplendere di essa: «i giusti risplenderanno come il sole» (*Mt*, 13, 43, continuamente citato dal Palamas). Il mondo ha visto Dio, rendendo con ciò follia la sapienza dei filosofi (Palamas, I, 1, 14); i nostri stessi corpi sono trasfigurati in *naos* dello Spirito. Non il corpo, dunque, è male, ma il desiderio di peccare che può sopraggiungergli a causa della caduta. Se sapremo purificarlo, sublimandone i desideri in amore divino, *agape*, allora la Luce risplenderà in noi come già è brillata nelle tenebre. L'*aisthesis somatiké* è forte perciò abbastanza da avvertire la Luce sovrasensibile (I, 3, 36); il corpo è come resuscitasse in questa Luce, è come vi ricevesse «dignità angelica». La teologia negativa apofatica parla di una negazione, mentre si tratta di unione, di *enosis* (II, 3, 53), tra l'uomo intero, vivente, anima e corpo, e Luce divina, nel suo pieno significato escatologico: *to tou mellontos aionos phos* (I, 3, 43). Luce dell'evo futuro. La Luce taborica trasfigura il corpo, lo *divinizza*. Questa Luce che positivamente crea l'*enosis* deificante costituisce il *proprio* dell'icona. L'economia sacramentale ne fissa il ruolo: nell'icona si manifesta la «seconda nascita», l'immagine che avevamo perduto. Nell'oro dell'icona la figura si immerge (*baptisma*) e riceve il *sigillo* della forma perduta. Lo riceve *qui*, in terra; qui in terra la figura diviene *anche* celeste: «chi ama Dio vive in terra una vita angelica», ripete il Cabasilas<sup>19</sup> da Massimo il Confessore.

Quale spazio potrà mantenere, nell'impazienza dell'*enosis*, del *divenire-dèi*, nella pienezza dell'*agape*, il momento apofatico, connesso all'idea stessa dell'icona come immagine della *sola* partecipazione delle due nature? Nella *theoria*, nella visione del divino, che si offre «tois Christoeidesin», a coloro che posseggono l'*eidos* del Cristo, il Palamas (II, 3, 25) distingue



in modo positivo, non per negazione, la visione stessa dall'azione che l'ha resa possibile. Nella visione colui che riconosce-possiede l'eidos del Cristo sa anche simultaneamente ciò che trascende la visione e ne resta a condizione: l'*ousia*, l'essenza del divino. Noi vediamo positivamente il *prosopon*, il volto del Padre, non l'*ousia* – e positivamente, in uno, ne riconosciamo la trascendenza. L'*ousia* non è separata-assoluta dal *prosopon*, è invece ciò che manifesta il volto, ciò che lo *ab-solve* dal suo nascondimento e lo rivela. Noi partecipiamo alla trascendenza dell'*ousia* concepandola come l'*absolvens* del nascondimento del Volto. Nessun eikon, come nessun logos potranno pienamente corrispondere all'*ousia*, alla essenza del divino; si può avere qualche esperienza della sua realtà, «ma è impossibile trovare la parola o il discorso adeguato», capaci di essere un segno «di quello stato beato» (Cabasilas, II, 7). Nella *Vita in Cristo* la prospettiva escatologica della deificazione si esprime ancor più nettamente: la stessa presente economia sacramentale non appare che riflesso della bellezza e della Luce dell'enosis futura. Vita-in-Cristo è «una potenza dell'eone futuro» (*loc. cit.*); col battesimo diveniamo membra di Cristo, ma ora «il capo di queste membra è nascosto», «non apparirà che nella vita futura; dunque, anche le membra rifulgeranno e saranno manifestate allora, quando incominceranno a risplendere insieme al capo» (*loc. cit.*). Allora soltanto saremo simili a lui, quando le nostre membra si congiungeranno al loro capo. Allora si disvelerà ciò che realmente siamo. Neppure i santi, in questa vita presente, conoscono la piena vita-in-Cristo; ne hanno qualche percezione, possono farne esperienza, ma sempre si tratta di esperienza *ineffabile*, superiore ad ogni figura e immagine. Nella dimensione escatologica, invece, la vita-in-Cristo non apparirà come straordinaria ek-stasis, bensì come permanente e diretta visione, *faccia a faccia*. Ma, giunti a questo punto, 'ap-

profondito' talmente il controcanto all'impazienza dell'enosis, quale statuto metafisico riconoscere ancora all'icona? In essa non può darsi la Luce dell'evo futuro, poiché è detto che questa si conosce nel tempo presente solo in enigma, e come attraverso uno specchio. In essa non si manifesta la vera vita-in-Cristo, ma quell'immagine perduta, quella forma, quel sigillo che è via soltanto, adito, porta *verso* quella vita. I «figli della resurrezione» non possono esprimervi la propria rinascita, ma soltanto indicarne la via. La luce dell'icona non significa, allora, piena 'rimozione' della benda dal volto mosaico, poiché in essa proprio *il capo* rimane nascosto. Nella luce dell'icona le membra si immergono *per* rinascere unite alla Luce del loro capo – ma questa rinascita e questa Luce rimangono ineffabili. Il linguaggio dell'ortodossia ripercorre in tutto ciò la sapienza dei filosofi; è nel segno della loro dialettica che si 'sistema' la follia dell'enosis, che 'criticamente' si distingue, nell'icona, prosopon da ousia, il segno-sigillo del Figlio dalla piena Luce dell'evo futuro. Ma in che cosa, allora, questa immagine, se non in ciò di cui è immagine, si distinguerà da quelle plotiniane? e come potrà rispondere alla ricorrente interrogazione iconoclastica? Questa interrogazione<sup>20</sup> non ha nulla a che fare con filosofiche condanne del bello apparente, sensibile. Essa interroga l'icona secondo la sua stessa intenzione, anzi: secondo il suo stesso fondamento cristologico. Ciò che deve farla diversa dall'idolo pagano non è semplicemente l'essere immagine del Cristo, ma l'essere immagine di altra natura: il Cristo muta la forma dell'immagine. Questa trasfigurazione dell'immagine sarebbe concepibile soltanto se essa divenisse *omousion* di ciò che rappresenta, specchio immediatamente riflettente la realtà del Volto rappresentato. Se questa uguale essenza tra segno e significato non è raggiungibile, nessuna immagine sarà degna del Volto – tutte le sue immagini ripeteranno la

forma dell'idolo pagano, che consiste appunto nella *distanza* dal suo modello, o nella semplice somiglianza con esso. L'iconoclastia assume, cioè, radicalmente, l'intenzione *simbolica* dell'icona, mentre la risposta ortodossa è costretta a depotenziarla, introducendovi elementi rappresentativi, imitativi, o connotandone in termini puramente escatologici l'inquietante *realismo*.

Eikón dell'Invisibile deve essere l'icona; la teologia dell'icona non può aggirare il peso di tale definizione: l'icona deve mostrare il Volto del Padre, e cioè il Figlio, la Persona del Figlio, ma in quanto unità reale delle due nature. Nel volto deve mostrarsi questa unità – altrimenti l'icona non potrà pretendere di distinguersi per essenza e in verità dall'immagine plotiniana, né potrà, di conseguenza, validamente opporsi alla critica iconoclastica, la quale non ripete semplicemente la posizione vetero-testamentaria, ma, anzi, interroga la forma dell'icona proprio secondo la sua più intrinseca dimensione cristologica. Ciò che decide di tale forma è che in essa si dia l'inesprimibile in quanto inesprimibile. Ciò non significa affatto che esso debba tradursi discorsivamente. L'icona non ha equivalente discorsivo; ma l'icona deve manifestarsi come la dimensione – superiore a ogni possibilità di comprensione 'logica' – del Mostrarsi; che vi sia icona non comporta che ciò che nell'icona mostra sé sia anche discorsivamente esprimibile. Qui i difensori ortodossi delle sante icone commettono tutti un'evidente semplificazione delle tesi iconoclastiche. Esse non richiedono che l'icona renda 'logicamente' esprimibile l'Inesprimibile – ma che essa manifesti proprio quella dimensione epifanica in sé e per sé sempre-presente nel divino, e la manifesti, ora, dopo l'Evento dell'incarnazione, nella radicale Novitas che il Cristo le conferisce. Così intesa, la posizione iconoclastica esprime *la* domanda immanente nella teologia dell'icona, il suo insuperabile *problème*. Do-

manda alla quale non si dà che risposta antinomica: non quieta conciliazione tra neoplatonismo e dramma cristologico, ma bilancia perennemente oscillante, sul perno che proprio tale dramma costituisce, tra momento apofatico, esigenza escatologica, e piena, compiuta *apocalitticità* del simbolo. Proprio perché l'iconoclastia si pone sul terreno della rivelazione, quest'antinomia stessa può costituire una risposta. Il 'perno' cristiano non è metafisico *axis mundi*, albero cosmico, Mezzo che non vacilla – ma Croce: lì si manifesta l' 'e' più lacerante: Gloria e totale abbandono. L'antinomia attiene a questa *realtà*. E questa realtà è teofanica, esige manifestazione. La necessità della manifestazione sovrasta il problema della sua forma – è peccaminosa *negligentia* corrispondervi negativamente, affermando soltanto ciò che *non* può più valere come manifestazione vera. All'antinomicità della realtà che si dà in essa, l'icona corrisponde con la natura antinomica della forma stessa della sua rappresentazione. L'evidenziare tale natura non può costituire una critica distruttiva dell'icona. È l'iconoclastia, piuttosto, che deve spiegare come la sua 'fedeltà' al mistero dell'incarnazione possa combinarsi con la liquidazione del valore dell'icona, secondo una dialettica in tutto fedele alla 'folia' dei filosofi. L'interrogazione iconoclastica, insomma, riporta continuamente l'icona al riconoscimento della sua forma antinomica – del suo essere centrata *su un dramma* –, mentre, a sua volta, la forma dell'icona evidenzia come la posizione iconoclastica di necessità riporti all'*epekeina tes ousias*, al discorsivamente ineffabile, di Plotino, che nessuna dialettica conciliativa potrà mai compiutamente risolvere nel mistero cristiano. L'eresia iconoclastica consiste, a guardar bene, proprio nella presunzione di risolvere il dramma antinomico dell'icona: o assoluto realismo o assoluto silenzio – ma è di fronte a tale aut-aut che l'icona riattinge di continuo al 'fondamento' del-

la propria insuperabile antinomicità, all'insedabile *tertium datur* che ne anima l'intenzione. È questo – quanto lontano da ogni rassicurante contemplazione, da quella visione di maniera, apologetica, tradizionalistico-religiosa, nell'accezione 'servile' del termine, che ne affligge tanta teologia – è questo lo spazio dell'icona nel grande 'trattato' del Florenskij.

Già Nicolas Cabasilas aveva parlato dei santi misteri come «porte della vita», «quasi finestre», attraverso cui il Sole di giustizia «entra in questo mondo tenebroso» (Cabasilas, 1, 3). L'immagine della via, della porta, della finestra, che Cristo non ha chiuso tornando al Padre, e attraverso la quale egli ritorna sempre a noi, immagine attorno a cui si intesse lo scritto di Florenskij, è direttamente derivata dal Cabasilas (in particolare, 1, 3-4). Liturgica, sacramentale essenza dell'icona: *passaggio* dell'Invisibile nel visibile e del visibile nell'Invisibile; porta regale, attraverso la quale si manifesta l'Invisibile e si trasfigura il visibile; finestra, che lascia entrare la Luce di Colui dal quale siamo cercati, e che fa «evadere» noi verso la Vita «salda e immortale». «Apritemi le porte» (Cabasilas, 1, 3) canta l'icona: lo cantano insieme Colui che ci cerca, e colui che, cercato, ha ritrovato la sua forma perduta e può con quella uscire dal regno della separazione e della dissomiglianza. «Ai nostri occhi festanti», «come attraverso una finestra»<sup>21</sup> *vediamo* (e-sattamente la *theoria* del Palamas) il Volto nella sua oggettiva realtà. Il pittore di icone non imita, non rappresenta, ma, essenzialmente, *toglie il velo*, abbatte il muro di separazione, fa comunicare «questo e l'altro mondo»<sup>22</sup> (Cabasilas, citando Paolo: «colui che riconciliò, riunì e pacificò il mondo celeste con quello terrestre»). Egli *dà-luogo*; non 'crea', non fantastica, non associa, ma *apre*; dà a vedere non qualcosa da lui «immaginato e composto [...] bensì una realtà effettiva, sostanziale».<sup>23</sup> Voler distruggere l'icona è come «murare le finestre»,<sup>24</sup> ostruire quel passaggio per

il quale la Luce trabocca nel mondo manifestandosi ai nostri occhi sensibili. L'icona ci immerge-battezza in tale Luce, ma nel senso più pieno e più forte: essa dà a vedere come quella Luce sia trascendente condizione del nostro stesso vedere. Noi vediamo perché la Luce esiste. 'Prima' dell'icona, dell'istante teofanico che essa ontologicamente costituisce, noi siamo come ciechi. L'icona testimonia (è martire) di questo primato della Luce: trasforma le mura del tempio in porte e finestre attraverso le quali la Luce irrompendo possa compiere il miracolo di farci *vedenti*.

Ma questa impostazione rigorosamente realistica si mantiene, in Florenskij, in continua ed esplicita tensione con quella apofatica. L'apocalitticità compiuta del simbolo iconico non spezza il suo rapporto con la trascendenza ineffabile, col Presupposto insussumibile, al di là di ogni determinazione di essenza, della Realtà da cui quella Luce si effonde: «inesprimibile mistero fontale».<sup>25</sup> Ma neppure, d'altra parte, questo rapporto è 'felicitemente' componibile secondo le forme di una ellenica temperantia, come se la dialettica neoplatonica tra trascendenza e immanenza potesse ancora valere là dove il Volto del Cristo è epifania piena del Padre. Un termine, su cui Florenskij insiste, dà la misura di questa tensione: il valore *evocatorio* dell'icona. Pienezza simbolica ed evocazione si rimandano l'un l'altra senza potersi comporre se non nell'unità del problema che l'icona stessa costituisce. L'icona, in quanto porta regale, manifesta il mistero, non lo evoca semplicemente. Se l'icona è, invece, essenzialmente evocazione, in essa non si dà quella Realtà «effettiva, sostanziale», quella Verità, che prima le era stata richiesta per certificarne l'autenticità della testimonianza. Se essa «evoca un archetipo»,<sup>26</sup> non potrà 'attualizzare' l'ottavo giorno promesso; evocazione è ancora rappresentazione-rimando; se l'icona evoca, nel suo spazio sarà l'evocazione stessa a mostrarsi, e non il Volto. Necessariamente risorge la domanda iconoclastica: o l'icona è

martire di ciò: chi vede me, vede il Padre – oppure essa è semplice immagine, ombra, illusione, appartenente a quel mondo di finzioni che giocano sul plotiniano palcoscenico della terra. La risposta di Florenskij ‘tiene’ rigorosamente alla sostanza antinomica dell'icona: l'icona è finestra che si apre senza residui al « mistero fontale », ma che si apre appunto al e sul mistero *in quanto tale*. Ciò di cui essa è martire è il mistero, e non la disvelatezza del mistero. Ciò che si dà nell'icona, ciò che *ci riguarda* nella e dalla icona, è appunto il mistero, discorsivamente inesprimibile. L'antinomicità dell'icona consiste nel mostrarsi del propriamente invisibile; essa non lo toglie dialetticamente, non lo ‘spiega’, non lo determina nelle forme del discorso. L'Inesprimibile rimane *epekeina tes ousias*, rivelandosi proprio nel suo essere inesprimibile. Nulla sapremmo dell'Inesprimibile al di fuori di questo suo fontale donarsi. L'eresia iconoclastica consiste essenzialmente in ciò, nel negare l'Inesprimibile proprio assolutizzandolo, negando, cioè, ogni sua autonoma forza manifestante, ogni sua autonoma epifania. Ciò comporta fare della sua dimensione *nulla*. L'icona rappresenta, invece, il positivo rapporto con l'Inesprimibile. Nell'icona esso non è l'assoluto nulla, ma pienezza e forza dell'*Absolvens*: potenza manifestante, donativa, epifanica. Il mistero non si spiega, non si svela – e, dunque, mai cessa di essere tale –, ma si vede, poiché esso si dà a vedere, o, meglio, è la Luce che dà a vedere, condizione stessa del vedere, in quanto *theoria*. Inesprimibile, mistero fontale, è che si possa vedere, che una finestra si apra e una Luce crei la possibilità per noi di vedere. L'antinomia dell'icona non appare ulteriormente sviluppabile: un mostrarsi senza parole, un darsi del silenzio, un apparire dell'Inesprimibile – epifania e dimensione apofatica non tendono più ad annullarsi reciprocamente, ma formano piuttosto un solo ‘scandalo’ per la sapienza dei filosofi.

L'opposizione tra oro e colore ne è diretta testimonianza. Essi appartengono «a distinte sfere dell'essere»: <sup>27</sup> l'uno pura luce, incontaminata, monda da ogni riflesso; l'altro soltanto nostalgia, anelito, *e-vocazione* della Luce. La «verità» del colore non viene negata, <sup>28</sup> ma esso, per quanto reso diafano, compenetrato di luce, mai potrà esprimere il mistero dell'oro, il mistero che si effonde, attraverso l'oro, nell'icona. Tra oro e colore, afferma Florenskij, va mantenuta una *giusta distanza*. Equilibrio, dunque, temperantia, ma tra sfere distinte, incompenetrabili: la misura del loro rapporto non ne toglie affatto la metafisica differenza. L'icona non potrebbe essere solo Oro, la assoluta *semplicità* dell'Oro, di cui Plotino parlava, come dimostrazione del fatto che il Bello non consta di parti, non deriva da giochi compositivo-simmetrici (*Enn.*, I, 6). Un'icona solo-Oro non toglierebbe l'antinomia, ma l'icona stessa, poiché negherebbe la possibilità del mostrarsi *figurale* della Luce; altrettanto è negazione della realtà dell'icona un'immagine solo-colore, poiché in essa la figura non potrebbe manifestarsi come *incarnazione* di quella Luce, poiché vi si annullerebbe la provenienza della figura da quella fonte inesprimibile. E tuttavia oro e colore manifestano una distanza per nulla 'sedata'. Il colore muove all'oro, «alla vittoriosa presenza della luce» affatto incorporea, puramente ideale, muta ai sensi; la sua stessa bellezza è proporzionale all'intensità del suo ad-tendere. Ma, nello stesso tempo, esso è anche *schermo* a quella presenza. Quella presenza, allora, non sarà mai perfettamente 'vittoriosa': se lo fosse, annullerebbe paradossalmente la stessa realtà dell'icona. L'icona non è concepibile se non come epifania luminosa, ma finirebbe con l'annullarsi qualora tale epifania fosse perfetta. Luce e colore si implicano a vicenda, ma in uno 'scambio' intrinsecamente inquieto, non secondo il kanon, il nomos della tradizione neoplatonica. Il movimento del colore all'Oro, al suo Oro, non può compiersi; l'epistrophe diviene qui



*necessariamente* imperfettibile, poiché il suo compimento provocherebbe l'annullarsi dell'icona, di quella dimensione, cioè, dove il mistero si mostra in quanto tale, permanendo presso di sé. Necessaria è qui la *distanza* stessa, proprio il mantenersi della distanza. La più 'perfetta' icona terrà in sé questa distanza: tra multiverso dei colori, allegoricamente protesi all'oro, e Gloria della Luce, semplice, incomposta, senza profondità e senza ombra. Ma come quei colori non sono semplicemente sensibili, poiché derivano dall'Oro e ad esso si protendono, così quest'Oro non è quello della Gloria perfetta, poiché deve manifestarsi *in uno* con essi. L'oro vibra dell'intenzione del colore: canto del colore, sua anima *vocalica*, e tuttavia inseparabile dalle ombre e dal chiaroscuro che lo accompagnano. La dimensione iconica non appare dialetticamente sistemabile; la sua armonia è infinitamente più arrischiata di quella che compone le due vie, *odòs kato* e *odòs ano*. L'oro non si dà altrimenti che nel vibrare del colore, e il colore non si produce che attraverso il manifestarsi dell'oro, che ne è principio o origine, ma *sempre assente*. La linea di tale arrischio, intrinseca alla teologia dell'icona nella sintesi che Florenskij ne offre, può svilupparsi verso l'assoluta astrazione della Luce o verso il suo assoluto smarrimento, verso lo smarrimento di ogni *imaginatio* figurale, verso lo smarrimento di ogni *theoria* della Luce che dà-a-vedere il colore. Poiché l'icona non può essere perfetta, risolta bilancia tra queste dimensioni, ma il loro continuo, reciproco *arrischiarsi*, in essa è intrinsecamente presente la possibilità di questo dissidio, di questa dissonanza. Ma proprio grazie a questa sua inquietudine, è ancora necessario ascoltarla là dove essa sembra del tutto dimenticata; è proprio per quella possibilità di un dissonante sviluppo del suo stesso principio, che essa ancora può manifestarsi, là dove ogni suo 'equilibrio', ogni sua armonia appaiono per sempre spezzati.

La contemporanea teologia ha sempre troppo sbrigativamente affrontato il problema centrale del rapporto tra icona e spazio figurativo contemporaneo. Smarrito il filo della costitutiva antinomicità dell'icona, essa si è limitata a cogliere astrattamente di tale spazio ora la dimensione 'nestoriana' (rappresentazione del solo aspetto umano del divino), ora quella della Sophia separata dalla sua destinazione, trasformata in fantasma, ora quella esplicitamente iconoclastica. La figurazione contemporanea oscillerebbe, per tale teologia, tra il trionfo di una concezione 'monofisita' e la volontà di ritorno al divieto veterotestamentario. Eppure, non appena si lascia la rassicurante visione dell'icona come perfetta simbolicità delle due nature e perfetta risposta all'interrogazione iconoclastica, il confronto con la 'grande astrazione' contemporanea assume ben altro spessore. Gli stessi 'mezzi' della pittura di icone costringono a questo confronto: il rapporto tra luce e colore, tra superficie (il *mistero* della superficie bidimensionale, che Evdokimov richiama)<sup>29</sup> e prospettiva, tra colore puro e ombra; ciò che è massimamente problematico nell'icona costituisce precisamente il problema della stessa contemporanea 'astrazione'. È come se la polarità dominante l'icona si confondesse qui in un'unica dimensione e, insieme, si separasse assolutamente: pura Sophia e creaturalità 'caduta' del Volto si contrastano qui con immediata violenza e costituiscono, insieme, un unico spazio. La più radicale revoca in dubbio del mistero dell'incarnazione può così manifestarsi nella forma del più radicale smarrimento della divinità del Volto nei labirinti artificiali del segno (e cioè nel mondo della rappresentazione, sulla *scena* del mondo). Portando a paradossale tensione i due poli dell'icona, quest'arte ne mette a prova, come dall'interno, quella *struttura* antinomica, sulla quale abbiamo insistito. Nulla comprendono di questo necessario confronto una teologia fissa all'im-

magine 'sedata' dell'icona o una critica semplicemente 'analitica' dello spazio figurativo contemporaneo, incapace di interpretarne il *ritmo* tra mero segno e Sophia, le due facce del 'monofisismo', il fatto che il suo stesso aspetto iconoclastico riguarda appunto l'icona, non può non pensare l'icona come *suo* problema.

Solo Florenskij tenta un positivo rapporto con questo dramma.<sup>30</sup> Non solo nelle straordinarie pagine sulla pittura su tela e sull'incisione<sup>31</sup> – anche laddove egli sembra ricondurre l'esperienza artistica moderna e contemporanea a un quadro di maniera (peccaminosa, dia-bolica ne sarebbe la natura; essa dividerebbe il cosmo, disprezzerebbe ogni armonia),<sup>32</sup> mai ne dimentica quell'aspetto, o, meglio, quella *metafisica* intenzione, che traggono (*astraggono*) ogni visibile nell'invisibile, che congiungono-compongono il creaturale multiverso dei segni alla visione, alla risonanza interiore, che fanno di quella 'creatura' proprio il mostrarsi dell'altrimenti Inesprimibile. Per definire lo spazio iconico Florenskij ricorre all'immagine della forza del magnete. Attraverso la finestra dell'icona un vortice si crea che *astrae* ogni cosa nell'invisibile. L'icona 'immagina' questo istante – 'immagina' la forza stessa del magnete, nella purezza del suo principio: linee, forze, energie che da esso provengono e che esso scatena. L'« acciaio »<sup>33</sup> nell'icona è rappresentato soltanto come movimento, nel suo essere-movimento verso l'*invisibile* magnete. *Pure* dinamiche del campo magnetico, nessun elemento figurale in sé – ciò costituisce il proprio dell'icona. La dimensione naturale non viene negata, ma, letteralmente, *astratta*, tratta oltre sé dalla forza *invisibile* del magnete, che la trasfigura in movimento-eros, dinamica, pura composizione di segni, colori, forme. Essa diviene danza, ritmo, *numero come rythmos*.<sup>34</sup> La forma del visibile diviene il complesso delle tracce, dei percorsi, dei segni che l'invisibile produce traendo

a sé il visibile. Pervenendo a tale tensione, la teologia dell'icona incontra di necessità *lo spirituale nell'arte*. L'*etimo* metafisico del concetto kandinskiano di 'composizione' non è rintracciabile in qualche oscura, esoterica teosofia, ma precisamente nella tradizione dell'icona.<sup>35</sup> Si tratta di quel punto, di quell'estremo arrischio della tradizione, in cui essa interroga il proprio fondamento e ne riconosce l'intima antinomicità. L'invisibile, da Assoluto immobile, semplice meta trascendente di ogni traccia, percorso, segno, diviene quella stessa forza che libera, che discioglie ogni creatura dal suo immediato esserci sensibile; da trascendente Oro, incomposto nella assoluta semplicità della sua Luce, esso *riguarda* ora il dramma dell'incarnazione, e in questo riguardarlo lo *arrischia-oltre* il suo disperato abbandono. 'Grande astrazione' è questo conatus dell'invisibile nei limiti della rappresentazione. L'invisibile, da fondamento certo, si trasforma nel conatus immanente che muove-astrea la rappresentazione – precisamente, da semplice Assoluto a irrisolvibile, spaesante Absolvens. L'*azzurro cavaliere* spicca il volo, trasfigurato in linea-segno – colore, attraverso la finestra dell'icona, 'astratto' dal magnete invisibile che esso porta dentro di sé, oltre ogni sua sensibile immagine.

Antinomica è la forma dell'icona perché antinomica è la Verità del suo mundus imaginalis. Se nell'icona si deve mostrare una qualche *misura* del congiungimento di visibile e invisibile, di questo mondo e dell'altro,<sup>36</sup> e cioè la realtà, secondo entrambi i suoi lati, allora la sua Verità dovrà accogliere « *in sé tutta la vita*, con tutte le sue varietà e le contraddizioni presenti e future ». <sup>37</sup> L'assolutezza della Verità, per poter corrispondere alla pienezza della vita, deve poter accettare e accogliere in se stessa la propria stessa negazione. La Verità è tale perché non teme la propria negazione; essa contiene già in sé il limite « di tutto ciò che la può cassare ». <sup>38</sup> La Verità 'comprende' in

sé il dramma della *sua* caduta, della *sua* incarnazione, della *sua* croce. Se così non fosse, non sarebbe Verità, ma parte, non accoglierebbe in sé la vita (non la *salverebbe*), ma ne rappresenterebbe, semmai, una statica Fine, l'oggetto di un'infinita, sterile attesa. La *tesi* della Verità comprende la propria *antitesi*: «in altre parole, la Verità è *antinomica* e non può non essere tale»: <sup>39</sup>coincidentia oppositorum. <sup>40</sup>L'eresia, nella sua essenza, consiste nel voler sciogliere tale coincidentia, nel voler elevare a Verità qualche sua scheggia soltanto – o nel voler *disvelare* l'antinomia, riducendola ad *un* senso. L'eresia dispera della forza della Verità di poter comprendere in sé la propria antitesi – è, dunque, disperazione della Verità, poiché la Verità è tale solo accogliendo in sé tutta la vita, in tutte le sue contraddizioni. L'eresia si dispera di fronte al tumultuoso gioco di contrapposizioni che contrassegna l'inesprimibile esperienza religiosa, cerca di annullare le antinomie che la dogmatica rivela – vuole recidere l'un senso dall'altro. Ma già Giobbe incarnava la contraddizione *come Verità*. «Quanto più ci si avvicina a Dio, tanto più chiare sono le contraddizioni». <sup>41</sup>Solo nella Gerusalemme celeste la Verità sarà una; qui, invece, è proprio l'antinomia che richiama «all'assoluto inesprimibile», che *ri-vela* «il vero infinito». <sup>42</sup>Non si dà Verità assoluta *in atto*, come totalità chiusa, tautologicamente non contraddittoria, ma l'*opera* della Verità che raccoglie i frammenti, congiunge i contrari, accetta-anticipa le proprie negazioni – *creazione che si svolge*, e in forme mai discorsivamente predeterminabili-prevedibili. «Mettete il dito sulle vostre labbra» di fronte a ciò che accade a Giobbe; <sup>43</sup>solo nella Gerusalemme celeste la Verità vi sarà disvelata. Qui essa si ri-vela incessantemente proprio nel gioco dell'antinomia, nella coincidentia oppositorum – e, dunque, anche nell'icona, così come siamo venuti finora interpretandola: polarità di dimensioni contrastanti e che tuttavia si partecipano oltre ogni

definizione discorsiva. L'icona è il mostrarsi della Verità in quanto abbracciante in sé la propria negazione. L'icona testimonia tale inesprimibile coincidenza; mentre l'eresia vuole incatenare la Verità alla 'necessità' della rappresentazione discorsiva, la *dotta ignoranza* dell'icona la libera alla possibilità della coincidenza di Luce e colore, di invisibile e visibile. Quale Verità sarebbe una verità della sola Luce o del solo colore? Come potrebbe la Verità non accogliere in sé tutte le varietà e differenze, in quanto reali differenze, non fantasie, non fantasmi? Se affermasse la vanità della vita non ne sarebbe la Verità, bensì la negazione; se affermasse la propria impotenza a comprenderla tutta, non potrebbe né accoglierla, né salvarla.

Essa può perciò comprendere anche il tempo, 'liberandolo' dalla necessità (dall'*idolo* della necessità!) del fluire, trascorrere, discorrere. Si tratta della *prova* somma dell'icona: la sua stessa concepibilità si gioca nel darsi di un tempo 'libero' dalla costrizione del divenire da nascita a morte, nel darsi di un giorno *festivo*, di un *instans* 'astratto' da quella necessità che muove il volto all'ombra, che lo rimuove dalla sua luce. Può mostrarsi coincidenza di *questo* volto e Luce soltanto se 'si apre' una dimensione del tempo 'astratta' dal Nomos della inesorabile irreversibilità. *Ikonoostas* deve perciò iniziare proprio con una critica del tempo, del tempo *della veglia* e della sua pretesa unicità;<sup>44</sup> è il tratto, come vedremo, che più esplicitamente rapporta la teologia florenskiana dell'icona al dibattito filosofico e artistico della Russia di quegli anni.

Il primo passo della via all'invisibile, o di quel 'passage' che fa toccare i due mondi, già costituisce «una nuova misura del tempo»,<sup>45</sup> già *de-cide* quella concatenazione di tutti gli eventi in una serie, di cui tutti gli uomini uniformemente parteciperebbero, che sembra rappresentare la norma del tempo. Quel 'passage' stesso è un *in-stante*, autonomo, non concatena-

bile nella successione; esso rimane inesprimibile attraverso la norma del tempo, ne eccede la costituzione, e, simultaneamente, ne rende affatto problematico il preteso dominio. L'*in-stante* inceppa il normale de-correre, dis-correre, trascorrere, scompiglia la serie, la *buca* – come se la *densità* del tempo in quell'attimo raggiungesse una concentrazione tale da impedire il procedere del tempo stesso, arrestasse il tempo nel tempo. Si producono, a volte, nel *sogno*, questi buchi neri del tempo, dove passato, presente e futuro divengono lo stesso, dove il più lontano si mostra in perfetta simultaneità, inseparabile. E cosa mai certificherebbe che questo tempo del sogno è inganno, mentre quello della veglia è l'unico vero? Cosa mai impedisce di riconoscere in questi in-stanti *lucida intervalla*,<sup>46</sup> capaci di illuminare sulla reale costituzione del tempo, di confutarne la pretesa Legge concatenante-processuale? L'ingresso al mondo dell'icona è presidiato dal sogno; il sogno è «frontiera» dell'invisibile, «baluardo» di lassù.<sup>47</sup> Anche se le sue immagini sembrano tratte, singolarmente considerate, dalla realtà visibile, il loro tempo ne differisce metafisicamente. L'in-stante dell'icona spezza il procedere causale del tempo, ma non si limita all'immagine di questo attimo, così come anche nel sogno non vi è solo arresto, simultaneità. L'icona, il suo sogno, capovolgono il tempo; la più essenziale misura del tempo è, nella loro dimensione, quella del *ri-fluire* del tempo dagli effetti alle cause, del *teleologico* ripiegare del tempo, secondo quella 'piega' essenziale che ne costituisce senso, *Origine e Meta*. L'apparente catena degli eventi del sogno può ricondurre alla sua stessa causa; ovvero, fa apparire la meta origine e l'origine meta. Il tempo del sogno, trascorrendo incontro al presente che l'ha 'destinato', all'inverso del movimento della veglia, come riflettendo in uno specchio il tempo diurno, spezza «i ceppi del visibile»,<sup>48</sup> libera la nostra vita terrestre dalla *gravità* della successio-

ne, ne dispiega « tutte le possibilità latenti ». *Dionisiaca* chiama Florenskij questa abolizione del tempo meccanico, e, subito dopo, *apollinea* la visione simbolica del sogno, che ci ‘astrae’ dalle seduzioni, dalla « foresta incantata » del mero apparente, dagli spettri delle « passioni » e delle « predilezioni » che cercano di tenerci prigionieri del mondo sensibile.<sup>49</sup> Si tratta di una straordinaria ‘composizione’ dei motivi propri della teologia dell’icona, riconosciuta nella sua sostanziale antinomicità, con la lettura di Nietzsche, complessa, stratificata, divergente, compiuta da autori come Chestov e Rozanov, e propria anche delle più decisive correnti letterarie e figurative della Russia di quegli anni, motivi, infine, tutti riconsiderati alla luce di specifici, affatto determinati problemi di ordine epistemologico e scientifico.

In questo contesto si colloca anche l’opera di Pëtr Demjanovič Ouspenskij, la cui fondamentale importanza per le cosiddette ‘avanguardie’ russe è già stata ampiamente analizzata.<sup>50</sup> Il tema di Ouspenskij è quello stesso delle prime pagine di *Ikonostas*: l’‘abolizione’ della necessità dell’irreversibile, la emancipazione da quella ‘freccia’ del tempo che sembra condannare l’ente a trascorrere da nulla a nulla. In quell’inquietante racconto, che sospende il presente da ogni ulteriore procedere e lo sprofonda in un’interminabile ripetizione, *La strana vita di Ivan Osokin*, si intende appunto mostrare quanto sia ‘incantata’ la nostra fede nel tempo come concatenazione da causa a effetto. Se così fosse, risalendo alla causa, e cioè ritornando all’inizio che riteniamo causa dei successivi sviluppi della nostra vita, noi potremmo modificare la catena degli effetti. Ma non vi è propriamente né inizio, né causa. Ciò che riteniamo inizio è altrettanto fine, e ciò che immaginiamo causa è altrettanto effetto. Come già Schopenhauer aveva spiegato, « la ricerca di uno stato di autentica libertà da cui possano scaturire le nostre volizioni, provocherebbe



un regresso all'infinito senza soluzione». <sup>51</sup> Il concetto stesso di libertà è opposto a quello di un fondamento, dal quale poter dedurre la contingenza degli effetti. Ogni 'inizio' è radicalmente contingente, e dunque nell'impossibilità di fondare alcunché. Unica 'libertà' consiste nel *decidersi* dal 'desiderare', dal volere il rapporto causa-effetto, nel riconoscerlo finalmente come quella forza di gravità che rende schiavi dell'apparente irreversibilità del tempo. «Per un istante, sente che se solo fosse capace, o se osasse pensare al futuro come a qualcosa che è già in atto, lo vedrebbe altrettanto chiaramente di quanto vede il giorno che è appena trascorso». <sup>52</sup>

Nulla di meno 'occultistico' di questi motivi. Opere come *La quarta dimensione* (1909) e, nel 1912, *Tertium Organum*, indagano sul fondamento matematico di quella reazione filosofica, figurativa, *iconologica* al tempo dominato dal Nomos della termodinamica, reazione che costituisce lo sfondo sia delle posizioni di un Florenskij, che, paradossalmente, di quelle di un Malevič. <sup>53</sup> Già la spiegazione probabilistica boltzmanniana dei fenomeni dell'irreversibilità, <sup>54</sup> fa perdere all'idea di 'morte termica' quel sinistro incanto che aveva affascinato tanta parte della cultura dell'Ottocento. <sup>55</sup> Ciò che sembrava una Legge assolutamente inesorabile, diviene un principio interpretabile solo statisticamente; da Necessità si trasforma in un ordine possibile. *Quale* entropia va aumentando? di quale sistema essa caratterizza quantitativamente la 'degradazione'? del nostro sistema? ma come affermare che esso vive *isolato*? come estrapolare dal dato di fatto dell'aumento della misura di entropia al suo interno, *se* isolatamente considerato, alla «morte del sole»? I sistemi isolati presentano un'irreversibilità di fatto, muovendo da condizioni di entropia minore verso condizioni di entropia massima, ma non nomologica. <sup>56</sup> Nessun Nomos afferma che le cose non possono andare che così. Possiamo immaginare casi in

cui l'entropia diminuisca o non subisca variazioni. Sulla base della situazione 'normale', e soltanto sulla sua base, possiamo stabilire la fondamentale asimmetricità del tempo, la distinzione tra un prima e un dopo, ma ciò non indicherà comunque una sua *direzione*.<sup>57</sup> Nulla ci informa che il tempo *scorre* ('irreversibilmente') da un prima a un presente a un dopo. Possiamo semplicemente definire diverse misure di entropia, distinguere le *due* direzioni del tempo, non il suo scorrere in *un* senso. Sembra che l'idea di una direzione del tempo sia strettamente connessa a un modello comunicativo, nel quale si implichi che la risposta *debba* seguire alla domanda o che si pongano domande *soltanto perché* ci attendiamo risposte contenenti una quantità di informazione maggiore. Ma, anche a prescindere dalla straordinaria 'ingenuità' di tale idea (tutto Kafka, ad esempio, ne rappresenta la confutazione), essa non implica alcuna irreversibilità. Il modello comunicativo potrebbe 'logicamente' combinarsi con qualsiasi immagine di rinnovo; la sua durata non esprime, di per sé, alcuna idea di consumo, di morte. Non vi è qui alcuna necessaria sequenza, come non vi era nel modello entropico. Si tratta di interpretazioni *compossibili*, di *ordini* dell'interpretazione. Ma un ordine potrà essere, allora, anche la possibilità ek-tropica (non meccanica, non costretta nel sistema della reversibilità meccanica) rivelata dal mundus imaginalis: l'attimo 'dionisiaco' della perfetta simultaneità delle direzioni del tempo; il ripiegarsi della sua freccia; la 'domanda' che il colore dell'icona può rivolgere al suo Oro, proprio perché questo si dà da sempre, prima di ogni 'domanda' (così come, nel sogno, il tempo sembra 'scorrere' incontro al suo presente, alla sua 'origine' o 'causa', a ciò che è già risposta al suo interrogare).

Nessuna sopravvivenza dell'antica Luce, nessun ingenuo culto del Sole, naturalistico, altmodisch, dunque, nella concezione del tempo che fa da sfondo a

*Ikonostas*, ma liquidazione di ogni determinismo entropico, di ogni incantatrice morte del Sole. Il Sole che può eccedere l'ordine entropico, la Luce non destinata alla morte termica, non appartengono all'ordine 'normale' del nostro sistema isolato. Ma quest'ordine non può 'logicamente' pretendere al ruolo di universale legislatore, di unico Nomos. Il possibile dell'instans ektropico, il possibile di un tempo 'libero' dalla necessità dell'irreversibile, si danno, esistono 'logicamente', così come esiste quell'ordine. Nessuna Legge stabilisce univocamente senso, direzione del tempo. La possibilità dell'icona non appartiene all'ordine *visibile* del nostro sistema isolatamente considerato, ma ciò non ne comporta affatto un carattere fantastico, spettrale. Il suo tempo è compiutamente *immaginabile*, proprio nella sua antinomicità. Nient'affatto semplice, ingenua nostalgia del Sole *visibile* come Sole immortale, nient'affatto semplice angoscia dinanzi all'immagine della sua morte<sup>58</sup> – ma il possibile, il *compossibile*, che la *mens tuens* sia abbastanza potente da *immaginare* ordini irreversibili *non* entropici,<sup>59</sup> ordini ektropici *non* meccanici, capovolgimenti cancrizans della freccia del tempo, tempi istantanei, stratificazioni del tempo in simultaneo apparire.<sup>60</sup>

La *mens tuens* sa immaginare anche spazi possibili diversi da quello assoluto della morte del Sole. Precisamente come il 'prima' e il 'dopo' che si potevano stabilire sulla base della misura dell'entropia dei diversi stati, così anche il numero delle dimensioni dello spazio perde ogni necessità, diviene affatto contingente. Nello spazio visibile non possiamo spingerci oltre la terza dimensione, poiché in esso esistono al massimo solo tre vettori linearmente indipendenti. Ma è possibile immaginare *e costruire* uno spazio costituito da un'origine e da *n* vettori sempre linearmente indipendenti. Ci si potrà interrogare su « quali profonde peculiarità distinguono il *caso* [corsivo no-

stro]  $n = 3$  fra tutti gli altri»<sup>61</sup> *possibili*, ma non si potrà mai giungere a stabilire nomologicamente la necessità di questo *caso* particolare. D'altronde, nello stesso spazio percettivo si danno entità che, il matematico lo sa *come il pittore*, formano un dominio irriducibile all'ordine tridimensionale: i *colori*.<sup>62</sup> Il colore – ed essenzialmente proprio in quella massima tensione cui esso perviene nel rapporto con l'Oro, nel farsi finestra dell'invisibile, e cioè, appunto, nel bucare la 'camera' delle tre dimensioni – rappresenta l'irrompere della dimensione del tempo in quel nostro *caso* particolare, che l'occhio sensibile riteneva unica Legge. Quest'*evento* sconvolge la fede sulla necessità delle tre dimensioni e sul suo sicuro, 'sedato', rapporto con il visibile. «Lo spazio di per se stesso e il tempo di per se stesso sono condannati a svanire in pure ombre»;<sup>63</sup> i loro concetti indipendenti appartengono a quel mondo dell'illusorietà dei sensi che la potenza *immaginativa* del formalismo matematico spezza. Essa parla della dimensione del tempo e di quella dello spazio come se fossero della stessa natura, come se formassero un *continuo*, del quale non possiamo fare 'esperienza' se non attraverso l'*astratto* matematico, la *theoria*, la potenza costruttiva del suo a priori. Nous *versus* Ananke, si potrebbe dire chestovianamente: spirito, nell'insieme dei suoi elementi, che si libera dalla opprimente gravità della «ben fondata, duratura Terra»;<sup>64</sup> che confuta la necessità della geometria che vi domina.<sup>65</sup>

Apparteneva allo spazio ben fondato dell'antica Terra anche quel procedere diritto del tempo dal passato al futuro, attraverso la separazione operata dal 'piano' del presente. Ci muoviamo lungo un'unica direzione «che riteniamo eterna e infinita» e tendiamo a negare tutto ciò che si trova oltre «il cerchietto illuminato» della nostra sensibile esperienza;<sup>66</sup> percepiamo gli enti come inesistenti 'prima' e 'dopo' i limiti di tale «cerchietto», come affermassimo che una

città non esiste finché non l'abbiamo raggiunta e cessa di esistere non appena l'abbiamo oltrepassata. Gli enti sembrano scorrere secondo il nostro stesso piano di scorrimento: 'nascono' quando li intersechiamo, finiscono nel nulla quando li superiamo. Ma questo piano non rappresenta affatto l'unico possibile 'senso'; in ogni suo punto-evento esso è attraversato da una fibra perpendicolare, da un 'meridiano', che intersecherà altri stati paralleli al nostro. Nessuna necessità può essere attribuita alla nostra contingente direzione; se ci potessimo 'sollevare' da essa, vedremmo il continuo spazio-temporale formato dall'interconnessione della linea che stiamo seguendo con tutte quelle perpendicolari ad essa; vedremmo la *rete cosmica* fittissima, le cui 'particelle' si muovono in avanti e all'indietro nel tempo, a destra e a sinistra nello spazio, 'libere' da ogni senso unidirezionale; vedremmo in blocco ciò che diciamo passato, presente, futuro, e percepiamo, nel nostro «cerchietto», come aspetti successivi del mondo materiale. Nella stessa cosmologia einsteiniana «le relazioni metriche sono tali che il cono-luce uscente da un punto d'universo si ripiega su se stesso un numero infinito di volte. Un osservatore dovrebbe, perciò, vedere [...] infinite immagini di una stella, che in tali immagini apparirebbe in stati fra i quali è trascorso un 'eon', cioè il tempo occorrente alla luce per fare il giro dell'universo. Il presente si mescolerebbe così con gli spettri di un lontano passato».<sup>67</sup> Questa istantanea quadridimensionale,<sup>68</sup> astratta da ogni sensibile rappresentabilità, dove spazio e tempo formano un unico dramma, non può più obbedire alla 'natura' della metrica pitagorico-euclidea, al suo preteso Nomos, ma piuttosto «al reciproco *orientamento* delle metriche nei vari punti, vale a dire all'andamento quantitativo del campo metrico»,<sup>69</sup> dipendente dalla distribuzione accidentale, mutevole della materia. È proprio l'idea di una Legge fondamentale di 'natura', di una *Grundnorm*, a ve-

nire meno. L'invisibile del continuo quadridimensionale irrompe nel visibile del nostro 'ben fondato' spazio fisico, inquieta la *terra* delle nostre usuali rappresentazioni, rende irreali il nostro stesso modo di interrogarla: qual è la lunghezza di questo oggetto? quanto *dura* questo intervallo di tempo? da dove a dove *trascorre* questa particella? Secondo molteplici *ordini*, conseguenza di assiomi *liberamente* fissati, è possibile cercare di corrispondere a queste domande, ma la risposta non esiste, così come non si dà fondamento ultimo, la realtà,<sup>70</sup> della duratura Terra. «L'intero universo appare come una rete dinamica di configurazioni di energia non separabili»,<sup>71</sup> nessun 'atomo' tridimensionalmente rappresentabile ne costituisce il fondamento; le sue particelle non sono composte, in ultima istanza, di qualche materiale, ma si manifestano solo come «forme dinamiche che si trasformano incessantemente l'una nell'altra [...] distribuzioni di probabilità, interconnessioni».<sup>72</sup>

Un ordine che non è *Ortung*, non collegabile a localizzazioni determinate, non soggetto a nessuna terra sensibile – un ordine che è puro *rythmos* matematico<sup>73</sup> – questa idea (anche attraverso la mediazione della 'crisi' nietzscheana e dostoevskiana) domina lo spazio figurale-immaginario dell'astrazione. Non si tratta di alcuna dimensione nascosta, occulta, ma del problema determinatissimo della 'libera' costruzione del continuo spazio-temporale: quale 'figurazione' sarà mai possibile della distruzione del 'principio di realtà', di una qualsiasi realtà 'atomica' di ultima istanza? Quale *nous* potrà mai 'immaginare' e quale *techné* rappresentare un ordine essenzialmente infondato, uno spazio-tempo essenzialmente inintuibile, una realtà essenzialmente immateriale? Come figurare l'invisibile, ciò che sfugge a qualsiasi 'naturale' geometria, e di cui pure non possiamo negare la 'realtà', poiché il nostro stesso visibile non si è rivelato che come un caso, un compossibile, all'interno della sua

più generale dimensione? Tanto 'reale' diviene ormai quell'invisibile che *esso* getta come un'ombra di spettralità sulla antica, ben fondata Terra: allorché il senso di questa si rivela irriducibile a Leggi necessarie ed eterne, allorché il suo ordine manifesto si rivela come quello di un caso, di un contingente, allora tutti i movimenti, i gesti, le direzioni sulla sua superficie si fanno dubbiosi, problematici, si caricano di 'kafkiane' domande: per quale 'miracolo' ci è dato far seguire un passo a un altro? attraversare questa soglia? quale straordinaria finzione scenica riesce tanto precisamente a darci l'impressione del trascorrere del tempo? quale insondabile mistero è che vi sia questo visibile nelle sue tre dimensioni, e non altro? Come nello spazio dell'icona, anche qui il regno 'ben fondato' del visibile si trasforma in quello della massima incertezza – ma intrinsecamente antinomico rimane il voler rappresentare-immaginare quelle configurazioni di pura energia in cui si dissolve l'antica realtà, l'*Inquietum* costitutivo di ciò che si chiamava materia, Terra. Proprio quell'antinomia appare, ora, come l'*imaginandum*.

Problema dell'icona – problema del « mondo senza oggetto » di Malevič.<sup>74</sup> Il mondo della creazione non oggettiva è altrettanto poco di quello del *volto* dell'icona dedito alla ricerca di qualche segreta, iniziatica dimensione. La 'fibra' non oggettiva del mondo è il volto, ora, da immaginare, l'invisibile cui aprire la finestra del nostro spazio tridimensionale. Volto realissimo, *ens realissimum*, anche se inesprimibile nel linguaggio dei nostri sensi o in quei linguaggi che su di essi si sono formati. L'icona può rivelarlo soltanto: immaginando gli enti che vediamo, *teorizzandoli*, come proiezioni di solidi 'estheticamente' irrappresentabili. Un essere piatto, limitato nei suoi organi di senso alla percezione delle due dimensioni, non potrà mai far *girare* un triangolo intorno a uno dei suoi lati in modo che esso si sovrapponga a un triangolo

assolutamente uguale disposto sul suo stesso piano, così come noi non riusciamo a far coincidere il palmo di una mano col dorso dell'altra (naturalmente, noi possiamo tagliare la mano, e rivoltarla dal dentro in fuori come un guanto, ma appunto perché ci muoviamo in *tre* direzioni). Il movimento della superficie del triangolo genera per noi un solido, che l'uomo-frittella potrà percepire solo sotto forma di tempo, come successione di piani; analogicamente, è immaginabile un movimento di questo solido in una direzione non confinata in esso – e come l'immagine del mondo dei solidi sconvolgerebbe radicalmente il mondo dell'essere bidimensionale, lo renderebbe minaccioso, inquietante, inabitabile, così l'immagine del mondo a quattro dimensioni, o, meglio, del continuo spazio-temporale, scalza ogni fiducia sulla ben fondata Terra, sulla sua 'sostanziale' realtà, e inaugura un'epoca di *geologica* inquietudine. Il corpo che vediamo, che ci sembra di afferrare, comprendere, si trasforma in immagine della *sezione*, immagine sul nostro piano, del corpo-che-si-muove-nello spazio-tempo quadridimensionale, invisibile per noi. Il nostro 'ben fondato' mondo non è che la proiezione di questa forma spazio-temporale, che sfugge per definizione ad ogni rappresentazione sensibile, 'estetica'. Assurda non è l'*imaginatio* che cerca di creare un mondo corrispondente a tale forma, ma la fede nella realtà ultima dell'universo sensibile e nella 'ragione' della sua rappresentazione figurativa.

L'assalto alla cultura «retinica» è condotto da Malevič ben oltre il significato che esso aveva assunto nelle esperienze cubo-futuriste.<sup>75</sup> Nello sforzo di *analisi* dell'oggetto, esse erano pur sempre rimaste nell'ambito del principio di realtà. Avevano 'smontato' la realtà, mostrandola nei suoi costitutivi artifici, come una macchina – epperò, nei confronti di tale macchina, esse avevano mantenuto una posizione ancora 'naturalistica': ne avevano *seguito* la corsa.<sup>76</sup> Vi è *empatia*,



nel cubo-futurismo, tra la pittura e la vita della realtà-macchina, e ciò determina continuamente l'insorgere di 'stati d'animo', di momenti evocativi – la possibilità, per così dire, di un retinico interiore, ancora impregnato di 'cultura estetica'. Anche lo 'spirituale' kandinskiano si oppone all'icona di Malevič, poiché anche in esso è insopprimibile l'idea di un'*espressione* della risonanza interiore. Il continuo formale delle composizioni di Kandinsky si complica strutturalmente con lo spazio simbolico che tale risonanza produce. La pittura (il segno pittorico) non sarà mai, allora, pura in sé, autonoma assolutamente – volto-segno *realissimo*, come si diceva, di quel possibile *rythmos* matematico (non geometrico-euclideo) nel quale si dissolve ogni 'realtà' – ma sempre ancora traccia del 'discorrere' tra soggetto e oggetto (nonostante l'Io-penso si sia trasformato in fascio di punti di vista, perdendo ogni certa identità, e l'oggetto si riduca al suo stesso processo di decostruzione-trasformazione). «Le cose sono scomparse come fumo»<sup>77</sup> per la nuova pittura, ma proprio quel 'discorrere' si mantiene nell'ambito del principio di realtà e di rappresentazione. Non basta spezzare l'integrità e identità di soggetto e oggetto; occorre *positivamente* determinare i nuovi rapporti di massa-forma-colore, in sé e per sé non-oggettivi, affatto 'di altro genere' rispetto al *logos* che all'oggetto, comunque costituito, deve sempre riferirsi. Parlare di intenzione iconoclastica significa, allora, ignorare proprio l'intenzione *iconica* dell'opera suprematista: qui non si tratta di esprimere una perdita, un dissolversi, ma una presenza, un 'volto'. Iconoclastico è l'inizio soltanto, l'«antico patto», in base al quale «i pittori devono buttar via il soggetto e le cose» – ma non è questo scioglimento, questa 'liberazione' che costituisce in sé il problema del quadro: sulle rovine del significato, dell'essenza e della destinazione della cosa, sulle rovine della ben fondata Terra, qui si teorizza il mondo puro della forma, as-

solutamente scevro da ogni sentimentale 'Einfühlung',<sup>78</sup> così come da ogni elemento automatico-inconscio, da ogni equivoca evocatività. Esattamente ciò che Florenskij pretendeva dalla *vera* icona: immagine, eikón, libera da ogni vincolo associativo, da ogni risonanza psicologica, affermazione di una metafisica realtà.

E quest'immagine ora si dà come *vittoria sul Sole!*<sup>79</sup> Paradosso, lacerante antinomia: la *theoria* della realtà dell'icona si ritira nel suo principio opposto, o, meglio, quella *theoria* perviene alla più perfetta comprensione della propria antinomicità. Il Sole, che qui sembra aver già oltrepassato la propria 'morte termica', il Sole, che, attraverso la sua eclisse e il suo tramonto (l'«*abendlich strahlt der Sonne Auge*»<sup>80</sup> wagneriano), è giunto infine al suo nulla, non è l'Oro, bensì la condizione trascendentale di ogni sensibile rappresentazione, presupposto del meramente visibile e delle sue imitazioni. Esso lascia che le *cose* siano nella loro distinzione e separazione, lascia che il *discorso* sia, 'logicamente' rapportante soggetto e oggetto. La sua luce – come aveva detto Chestov in *Apoteosi dello sradicamento* nel 1905 – non rivela che i guasti del tempo, nel momento stesso in cui nasconde, dietro la fittizia solidità, che la sua luce conferisce a quella separazione, il mondo realissimo-invisibile, puro da ogni 'senso' e da ogni trascorrere, del continuo spazio-temporale. E se, dunque, il Sole è condizione del rivelarsi del mondo della rappresentazione, quintessenza del principio che ci in-canta al suo interno, il suo radicale oscuramento sarà, allora, condizione dell'imaginatio di quell'altro mondo, di cui l'esserci diurno non è che riflesso, proiezione. La parola come tale, astratta in puri suoni e fonemi; segno e colore come tali, non illuminati da altro; *freie Musik*, musica libera da ogni risonanza rappresentativo-associativa – tutto ciò è immaginato da un'opera d'arte totale, nell'accezione ontologica del termine: un'opera d'arte

totalmente risolta in sé, puro *mundus imaginalis*. Il Sole, che ne impedisce la theoria, che acceca la mens tuens, il Sole quintessenza del velo di māyā, che dispone, nella sua luce, le cose secondo 'logiche' concatenazioni, va abolito, va spento. Ma non per esaltarne il principio opposto, non in termini iconoclastici semplicemente, o per opporre Tenebre a Luce, ma, antinomicamente, proprio perché questa luce non è che finzione, rappresentazione, scena, e la sua veglia sonno, tenebra. È necessario squarciare il velo, l'ombra pesante di questa luce, revocarla radicalmente in dubbio, ri-chiamarla, letteralmente, dal suo espandersi e irradiarsi lungo le fisse direzioni del mondo sensibile. La mente *concentra* il principio luminoso, lo riconduce al suo *punto*, dove esso raggiunge tale intensità da non potersi più 'liberare' da se stesso, e, dunque, da non poter più produrre il mondo di māyā. Quella sola è Luce: il *buco nero*. Una formidabile *implosione* risucchia tutto il sensibile attraverso la finestra dell'icona e lo addensa nel punto invisibile dove ogni direzione, ogni senso, ogni dimensione stanno simultaneamente *impossibili*. Il buco nero è il termine destinato di quel vortice all'invisibile che la finestra dell'icona produce. Perfetto, spietato nella sua purezza, inconsolabile, esso *sta* nel *Quadrato nero* di Malevič.

Certo, qui la simbolicità dell'icona è spezzata. Come se soltanto la forza della sua costitutiva antinomia ne potesse esprimere il principio. Come se il suo Oro si potesse custodire ormai soltanto nell'oscuramento del Sole. Nessuna più *religio* tra Oro e Sole: il *Sol invictus* dell'hyper-icona non irradia più, 'naturalmente', al Sole visibile, in una sorta di felice ierogamia.<sup>81</sup> Per teorizzare il primo è necessario risalire-fuori dal suo riflesso, dalla sua proiezione, dalla sua ombra, annullarne la luce – e, alla fine, non si otterrà l'immagine dell'Oro, cui 'credevano' i colori dell'icona e che tali colori riguardava come propri, ma quel punto di

tale estrema violenza della Luce, che la chiude in se stessa, punto solo spiritualmente intuibile. È proprio l'intenzione iconica, ricondotta al suo stesso etimo, che trasforma la Luce nel Nero perfetto. La Luce non può darsi diversamente; il Sol invictus, l'Oro, non possono immaginarsi che come perfette forme *nere*. Il simbolo si spezza, sì, ma *dall'interno*, muovendo dai suoi stessi principi, in forza del suo stesso spietato movimento. Nulla comprenderà di questa epocale esperienza chi non vede nel *Quadrato nero* di Malevič l'unica, paradossale e disperata immagine dell'Oro dell'icona. A questo estremo ritiro nel *suo* invisibile, esso è giunto attraverso la vittoria del colore «sull'odiata forma delle cose reali»,<sup>82</sup> attraverso l'annientamento dell'«anello dell'orizzonte»,<sup>83</sup> che teneva prigioniero il pittore e le sue forme allo spazio tridimensionale, quel «maledetto anello» che in-lude, in-canta, che definisce il «cerchietto» della coscienza sensibile – attraverso, infine, il primato della *superficie-piano* su qualsiasi altra forma, primato della sua *a-logicità*, cioè della sua assolutezza da ogni discorsivo-rappresentante logos, da ogni principio rappresentativo-riflettente.

La superficie-piano non può, per sua intrinseca necessità, *in-ludere*. Il piano non finge la forma della cosa. Esso solo può essere liberamente immaginato come proiezione di elementi a *n* dimensioni. «Un piano pittorico, sospeso sull'abisso della tela bianca, dà alla coscienza una sensazione dello spazio immediata e fortissima»,<sup>84</sup> degli infiniti ordini possibili dello spazio. Una forma diversa, giocata anche sulla terza dimensione, inevitabilmente ci *ri-cor*-da l'ente sensibile, ci riporta all'illusione «retinica». La superficie-piano decostruisce lo spazio da ogni presunta naturalità, lo libera radicalmente dal rischio di finzioni prospettivistiche. Lo stesso colore, in quanto colore *della* superficie-piano, perderà ogni accento evocati-

vo, la possibilità di essere interpretato 'a commento' della cosa o di un'interiore risonanza. «Qualunque piano della pittura è più vivo di un volto in cui campeggiano due occhi e un sorriso». <sup>85</sup> È *vivo* per la forza che lo tiene «sospeso sull'abisso», che lo trattiene presso di sé, impedendogli di pro-dursi nel gioco delle rappresentazioni; è *vivo* per quella stessa tensione *dia-bolica* che rende inseparabile l'Oro dell'icona e il Quadrato Nero. La pura forma della superficie-piano non deve presentare ombre, chiaroscuri; il colore non deve fingere alcuna profondità: ancora una volta, principi essenziali della pittura di icone. Qui nulla va finto, poiché ne va dell'ens realissimum. Lo spazio delle superfici-piano «sospese sull'abisso», mimesi di nulla, puro mundus imaginalis, è però anche lo spazio della simultaneità delle dimensioni del tempo, lo spazio che 'arresta' il lineare trascorrere, <sup>86</sup> lo spazio dove non si danno frecce necessarie, capaci di eliminare il rischio dell'errore o dei cammini che finiscono in nulla. Le croci, le forme superfici-piano a croce di Malevič, immaginano lo spazio nella equipotenza delle sue direzioni come rete dinamica di configurazioni di energia. Perciò, quanto più 'calmo' – libero da illusorie 'vite' prospettiche, tridimensionali, dal gioco della profondità – è il piano della tela, quanto più sicuro appare il rapporto tra questo piano e quella superficie che vi è come sospesa, «tanto più fortemente si avverte la corrente dinamica del movimento stesso». <sup>87</sup> L'abolizione del 'principio di realtà' (di quel principio che domina ancora nel quadro astratto non pervenuto alla purezza della superficie-piano) non conduce all'*immobile*, ma, all'opposto, all'immagine della 'rete cosmica', della danza dei suoi ordini compossibili. Anche quella superficie-piano di Malevič è Ordnung, è ordine – ma «sospesa sull'abisso» – non Ortung, non Nomos terraneo.

Alla vittoria sul Sole (una vittoria, dunque, che ha

significato metafisicamente opposto alla morte termica, che suona, piuttosto, liberazione dalla sua presunta necessità, da quell'idolatrato culto del Sole che ci rende schiavi del sub-uranio) corrisponde lo squarcio dell'Azzurro, dell'« involucro colorato del cielo ».<sup>88</sup> L'Azzurro, quest'unica faccia del cielo a noi rivolta, si erge nella sua fittizia imponenza come certa realtà. Sole e Azzurro sono i guardiani della caverna; essi proiettano sulla sua parete le ombre che il prigioniero cercherà di afferrare e imitare. Essi producono quel gioco di corpi separati che il prigioniero riterrà 'naturale' e necessario, esattamente come un essere a due dimensioni non sa vedere nel solido che distinte superfici. Lo sprofondamento della Luce in se stessa, al suo proprio mistero fontale, crea il Quadrato Nero – lo squarcio dell'Azzurro fa penetrare nel Bianco « come autentica e reale rappresentazione dell'infinito ».<sup>89</sup> Il Nero della Luce sprofondato nella sua fonte è sospeso sull'abisso del Bianco infinito. Equilibrio, bilancia di Nero e Bianco – cioè del *non-colore*. *Rhythmos* di Nero e Bianco, che elimina ogni parvenza oggettiva, ogni chiaroscuro, che rende *invisibile* la cosa. Nel perfetto Nero e nel Bianco libero dal « fondo colorato del cielo », solo l'invisibile – a-logico, 'senza senso' – può darsi. Ma proprio perché il 'senza senso' si dà, « Dio non è stato detronizzato ».<sup>90</sup> La dimensione apofatica *insita* nella teologia dell'icona non era negativa, non aveva intento iconoclasta; essa affermava la presenza dell'« altrimenti che essere », e, dunque, dell'« altrimenti che 'senso' ». Questa stessa dimensione ritorna in Malevič. Come la Trinità di Rublëv era per Florenskij testimonianza piena che « Dio è », così il non-senso che immaginiamo oltre le apparenze e il mortale, l'a-logico che teorizziamo squarciando l'« involucro colorato del cielo », e 'spegnendo' il Sole che lo illumina, testimonia dell'indistruttibile gioco che ricrea ogni presenza e da cui nessuna

presenza è isolabile. Il *rythmos* del Nero e del Bianco testimonia dell'infinito mondo dei compostibili, di cui è impossibile provare la morte. L'*imaginatio* umana, in quel *rythmos*, si immagina l'Invisibile indistruttibile, immortale – il mondo in mente Dei, sub specie aeternitatis. E sale così, dalla doxa, che tutti ormai ripetono: « Dio è morto », alla paradossale, antinomica *theoria* dell'icona.

## II

### DUM VOLVITUR CRUX

L'astrazione dall'intuizione sensibile nella pittura contemporanea corre simultanea a quella matematica dall'«esistenza». Già nell'ambito di quella tragedia dell'icona, che Malevič esprime, abbiamo potuto seguire gli inizi di questo intreccio costitutivo, di questo vero e proprio *isomorfismo*, che nulla concede al gioco delle facili assonanze, da un lato, e dei riduttivismi analitici, dall'altro. In un saggio del '34 dedicato a Schönberg, dove matematica e musica sono ascoltate *in uno*, Hermann Broch insisteva sulla libertà dell'*invenire* matematico, sulla capacità, propria del suo formalismo, di intuire l'«accadere del mondo nella sua generalità», a priori da ogni configurazione determinata.<sup>1</sup> Ogni produttivo lavoro matematico (come, per Broch, ogni creativa composizione musicale) mirano all'*inventio* di nuovi elementi formali, ricercano, sotto la spinta di una autonoma necessità, nuove combinazioni o «costellazioni di equilibrio».<sup>2</sup> Ciò avviene sotto il segno di «un superamento del tempo diretto e immediatamente esperito»;<sup>3</sup> quei *cristalli* di equilibrio che, di volta in volta, si creano, non vengono prodotti secondo una concatenazione o suc-



cessione temporale; la creazione matematica (o musicale) non fa che riflettere, *speculare*, una sezione della molteplicità dei mondi possibili, nell'inesauribilità dei loro nessi. Nessuna di queste configurazioni è concepibile come semplice *momentum*, cioè: come movimento destinato a morte, sorto dal nulla e ritornante al nulla. Il superamento del tempo lanciato, *pro-gettato* verso la morte, costituisce il fulcro gnoseologico della musica (e della matematica): la nuova possibilità di equilibrio non rappresenta la fine della 'precedente' – ed è qui, in effetti, del tutto inesatto anche il parlare per essa di 'novità'. I composibili *stanno*, da sempre – la forza pro-duttiva dell'inventio formale-matematica non fa che immaginarli, che instaurarli nello spazio 'libero' dell'*imaginatio* – 'libero', appunto, da ogni costrittiva predicazione di esistenza.

Il gesto riduttivo compiuto già da Bolzano e da Cantor, volto a liquidare come metafisico e indecidibile ogni problema di esistenza nell'ambito del formalismo matematico, non appare, dunque, 'di altro genere' rispetto al problema della 'grande astrazione' nella cultura figurativa europea del Novecento – e neppure appare senza precisi riferimenti a certi aspetti della precedente cultura romantica. Cantor 'astrae', sì, dall' 'invisibile' di Novalis ogni accezione magica, fondendolo con il termine della pura consistenza logica dell'atto mentale (della *mens tuens*), che concepisce il gioco matematico, il suo sviluppo, il suo estendersi – ma proprio questo 'gesto' accetta dal romanticismo hardenberghiano l'essenziale: e, cioè, il darsi di un linguaggio che non dice «um der Dingen willen», per 'amore' delle cose, che non si costruisce per significanti, che non sta-per, non fa le veci-di – soggetto unicamente ad ordini logici che esso stesso si impone. La via per la quale si giunge «all'indipendenza della nozione di numero dal supporto intuitivo ed empirico dell'ordinario processo del con-

tare »<sup>4</sup> risulta analoga, nel senso pieno del termine, a quella per cui la parola – parola/testo, parola/notazione musicale, parola/colore – si ri-volge dall'ente sensibile alla *res realissima* della propria forma spiritualmente intuita, al proprio puro, interiore risuonare, strappandosi ad ogni schema di scopo, decidendosi dalla propria apparenza di semplice strumento comunicativo. E come quel concetto di numero si libera da ogni determinazione *psicologica* di tempo, così questa parola 'inutile', la sua pura 'dépense', si emancipa dalla necessità del decorrere, non fluisce più secondo lo schema domanda-risposta, 'termodinamicamente' interpretato. Parola che non domanda-per-ottenere, parola, quasi, esicastica, che approfondisce il proprio gioco come 'in onore' del gioco stesso, delle sue infinite potenzialità, del suo Dio nascosto – e in ciò essenzialmente affine alla 'idealità' dell'ente matematico, proprio perché tale 'idealità' non implica alcun riferimento a strutture trascendenti, immobili, che sussisterebbero in attesa della loro scoperta,<sup>5</sup> ma esprime la libertà dell'inventio nel suo stesso *operari*. L'ente matematico è 'ideale' nel senso che esso è intuito, costruito, operato dalla mens tuens, libera da ogni corrispondenza esistenziale, sia essa fisica che meta-fisica, immanente che trascendente. Ideale è questa *scrittura* in quanto tale, nelle diverse configurazioni, a priori imprevedibili, potenzialmente infinite, che essa rivela.

Si può affermare in generale di questa *scrittura* che essa proietta l'essere «sullo sfondo del *possibile*»,<sup>6</sup> che essa costruisce idealmente il possibile, o, meglio, immerge lo stesso ente sensibile nell'orizzonte del possibile,<sup>7</sup> facendolo apparire null'altro che un caso di questo (come avveniva per il 'nostro' spazio tridimensionale). Si può collegare la *potenza* del formalismo matematico alla inattingibilità di un fondamento ultimo dell'oggetto, di un 'fatto' atomico, ulteriormente irriducibile. La costruttiva generazione del possi-

bile (di diverse, possibili configurazioni) nella matematica si accompagna alla 'inesauribilità' del mondo da parte dell'assolutismo della Legge deterministicamente stabilita.<sup>8</sup> La straordinaria *effettualità* del formalismo matematico nelle scienze cosiddette 'naturali' si spiegherebbe, così, non per una sua implicita o esplicita intenzione intuitivo-sensibile (o una sua qualche derivazione da tale fonte), ma proprio, all'opposto, per la sua libera idealità (nel senso sopra spiegato), che rende conto del trasformarsi della cosa in idea-limite inattingibile e dell'idea di Legge in quella di ordine possibile, secondo le prospettive teoriche della fisica contemporanea. Dalla 'classificazione' di dati alla costruzione di 'idealità' e possibilità – dalla rappresentazione figurativo-significante al Simplex infinitamente complesso della Parola, 'giocata' di per se stessa, pura attenzione alle sue possibili risonanze, e non più «um der Dingen willen».

Epperò questa liberazione del contenuto-significato intuitivo-sensibile deve essere interrogata più a fondo. Qual è la conseguenza radicale di questo 'eccedere' del formalismo matematico (e musicale) rispetto al dominio dell'«estetico»? Semplicemente l'aprirsi di una nuova dimensione del linguaggio? ma questa stessa espressione presuppone il permanere di un linguaggio-base. E quale mai potrebbe essere la natura di questo linguaggio-base, che si rinnova e arricchisce rimanendo in se stesso, se non quella 'naturale'-discorsiva, che sta alla base del nostro comunicare e informare? Il formalismo che costruisce il possibile rimarrebbe, allora, ex-pressione *dalla* 'lingua materna'? semplicemente una sua trasformazione o un suo mutamento di stato? Ma questa lingua è costitutivamente, indistricabilmente connessa all'«estetico». E il dominio della logica non è che quello della razionalizzazione (o 'civilizzazione') di questo grembo originario. Non esiste logica se non *di* questa lingua. E non esiste lingua se non in rapporto e

in funzione di quell'anello dell'orizzonte, che Ma-levič intendeva spezzare, di quell'Azzurro, di quel So-le. Il problema dell'‘apertura’ matematica-musicale verso il possibile non può pertanto limitarsi a quello della decisione dall'‘estetico’, ma esso comporta, per l'ordine intrinseco del suo stesso gioco, anche la de-cisione dall'orizzonte del linguaggio (naturale) e del-la *sua* logica. Ci si separa (*Ent-scheidung*), negativa-mente, dal contenuto intuitivo-sensibile, ma ci si apre (*Ent-schlossenheit*), positivamente, alla potenza della costruzione matematica, soltanto *decidendola* dal do-minio proprio della logica.

Si tratta di un ‘gesto’ ben altrimenti radicale di quello dell'*epoché*, della sospensione fenomenologi-ca della valenza del già-detto, del linguaggio eredi-tato, presupposto. Non solo perché la messa-tra-pa-rentesi husserliana non riesce ad esprimere ciò che dà ad intuire, se non attraverso ancora quel lingua-ggio ‘naturale’, di cui aveva affermato la sospensione.<sup>9</sup> (Se il già-detto è stato sospeso, ciò che sorge in suo luogo si piega ancora alla forma del discorso ‘co-mune’). Ma perché il procedimento stesso del dub-bio sistematico, dell'*epoché*, mira, come propria co-stitutiva intenzione, alla riaffermazione del primato della discorsività logico-filosofica sulla forma mate-matica, o comunque a fondare la possibilità a priori della riconduzione di questa a quella. Il quadro, co-me è ovvio, muta completamente se noi assumiamo che è proprio la rescissione di questo vincolo a de-terminare la potenza costruttiva del formalismo ma-tematico; se, cioè, la sua emancipazione da ogni con-tenuto ‘estetico’ viene radicalmente intesa come e-mancipazione dalla dimensione ‘estetica’ connessa all'atto linguistico, che è l'unico oggetto della forma-lizzazione logica. Allora la matematica non si limite-rà a ‘sospendere’ i poteri di ogni modello logico, ma ne negherà ogni valore per la propria fondazione, criticandone l'inesorabile confusione con il lingua-g-

gio naturale, con l'equivocità insita nell'espressione linguistica. Secondo questa prospettiva, la logica permane nell'ambito della rappresentazione, del 'figurativo', poiché la dimensione rappresentativo-figurativa è quella linguistica, e, dunque, ogni suo ordinamento ne risulta a priori compreso. L'*Ordnung* logica ha la sua *Ortung* nel linguaggio naturale. La tradizionale confusione – già-detta, ereditata, epperò resistente ad ogni epoché fenomenologica – tra comunicare ordinario e logica, rende impossibile cogliere il proprio del pensiero matematico. Nei limiti della forma logica, non si potrà analizzare che il *linguaggio* in cui si cerca (invano) di esprimere il proprio di tale pensiero, ma non tale pensiero stesso, che non ha in quel linguaggio alcuna radice. Non si possono confondere i modi (socio-culturali), che comunicano-informano sul pensiero matematico, con le sue stesse forme costruttive. Mentre quei modi sono temporalmente determinati, integralmente compresi nell'orizzonte dell'« um der Dingen willen », questo pensiero procede dal superamento di ogni predicazione di esistenza e « del tempo diretto e immediatamente esperito ». La potenza del formalismo matematico non si presenta, dunque, come uno sviluppo, un semplice accrescimento di quella del linguaggio ordinario e della *sua* logica, ma come prodotto di una decisione *che apre* (decisione positiva, *non* gesto negativo, iconoclastico) alla libera imaginatio-costruzione di ordini possibili, cristalli di equilibrio, sensibilmente invisibili, *sola-mente* intuibili.

Broch, nel saggio già citato, pone così la differenza tra attività razionale, pensiero, ed espressione linguistica. Il pensiero non risulta mai integralmente trasferibile nel vero e proprio linguaggio, non è mai depositabile in esso, come un 'bene' da luogo a luogo, poiché la comunicazione linguistica dipende non solo dalle forme della sua tradizione, ma anche dall'atto dell'interpretazione. Un pensiero viene linguistica-

mente espresso, cioè discorsivamente comunicato, solo mediante l'assunzione, implicita o esplicita, consapevole o inconsapevole, del già-detto e della sua interpretazione. Il linguaggio, cioè, mai comunicherà le forme costruttive in atto della conoscenza razionale, ma queste forme 'alienate' nel già-detto e nell'interpretazione. Assumere la comunicazione ordinaria e la sua logica, pertanto, come luoghi in cui si sedimenta il pensiero, luoghi della sua piena espressione, equivale a affermare che i valori musicali, l'*idea* (schönberghianamente) musicale, si esprimono nella teoria, che una *Harmonielehre* potrebbe comprenderli. Questa critica comporta l'irrealizzabilità a priori di una Logica capace di essere fondamento dell'attività razionale; l'inquietudine delle nostre logiche deriva proprio dall'inafferrabilità, nei loro limiti, dell'*operari* del pensiero. Rispetto ad esso, le logiche che cercano di 'fondarlo' sono, in realtà, sempre spiazzate, costrette a cercare di dirlo con mezzi costitutivamente inadeguati a questo fine. Ma ciò che Broch chiarisce come una differenza, una sorta di dialettica mai conciliabile, epperò anche inseparabile negli elementi che la costituiscono, potrebbe, dal punto di vista del pensiero, se 'astraessimo' alla dimensione del puro pensiero, esprimersi con ben più dura radicalità. Non solo l'espressione linguistica, lungi dal fornire il solido fondamento delle procedure del pensiero, è, rispetto ad esse, del tutto e sempre *dis-locata*, ma il pensiero deve compiutamente liberarsene per poter costruire le proprie 'idealità'. L'autonomia del pensiero è in Broch giocata sul terreno della differenza rispetto all'espressione linguistica; qui, invece, su quello del diretto contrasto, dell'antitesi.

Non v'è linguaggio – « non è il latino né l'inglese né l'italiano o lo spagnolo » – che possa esprimere l'« unendliches Widerspiel », l'infinita corrispondenza, la 'rete' degli elementi – non gli elementi stessi, dunque, ma proprio il loro rapporto, la loro danza,

come pura energia –, che possa esprimere quel *pensiero*: «che il mio corpo stesso sia fatto di pure cifre, che mi aprono ogni cosa».<sup>10</sup> Di questo pensiero nessuna lingua sa nulla, nessuna delle lingue ‘materne’. La *critica* di Lord Chandos è del 1902 – ad essa, pochi anni dopo, fanno seguito, *in uno*, *Leven*, *Kunst en Mystiek* e *Over de grondslagen der wiskunde*.<sup>11</sup> La critica generale sulle possibilità del linguaggio *muove* quella della fondazione logica della matematica. Il primo, formidabile attacco alle aporie del logicismo ottocentesco si fonda sull’intuizione contenuta nel primo libro, e mai in seguito smentita, intuizione eminentemente ‘chandosiana’, che il pensiero, allorché si libera dalla sua sensibile determinatezza, allorché diviene se stesso, non appare più discorsivamente coglibile – e che l’irrimediabile confusione esistente tra linguaggio ordinario e logica, non può rendere quest’ultima idonea a fondare in nessun modo l’operari del pensiero, *in quanto pensiero matematico*. Se non si comprende il peso di questa decisione, non si comprenderà neppure la filosofia brouweriana della matematica. Essa corrisponde esattamente alla ‘situazione’ di Lord Chandos, ma intende anche superarne la disperazione: quella lingua-pensiero, tutt’uno con le «pure cifre», col Numero, principe di ogni *sophia* e di ogni composizione, che Lord Chandos immagina ormai solo *post mortem* (una lingua «in cui forse un giorno nella tomba mi troverò a rispondere a un giudice sconosciuto»), si dà, per Brouwer, mostra sé, nell’effettuale, costruttivo procedere del pensiero matematico – allorché esso non solo sia chiaramente distinto dal linguaggio e dalla logica, ma *absolutum* da essi, venga concepito, cioè, come grande astrazione, cifra di un’epoca, anche utopisticamente immaginata, di *grande spiritualità*. Dalla ‘prima’ astrazione – quel movimento che semplicemente separa da una visione rappresentativo-raffigurativa ingenua del linguaggio – è necessario passare a questa nuova

*epoca dell'astrazione: quella che decide il pensiero dagli equivoci, dalle confusioni, dal chiaroscuro delle lingue ordinarie, materne, inesorabilmente commiste all'«estetico», spiritualmente impotenti.*

*Leven, Kunst en Mystiek* non è stato finora per nulla considerato nella prospettiva dell'opera sui *Fondamenti*. A nulla serve che Brouwer le pensi insieme, le scriva allo stesso tavolo, che ancora negli ultimi anni della sua vita ricordi l'importanza da lui attribuita al primo volumetto del 1905.<sup>12</sup> *Vita, Arte e Mistica* è liquidato dai matematici studiosi di Brouwer con un imbarazzatissimo 'de minimis non curat', come esempio di romantica confusio tra disparati generi e linguaggi. Eppure, anche a volerla considerare separatamente dal problema dei fondamenti, l'opera non è certo immediatamente riconducibile a una vaga 'aura' artistico-teosofica inizio secolo o a giovanili 'complessi'. Malgrado le numerose divagazioni letterarie e l'«incantamento» che in Brouwer producono alcune letture (*Bhagavadgītā*, Eckhart, Schopenhauer), un nocciolo resta ben fermo: il problema di come il linguaggio – quello stesso linguaggio discorsivo, che egli qui viene adoperando, anzi: da cui egli è qui ancora *parlato* – possa condurre all'espressione del *Sé*, superare il trascorrere del tempo, liberarsi dall'impersonale 'si' (dal *Man!*). All'espressione artistica egli si rivolge secondo questa affatto determinata intenzione. Perciò i suoi giudizi possono anche totalmente divergere da quelli allora dominanti (anche in quella 'metafisica della gioventù'<sup>13</sup> di tanti suoi geniali coetanei: da Weininger a Lukács, da Michelstaedter a Slataper): non Rembrandt, non Beethoven, ma Bach.<sup>14</sup> L'arte dà forma alla *verità immanente*, allo stare qui-e-ora dinanzi a noi della verità, non impulso, non attrattiva, non anelito, ma *cristallo* more mathematico costruito. Perciò la sua facoltà appare trans-intellettuale; l'intelletto discorre nella dimensione del tempo, analizza, scompone e ricompone i



diversi elementi, mentre l'arte è intuizione del Numero-Rythmos che costituisce appunto il *Sé* di quel discorrere. La facoltà dell'intelletto viene, si direbbe nietzscheanamente, definita nei termini della volontà di potenza: essa non fa che *compiere* ciò che già era implicito nello schema di scopo, di pro-getto, di *proairesis*. L'intelletto compie «il diabolico servizio» di connettere due immagini sempre secondo il rapporto di mezzo e fine; la sua attività è un «ansioso e laborioso perseguimento di fini»;<sup>15</sup> il suo linguaggio integralmente definibile «um der Dingen willen». Nessuno mai potrà comunicare il *Sé* attraverso questo linguaggio, poiché questo linguaggio, per la sua stessa essenza, continuamente riproduce il mondo esteriore, gli elementi sensibili, quale unica realtà; lo schema di scopo, che ne domina la struttura, costringe a tale esito, poiché esso si fonda sulla *realtà* di ciò che funge da mezzo e sulla *reale* possibilità di ottenere-possedere lo scopo. L'intenzione acquisitiva del pro-getto si basa sulla 'finzione' della realtà (ritenuta essenziale, 'preziosa') del progettato. Secondo un'aporia necessaria, proprio questa 'finzione' di realtà (in quanto finzione) è essenzialmente nihilistica. L'intenzione tutta *infuturante* del linguaggio discorsivo-progettuale deve, nel momento stesso in cui valorizza la realtà (dello scopo, del progettato), considerare *nulla* la realtà (del presente, dell'elemento presente, che diviene null'altro che mezzo, strumento, nulla in sé e per sé, ovvero: privo di ogni *Sé*). Arte (essenzialmente, musica: Bach) e matematica, *decise* da ogni linguaggio ordinario, *aprono* alla persuasione del *Sé*, che nulla domanda, nulla attende e continuamente si dona, si dà; e più si dona, più è ricco; e più mostra sé, più rimane presso di sé, indisvelabile. Uno sguardo ancor più duro e disperato di quello di Lord Chandos si abbatte sulle possibilità del linguaggio. Esso è intrinsecamente *filopsichia*, strumento di appaesamento, di addomesticamento, mezzo attra-

verso cui il Sé, 'discorrendo', si aliena, si comunica, si trasforma nel 'noi', nel 'Man'. Esso è intrinsecamente trasmissione dell'eredità del passato, vincola al passato, fissa, materializza il già-detto: lo strumento col quale i peccati del passato vengono trasmessi di generazione in generazione. Questo gesto, nei confronti del linguaggio, è di una radicalità 'mistica' pressoché senza eguali nella crisi dei fondamenti di quel periodo. L'*ou-topia*, o, meglio, forse, l'*a-topia*, la radicale assenza di *Ortung*, propria di matematica e arte, che qui viene affermata, non trova riscontro nei semplici termini della gratuità, della emancipazione da ogni contenuto oggettivo, della autonomia, della pura *dépense*, che il loro operari manifesterebbe. In tali termini non si giunge ancora al punto di pensare matematica ed arte come forme spossedute, svuotate dallo stesso radicamento nella tradizione del linguaggio, come senza-luogo, straniera, nello stesso linguaggio. La matematica è l' 'arte' somma di combinare, *comporre*, in perfetto silenzio, rapporti ideali tra idealità, forme libere dall'eredità linguistica, e dalla logica stessa che di volta in volta ha cercato di ordinarla, 'bonificarla'. La matematica è l' 'arte' somma del fare-vuoto in sé, di quella *Gelassenheit*, di quel 'rilasciarsi', che prepara ad ospitare-ascoltare il richiamo puro del Sé.<sup>16</sup>

*Leven, Kunst en Mystiek* deve essere letto in rapporto non solo ai *Fondamenti* del 1907, ma a tutta l'opera matematica successiva di Brouwer. L'assolutezza delle costruzioni mentali matematiche rispetto al linguaggio; l'impossibilità di giungere a *verità* nei limiti del linguaggio; il carattere illusorio del linguaggio e del suo mondo circostante («il mondo circostante diviene *karma*»);<sup>17</sup> il rifiuto conseguente del procedimento logico-deduttivo per affrontare il problema dei fondamenti – non solo queste proposizioni fondamentali non muteranno in seguito, ma esse continueranno a rappresentare il presupposto (a volte del

tutto esplicito) delle opere scientifiche successive. La critica della teoria classica cantor-fregeana degli insiemi, che sta al centro dei *Fondamenti*, è inscindibile dall'orizzonte complessivo dell'opera del 1905: la dimostrazione dell'impossibilità di costruire su basi puramente logico-linguistiche gli oggetti matematici presuppone quella filosofia del linguaggio, quella devastante problematizzazione delle sue facoltà, presuppone quella concezione mistica dell'ars combinatoria matematica, che nessun linguaggio potrà mai riflettere, ridire, comunicare. La 'settaria' radicalità dell'approccio brouweriano alla teoria classica degli insiemi proviene dalla radicalità *persuasa* di quella concezione. Le forme della mediazione e della dialettica sono, per l'autore di *Leven, Kunst en Mystiek*, soltanto *retorica*. Ma anche per lo 'scienziato' di tanti anni più tardi continueranno ad esserlo.

Già Poincaré, come è noto, aveva messo in rilievo la natura logico-linguistica della nozione cantoriana di insieme, e come proprio in tale connessione tra logica e matematica andassero ricercate le ragioni dei paradossi. « Il campo della logica è soltanto il finito e il suo compito consiste essenzialmente nel classificare »;<sup>18</sup> ma come può, allora, fondare il principio dell'induzione matematica, che ha a che fare con l'infinito (potenziale)? La base di questo processo sarà *intuitiva*, non logica. Ma lo stesso Poincaré (la cui posizione è definita da Brouwer *pre-intuizionista*)<sup>19</sup> continua a poggiare il proprio ragionamento su 'parole', allorché accetta l'identificazione tra l'esistenza matematica di un ente e la contraddizione della sua negazione (vedremo come Brouwer si distacca da tale fondamentale concezione della matematica contemporanea) e allorché continua a ritenere di per sé validi i principi della logica classica, *principium tertii exclusi* compreso. La posizione di Poincaré, infine, risulta toto caelo opposta a quella di *Leven, Kunst en Mystiek* per quanto concerne la 'filosofia' stessa del-

la matematica: in rapporto (almeno parziale) con la fisica, 'applicabile', per il francese – rivelazione del Sé, indipendente da ogni linguaggio, e, *perciò soltanto*, anche 'idea' del carattere puramente spirituale che potrebbero assumere i rapporti intersoggettivi, per l'olandese.<sup>20</sup> Poincaré non perviene, dunque, a quella separazione di principio tra logica e matematica, a quella concezione della matematica come *costruzione priva di parole*, che costituisce lo stacco, *epoche-machend*, dei libri del 1905 e 1907: stacco della costruzione matematica dalla « posizione osservazionale »<sup>21</sup> propria della logica, la quale classifica e ordina regolarità dell'esperienza esterna e interna, le 'trasfigura' in assiomi e esprime questi ultimi linguisticamente. Ben lontana da ogni 'paradiso', essa si rivelerebbe così fondata su osservazioni empiriche, e dunque necessariamente commista al linguaggio ordinario. « Posizione osservazionale » equivale a funzione rappresentativo-raffigurativa, di contro all'intuizionismo brouweriano che si definisce, invece, come un programma di *astrazione*, di *costruttiva astrazione*, dall'« involucro azzurro » della osservazione-rappresentazione.

Usualmente la matematica viene espressa nelle forme del ragionamento che regolano il scorrere umano, e cioè nelle forme dell'argomentazione, della deduzione, del sillogismo. Ma tali procedimenti non possono ridursi che a *tautologie* dell'oggetto matematico dato, a *catene* di tautologie. Le *parole* della pretesa dimostrazione logica si limitano ad accompagnare la *costruzione* matematica la quale « è affatto senza parole », <sup>22</sup> esse non possono fondare né il procedimento di tale costruzione, né l'intuizione da cui esso ha preso origine. Radicare l'attività matematica sulla *solida pietra* della logica, anzi: de *la Logica*, contraddice quella sua concezione come « costruttiva generazione ideale del possibile », che Weyl rivendicava, e costringe a trattare con metodi creati per dominii

finiti (classificare, ordinare procedure linguistiche determinate) l'intuizione intellettuale, quell'*amor intellectualis Dei*, che nella perfetta 'gratuità' della matematica perviene al suo simbolo più pieno. Se «la chiarificazione definitiva della *natura dell'infinito* non riguarda esclusivamente l'ambito degli interessi scientifici specializzati, ma è necessaria *per la dignità stessa dell'intelletto umano*»,<sup>23</sup> se la *passione* dell'infinito produce le creazioni più pure dello «spirito umano», se la matematica stessa non appare che come «una sinfonia dell'infinito»,<sup>24</sup> a maggior ragione sarà necessario che i simboli che costruiamo per 'immaginarlo' siano dotati del massimo di chiarezza, costituiscano una sua *contemplazione* inesorabilmente scevra di ombre, di equivocità, di indistinte similitudini. La chiarificazione della natura *spirituale* dell'infinito esige non la mistica passiva del semplice 'accogliere' in sé, ma quella attiva del *costruire* il Sé come specchio terso, perfetto cristallo, dell'infinito. È l'esigenza generale che Brouwer esprimeva in *Leven, Kunst en Mystiek* e a cui cercherà di corrispondere, more mathematico, fin dai *Fondamenti*. E sarà anche, come vedremo, *il problema di Mondrian*.

Le antinomie che determinano la crisi della teoria classica degli insiemi si originano dall'«equivoco» uso che dell'infinito vi veniva fatto. Ma ciò rivela la situazione della matematica stessa, non un qualche, specifico errore di impostazione logica nell'affrontare il problema.<sup>25</sup> Ciò rivela *la* logica che si pretendeva fondante le procedure matematiche. Le antinomie non sono il risultato di una deviazione rispetto al corso che la matematica ha tracciato, ma il suo termine destinato. È l'idea della fondazione logica della matematica, l'«originario» confondersi delle due dimensioni, che conduce necessariamente a trattare l'infinito (a cercare di chiarirne la natura) *come se* esso appartenesse a quei dominii finiti che gli strumenti logici possono 'governare' – come se fosse possibi-

le definirlo solo perché se ne è fornita una costruzione logicamente non contraddittoria (cioè, obbediente ai principi della logica classica). La pertinenza esclusivamente discorsiva di tali principi viene usata per trasformare in aggregati chiusi di oggetti in sé esistenti « non solo la successione dei numeri naturali, ma anche la totalità dei suoi sottoinsiemi ».<sup>26</sup> La facoltà, eminentemente discorsiva, di pensare 'tutti insieme', contemporaneamente, gli elementi di insiemi infiniti, porta a considerare quello che è « un campo di possibilità costruttive », quella che è « una molteplicità ordinata di possibilità, generata da un processo fisso e aperta verso l'infinito », <sup>27</sup> come un aggregato chiuso. Questo è un « salto nell'al di là », <sup>28</sup> una sostanzializzazione, una sorta di metafisica 'reificazione' dell'idea di successione di tutti i possibili numeri. In luogo dell'indicazione costruttiva effettuale dell'ente di cui si tratta (ad esempio, un numero pari), ci si limita ad asserire la non-contraddittorietà logica dell'idea della sua possibile costruzione. Il fondamento dell'intuizione matematica viene confuso con il principio logico di non contraddizione attraverso un caratteristico giro vizioso: la logica si forma per astrazione dalla matematica dei sottoinsiemi di un insieme finito determinato; a tale astrazione viene attribuita esistenza a priori indipendente, essa viene, cioè, ipostatizzata; infine, i suoi principi vengono riapplicati alla matematica degli stessi insiemi infiniti.<sup>29</sup> Questa critica non comporta affatto una semplice negazione della proposizione 'universale' (che sarebbe anch'essa una proposizione universale), ma la sua reinterpretazione soltanto come proposizione ipotetica, che può fornire una proposizione definita soltanto se applicata alla costruzione di un numero dato,<sup>30</sup> e che in nessun modo è 'sostitutiva' di tale costruzione. Non appena i principi logici vengono usati in questo senso – per operare quel « salto nell'al di là » rispetto alle procedure finite della costruzione – è i-

inevitabile l'insorgere delle antinomie. Esse si generano dalla 'fede logica' sulla riducibilità del problema della costruzione a quello della semplice deduzione-spiegazione degli assiomi fondamentali, come si trattasse di calcolare il risultato di un esercizio – sulla riducibilità, cioè, della costruzione a questione meccanica, pre-determinata, conseguenza logica degli assiomi fondamentali, indipendentemente da ogni contenuto intuitivo e dalla individualità dell'operazione.

Ma la critica del logicismo proprio della teoria classica degli insiemi non è che espressione di quella negativa filosofia del linguaggio, da cui muove lo 'spirito' dell'intuizione brouweriana (una sorta di scelta di valore). Nei principi logici Brouwer attacca il loro uso come ponte, mediazione, schema che impedisce la costruzione autonoma del proprio del pensiero (matematico, ma anche, come abbiamo visto, artistico-*musicale*). Essi non vengono mai messi in questione per domini finiti e per l'illustrazione di quelle proprietà per le quali già si dà un criterio costruttivo di verifica. Non si tratta, cioè, come Heyting e van Dalen hanno chiarito, di un 'universalistico' rigetto delle 'universalistiche' pretese della logica, ma della sua rigorosa separazione dal campo del pensiero matematico costruttivo (*e artistico-musicale*). È l'uso dei principi logici come collante tra questo campo e quello del linguaggio naturale, l'equivocità in esso insuperabile, a costituire l'oggetto della polemica brouweriana. Nella fondazione logica della matematica, Brouwer vede in atto il principio stesso di quella umana, troppo umana ricerca di mediazione tra pura ricerca del Sé e filopsichia, tra la potenza immaginativa della mente e 'dira cupido' di tradurla in lingua materna, di comunicarla intersoggettivamente, di rivelarla 'retoricamente'. Lo straordinario vigore dimostrativo che assume la polemica anti-logicista brouweriana è direttamente proporzionale

al *pathos* di questa intuizione, a questa *idea*, sovra-linguistica e sovra-razionale, come quella che, per Broch, informa di sé la composizione musicale, onnipresente nella sua scrittura (onnipresente nella produzione 'scientifica' brouweriana), eppure introvabile nei limiti apparentemente 'tecnici' in cui essa si svolge. Essa costituisce, per così dire, l'*anima vocalica* delle costruzioni matematiche finite dell'intuizionismo brouweriano, il loro Aleph presupposto.

La costruzione matematica gira sul perno di quest'uso dei principi logici per produrre dimostrazioni valide. Per Brouwer, essa pretenderebbe di dimostrare positivamente *A* ricavandolo dalla dimostrazione della contraddittorietà dell'affermazione di non-*A*. Ma ciò che possiamo positivamente operare non conduce che all'affermazione di *A* *oppure* a quella della contraddittorietà di non-*A*. In nessun modo possiamo dimostrare *A* *indirettamente*, attraverso la 'prova' che affermarne l'inesistenza conduce a contraddizione. Può darsi che *non* riesca la dimostrazione di *A*, né si deduca una qualche contraddizione dall'ipotesi della sua dimostrazione.<sup>31</sup> Il principium tertii exclusi può giungere a dimostrare la non-impossibilità dell'esistenza di *A*, ma *mai* a costruirlo effettivamente; il principio logico *non costruisce*, è di 'altro genere' rispetto alla facoltà positivamente costruttiva del pensiero matematico.<sup>32</sup> È molto significativo che questa stessa argomentazione (che esclude ogni prova indiretta o 'per assurdo', *perno* della matematica classica), grazie alla quale, partendo dall'ipotesi di non-*A* e dimostrandone la contraddittorietà, si vuol ricavare la 'prova' dell'esistenza di *A* (mentre, per Brouwer, si ricava soltanto la negazione della negazione di *A*), si ritrovi in Wittgenstein pressoché negli stessi termini. Wittgenstein, infatti, in quei pochi passaggi dei suoi scritti o delle sue lezioni in cui tratta esplicitamente dell'intuizionismo, non dimostra affatto un'approfondita attenzione per questa scuola (la taccia di po-



sizioni « metafisiche », di atteggiamenti « ispirati »).<sup>33</sup> Il dissidio, inoltre, tra una concezione quale quella wittgensteiniana dei rapporti tra matematica e linguaggio e quella intuizionista, in particolare quella propria di Brouwer, è di assoluta evidenza. Eppure, a volte, la stessa critica di Wittgenstein al logicismo russelliano si sviluppa attorno all'uso costruttivo del terzo escluso. Anche per lui manca qualsiasi evidenza al principio che la negazione della negazione equivalga all'affermazione; anche per lui, la pretesa evidenza 'intuitiva' della logica classica non può fornire al pensiero matematico alcuna particolare solidità. Già nei *Quaderni* ('14-'16) aveva scritto: « l'espressione *tertium non datur* in realtà è un nonsenso. (D'un terzo infatti non si parla in  $p \vee \sim p$ !) ». È proprio su questo punto che l'ascolto della famosa conferenza di Brouwer a Vienna (centrata sulla dimostrazione che *nessuna* realtà matematica corrisponde al principio del terzo escluso) sembra aver avuto il maggior influsso sull'orientamento logico-filosofico successivo di Wittgenstein.<sup>34</sup>

Sul fatto che la critica brouweriana al 'paradiso' cantoriano, all'uso 'assolutistico' degli operatori logici che l'insiemistica è costretta a compiere, alla pretesa dell'assiomatica classica di poter dedurre ogni affermazione dalla *completezza* del sistema di assiomi (ciò che rende ogni problema matematico a priori solubile) – sul fatto che tale critica si svolge secondo una prospettiva (o un'intenzione, o un'*idea*) opposta a quella neo-positivistica, pare inutile insistere. È il *pensiero* proprio della costruzione matematica ciò che Brouwer ad-tende, non i caratteri empirici di tale costruzione, tantomeno la loro delucidazione linguistica. La critica di Gödel all'insiemistica russelliana, prima, e al formalismo hilbertiano, poi, sembra 'accompagnarsi' a quella brouweriana, più che contraddirla.<sup>35</sup> Allorché si definisce l'origine delle antinomie nell'assunzione di totalità, la cui esistenza comporta

necessariamente quella di certi nuovi elementi, a loro volta definibili solo nei termini di tali totalità, l'attenzione è precisamente portata su quella commistione tra procedimenti linguistici 'comuni', tra *pratiche* linguistiche (giudicabili solo per il loro 'effetto'), e *idealità* della costruzione matematica. Questi 'incantamenti naturalistici' sono, d'altra parte, programmatici in Russell: egli ragiona in termini di analogia tra assiomatica e scienza naturale, paragona l'evidenza degli assiomi a *Leggi* di natura.<sup>36</sup> Ma la critica di questa impostazione – e qui il discorso viene a cadere sul formalismo hilbertiano – non comporta affatto necessariamente una soluzione in senso 'nominalista', bensì, invece, l'indipendenza della costruzione matematica da quelle pratiche che la logica ordinava. La soluzione 'platonica' dei paradossi proposta da Gödel è diversa, ma non contraddittoria con quella brouweriana. Alla ricerca di una definizione di classi e concetti come se essi fossero esistenti indipendentemente dalle nostre definizioni e costruzioni, non corrisponde, da parte di Brouwer, un'istanza costruttiva di carattere empirico-dogmatico, ma l'esigenza dell'*intuizione*, sola-mente, della cosa, e non della sua semplice possibilità logica. Anche il concetto brouweriano di costruzione è *realistico*, non nominalistico, non convenzionalistico. Certo, la cosa, qui, coincide con la costruzione stessa; l'esistenza della cosa coincide con la sua costruibilità effettuale, con l'attività che la costruisce attraverso un numero finito di passi. Si può definire «draconiana»<sup>37</sup> tale pretesa, si può pensare che a rigore essa risulti inapplicabile (o che non possa spiegare – ma non è questa la sua intenzione – il concreto procedere della 'disciplina' matematica), ma non è possibile confonderla con un'esigenza di osservabilità empirica, di giustificabilità positivistica della teoria, come fa il Cassirer.<sup>38</sup> Sulla scorta del suo approccio, assolutamente anti-intuizionistico, al problema del rapporto tra matematica e lin-

guaggio (approccio, come è noto, 'evolutivo', come se un unico logos evolvesse, attraverso successive determinazioni, verso il rigore del concetto), Cassirer coglie, nell'*attualità* che si richiede, per Brouwer, alla costruzione, un pericolo «dogmatico», tendente a vincolare l'idea matematica alla sua «giustificazione empirica». Ma l'*attualità* di cui parla Brouwer non si riferisce alla costruzione in quanto tale, bensì alla effettività del metodo impiegato per giungervi. Anche per Brouwer l'accento cade sul *principio* costruttivo, sull'istanza (squisitamente leibniziana, come il Cassirer giustamente sottolinea) dell'osservabilità e costruttibilità *in generale*. Ciò che contraddistingue Brouwer riguarda gli intrinseci caratteri che tale istanza assume: essa permette l'istituzione di nuovi enti solo a partire da enti già costruiti, senza riferimento a totalità non ancora costruite e senza 'sostanzializzazione' degli operatori logici. È precisamente il metodo su cui Cassirer non può seguire l'intuizionismo, poiché il concetto di costruzione proprio di quest'ultimo non ha nulla a che fare con quello deduttivo-assiomatico che il Cassirer ancora sostanzialmente propugna. Egli non intende affatto farsi cacciare dal 'paradiso' di Cantor, e accetta, in questo senso, in toto, il programma del formalismo hilbertiano, volto a definire le regole che, attraverso un numero finito di passi, possano decidere di ogni questione coerentemente esprimibile nel linguaggio considerato. L'idea formalistica di costruzione, propugnata dal Cassirer, sembra cadere, allora, sotto la scure gödeliana, ma non quella intuizionista.

La critica del programma formalista – la cui irrealizzabilità Gödel proverà per vie completamente autonome dall'intuizionismo – risulta, d'altronde, dagli stessi presupposti della filosofia del linguaggio brouweriana. Il suo punto di vista va applicato, infatti, allo stesso *linguaggio* matematico. In quanto linguaggio, considerata secondo questa dimensione, neppure la

matematica può pretendere un'assoluta certezza, esente dal pericolo di equivoci e fraintendimenti. «Né si può migliorare questa circostanza sottoponendo, come fa la scuola formalista, a una considerazione matematica la stessa lingua matematica (cioè il sistema di segni che serve ad altri uomini per nominare costruzioni di matematica pura) ».<sup>39</sup> Neppure questa super-lingua (in quanto super-*lingua*) potrà mettere assolutamente al riparo da errori e incomprensioni «nei riguardi delle pure costruzioni matematiche». Non esiste, insomma, un sistema di traduzione perfetto (grazie al quale la traduzione non sia *anche* dislocazione, *Ent-stellung*) tra puro pensiero matematico, nel suo Sé, nella sua dimensione puramente solipsistica, e mezzo di comunicazione; il linguaggio che 'comunica' tale pensiero può essere infinite volte 'filtrato', controllato, ma mai potrà raggiungere la sicurezza assoluta della 'visio facialis' dell'intuizione costruttiva matematica (o dell'*idea* musicale). Lo specchio linguistico è sempre opaco rispetto all'idea, anche laddove, come nel programma hilbertiano, esso tende a trasformarsi in «fenomeno della scienza esatta». Ogni forma linguistica mantiene una sua propria dimensione *apofatica* rispetto alla purezza dell'idea, alla forza autonomamente costruttiva del pensiero. Questa non si può 'dimostrare' con perfetta evidenza, non si può comunicare-insegnare. Il matematico (come il musicista) la *mostra*; anzi: egli è *l'attività* dove questa mostra sé. Senza nessuna presunzione di potersi perfettamente spiegare, egli mostra *come fa*, e invita anche gli altri a fare o a lasciar-fare la potenza costruttiva del proprio Sé. Ma tra questa potenza, la sua 'perfezione', e la 'perfezione' del linguaggio matematico (della matematica come *anche* linguaggio) non si dà a vedere «alcuna chiara connessione»,<sup>40</sup> malgrado sia sulla pretesa auto-evidenza di tale connessione che si elabora il programma formalista.

L'enfasi che la scuola brouweriana porterà sulla fondamentale proposizione che fa coincidere, in matematica, esistenza a costruibilità, va, dunque, sottoposta ad approfondito vaglio critico. La costruzione costituisce la prova di un asserto matematico, non immediatamente dell'esistenza della sua idea. Che in Brouwer non si dia ente matematico come cosa in sé<sup>41</sup> (ma neppure nel formalismo – anzi, nel formalismo ciò vale in termini ancor più programmatici), non comporta affatto che il sistema di segni, di cui la costruzione è composta, esaurisca l'idea o l'intuizione che lo ha determinato. Porre l'immediata coincidenza idea-costruzione comporterebbe abolire quella dimensione apofatica, quella distanza, che in Brouwer, coerentemente, permane, poiché quello stesso sistema di segni è *per un lato*, e non può non essere, ancora linguaggio. Tra a-discorsività dell'idea matematica e *limite* linguistico di ogni costruzione finita, si gioca anche lo spazio figurativo di Mondrian. L'analoga con la teoria brouweriana è talmente precisa da escludere ogni possibile casualità e da costringere ad un'interpretazione di Mondrian alla luce della 'linea analitica' di Brouwer.<sup>42</sup> Da un lato, un'identica decisione dall'equivoco dominio della 'parola'. Il superamento dell'«anello dell'orizzonte» è, anche in Mondrian, superamento della naturale religio che ci vincola gravitazionalmente al linguaggio. Ben più che emancipazione da ogni *contenuto* (emotivo, psicologico, rappresentativo che sia) ciò significa radicale sospensione di ogni considerazione soggettiva del linguaggio, del linguaggio come soggetto-substratum della figurazione, comunque considerata. Dall'altro, questo superamento dell'apparente (e dell'apparente potenza denotativa del linguaggio) non riesce nell'affermazione di una Verità assoluta, in sé. Questa alternativa è solidale in toto con la logica del tertium non datur. Come in Brouwer, anche in Mondrian la critica del linguaggio non è introduttiva ad una vi-

sione 'ingenuamente' neoplatonica, ma a definire nei suoi limiti il tema della *costruzione*, a una *positiva critica* della costruzione. La costruzione è *finita* non solo nel senso sulla cui ovvietà Hilbert ironizza («come se si fosse mai riusciti ad effettuare dimostrazioni con un numero infinito di deduzioni!»),<sup>43</sup> ma nel senso che la costruzione è sempre finita nei confronti dell'idea, nel senso che essa non potrà mai valere dogmaticamente, essere sublimata in perfetta incarnazione della Verità, ma dovrà sempre proiettarsi, anch'essa, nell'orizzonte del possibile. Così come è erronea l'obiezione cassireriana, lo è altrettanto, per opposte ragioni, quella che concepisce la costruzione come arresto del *costruibile*, come punto-di-quiete – e, dunque, la figurazione di Mondrian come puro gioco geometrico, combinazione di *schemata* assoluti, idee iperuranie.<sup>44</sup>

Ovunque in Mondrian l'espressione dell'universale 'in noi' (che è e sempre rimane), dell'immutabile, si oppone alla 'impurità' degli strumenti logico-discorsivi. L'inesauribile tensione semantica della parola si oppone all'equilibrio costruttivo, che l'espressione artistica deve manifestare. Si dà una manifestazione artistica (qualcosa che diciamo *arte* si manifesta) proprio nella misura in cui la naturalità di quella tensione viene superata o *neutralizzata* (come direbbe Mondrian). Lo spazio figurale del quadro (ri-tratto da ogni rappresentazione figurativa) è libero – ben più essenzialmente che dalla semplice cosa visibile – dalla polivalenza (*tragica*)<sup>45</sup> della parola, in generale: da ogni fondamento logico-linguistico. Lo spazio del quadro manifesta la libertà del suo immanente ordine dalla Legge, che si pretendeva universale, di tale fondamento. «La parola è morta», «la parola è impotente», dichiarava dadaisticamente van Doesburg nel Manifesto De Stijl (1920);<sup>46</sup> il concetto di 'plastico' in Mondrian, come egli lo va elaborando fin dai suoi anni cubisti, esprime, con matematico, *brouweria-*

no, rigore, un'analogia sovversione dei poteri ereditati, 'costituiti', della parola. Ma la libertà di quell'ordine è costruttivamente definita, si definisce, cioè, secondo metodi finiti ed è in se stessa limitata rispetto alla propria idea. Nessuna allusività, nessuna possibilità *spettrale* in questo quadro: la sua esistenza coincide con la sua costruzione, in un senso determinato-finito, che nulla ha a che fare con una qualche pretesa rappresentazione dell'Assoluto. Entità date, o costruite-ricavate da entità date, vengono composte senza 'fingere' universali. L'uso ipostatizzante del 'tutti' è rigorosamente proibito in questo spazio; ogni indiretta prova d'esistenza, 'logicamente' valida, è qui bandita. L'ossessivo rifiuto della *diagonale* in Mondrian è il diretto analogo plastico della critica brouweriana al principio del terzo escluso: la diagonale sembra, infatti, voler 'inferire' logicamente da due entità chiaramente costruite, sembra, cioè, voler usare *costruttivamente* di una possibilità puramente logica di inferenza-induzione. Ciò che possiamo costruire è, invece, l'*equilibrio* tra l'esistenza determinata di *due* elementi, nessuna ricavabile dall'altra e nessuna conciliabile all'altra: *due esistenze*, rigorosamente costruite entrambe. Rappresentare il loro equilibrio attraverso un terzo elemento significa 'fingere' valore costruttivo a ciò che è soltanto possibilità logica, dialettica, discorsiva.

Parlando di equilibrio deve intendersi, in realtà, *costruibilità* degli equilibri possibili. Come Brouwer, Mondrian non limita aprioristicamente le modalità del metodo costruttivo: le forme in cui esso si esplicita non sono predicibili, esse possono, anzi, debbono, variare in rapporto al problema concreto o all'idea, costituenti l'*evento* da cui quello stesso metodo inizia. Ciò che rimane – l'«immutabile» – è il carattere costruttivo-finito che la dimostrazione d'esistenza deve assumere. Ma le modalità di questa dimostrazione possono variare, esattamente come variano gli enti

da costruire. Mai, per quanto perfetto sia il nostro 'metodo', potremo a priori stabilire le procedure esatte di una ascensione alpinistica; mai potremo sapere, prima di trovarci *in loco*, come affrontarne tutte le difficoltà. La costruzione concreta, nelle sue procedure, è sempre un arrischio rispetto al metodo costruttivo; 'salvare' costruttivamente l'esistenza dell'ente in questione è sempre *soltanto possibile*. Ciò che rimane 'universale', 'immutabile' è qui, a guardar bene, proprio la *differenza*, in sé insuperabile ma sempre diversa nelle forme effettuali che di volta in volta assume, tra potenza costruttiva in generale del metodo e costruzione determinata. Una 'diagonale' equivarrebbe a consolare-conciliare tale differenza, a 'fingere' che vi sia un ponte che fa un unicum di queste due sponde, che risolve nella bigia notte del 'tutti' la luce determinata e individua delle esistenze effettivamente costruite. « Il *determinato* è per noi positivo, assoluto »:<sup>47</sup> l'universale equivale, in Mondrian, all'*assolutamente determinato*. Valore universale assume la costruzione che, sulla base di quel metodo, ha provato costruttivamente l'esistenza di questo ente, rifiutando ogni prova indiretta, per assurdo, o comunque di carattere semplicemente logico-discorsivo. Questa costruzione può dirsi assoluta solo *in questi limiti*: poiché assoluta dal 'fondamento' logico-discorsivo, e poiché mostra il valore essenziale che si attribuisce al metodo costruttivo (ai rapporti plastici, di equilibrio, per Mondrian), e non in quanto essenziale per se stessa (o per le sue specifiche modalità nell'affrontare il problema dei rapporti e dell'espressione di equilibrio). L'universalità di tale metodo o principio non consiste in altro che nel rendere continuamente possibile l'effettuale costruire nella sua finita eventualità. In questo finito, nei suoi limiti, si mostra così, simbolicamente, l'universalità di quel principio.

Questo rapporto trova, sia in Brouwer che in Mondrian, la sua più pregnante espressione intorno al



problema dell'infinito. Come per la teoria classica dei sistemi, l'idea di infinito va distinta sia da quella di assoluto (mai determinabile matematicamente), che da quella di una grandezza variabile finita che però cresce al di là di ogni limite finito.<sup>48</sup> L'idea di infinito deve perciò essere rigorosamente distinta sia da quella di assoluto (e ciò non stupisce dopo quanto detto a proposito del problema della costruzione), che da quella di infinito *potenziale*. Non vi è traccia di 'reazioni' aristoteliche nell'impostazione brouweriana. La critica dell'infinito in atto (o, meglio, della scala infinita di infiniti attuali), concepito operando senza alcuna limitazione con la nozione di insieme, cui ha già risposto la scoperta delle antinomie, non sfocia nella rinuncia alla rappresentazione dell'infinito, ma nel tentativo di rideterminarla costruttivamente, evitando ogni ricorso all'idea di 'classe totale' o di 'insieme di tutti gli insiemi'. Se l'infinito *attuale* non è concepibile senza antinomie « come un dominio completo e conchiuso di esistenze assolute », <sup>49</sup> al di là delle classi finitamente costruibili di molteplicità ben determinate, ciò non significa necessariamente un 'regresso' alla 'cattiva infinità', ma obbliga 'soltanto' a una trasformazione profonda del nostro simbolismo: non ci è più lecito considerare alla stessa stregua classi di livello finito e la classe che ha quelle per suoi elementi. L'infinito attuale non si può rappresentare *come se* si trattasse di una classe finita, ma soltanto attraverso costruzioni simboliche. Esse non appartengono, come gli insiemi di Cantor, al mondo dell'Essere, ma a quello 'arrischiato' del conoscere e del *volere* conoscere, intrinsecamente aperto, incompiuto, non comprimibile in *atti* definitivi.<sup>50</sup> L'insieme dei significati di cui le sue lingue sono suscettibili ha una potenza più che numerabile, anche se le parole-scritture di quelle lingue formano un insieme infinito *numerabile*. Sono possibili 'più che numerabili' *Don Chisciotte*, riscrivendoli infinite volte *ta-*

*li e quali*, eppure assolutamente diversi, anche se tutte le scritture, di lunghezza comunque grande, formano un insieme numerabile.<sup>51</sup>

La costruzione brouweriana dell'infinito coincide con quella di *successione prosequente all'infinito (s.p.i.)*. Come *costruire* tale idea? Dedekind partiva dalla definizione di numero reale (come elemento di separazione di due classi contigue) per costruire il singolo numero reale, e definire, poi, come continuo, l'insieme di *tutti* gli elementi che hanno le caratteristiche di quel singolo elemento. Secondo tale metodo, si definisce il continuum dei numeri reali (della totalità dei valori di una variabile reale) *come se* si trattasse di numeri naturali. Ora, invece, mentre per questi ultimi l'insieme delle regole costruttive è certamente numerabile, e dunque può essere posto in corrispondenza biunivoca con l'insieme numerico da costruire, ciò non può valere per l'insieme dei numeri reali. La nozione di *s.p.i.* muta qui di significato; la successione non può più essere costruita sulla base di una Legge, ma dovrà determinarsi *passo passo*, attraverso *scelte* indipendenti l'una dall'altra. In altri termini, i 'vuoti' nel discreto dei numeri naturali potranno essere 'colmati' soltanto attraverso atti 'arbitrari'. Il continuo viene *continuamente attivato* mediante queste scelte, che intervengono laddove non è possibile seguire (come per la semplice successione dei naturali) precise Leggi. L'infinito *in atto* dei reali compresi tra due numeri naturali appare costruibile, pertanto, solo ricorrendo alla possibilità di atti arbitrari di libera scelta.<sup>52</sup> Anzi, la stessa idea di Legge non risulta applicabile alla costruzione di *s.p.i.* Tale costruzione avviene sulla base di ordini *non* predeterminabili, arbitrariamente definiti di volta in volta; l'arbitrarietà, infatti, non si applica alla definizione delle singole cifre, ma all'atto della loro costruibilità. Pur non essendo l'ordine *auto-imposto* interpretabile alla stregua di una regola fondata su una Legge,

da esso derivano valori definiti, costruzioni determinate. L'ordine, 'fondato su nulla', *istituisce* la successione. Nessun ordine sarà mai talmente 'potente' da dettare *la* procedura da seguire per la successione nella sua infinità. Nessun ordine potrà trasformarsi in Legge. La *s.p.i.* si costruisce attraverso ordini possibili non predeterminabili. L'*attività* matematica (la forza immaginativa sua propria) è qui divenuta un oggetto della considerazione matematica stessa, e cioè precisamente *la* forma della *s.p.i.*<sup>53</sup> Questa forma è in continuo 'divenire', o, meglio, è sempre *in statu nascenti*. Attraverso una qualche Legge è possibile definire un singolo numero reale, ma non il loro continuo. Il metodo dell'aritmetizzazione costruisce singoli numeri, *non* il loro continuo. Quest'ultimo può essere simbolicamente rappresentato soltanto da una «werdende Wahlfolge»,<sup>54</sup> una sequenza di scelte ('infondate') di ordini, di decisioni istituenti ordini possibili, in 'libero' divenire. Giustamente Weyl richiama la lezione leibniziana: il continuo è sottratto alla sua rappresentazione ingenua, come continuo *di* elementi discreti, per apparire come puro 'mezzo' – non aggregato di singole parti, ma piuttosto simile al continuo quadridimensionale descritto dalla teoria della relatività, dove gli elementi non avvengono o divengono, ma sono.

La costruzione topologica del continuo che Brouwer propone si fonda sull'idea di successione arbitraria (dove i *limiti* dell'espressione vanno tenuti ben presenti). Il continuo risulta formato da elementi che possono avere tra loro distanza uguale a zero. Esso consiste perciò in una somma di *simultaneità*, non di identità: che due elementi *a* e *b* abbiano distanza uguale a zero, non comporta per nulla che essi siano identici. Questo principio appare di straordinario rilievo filosofico, in quanto libera l'idea di *s.p.i.* da ogni substrato psicologico, da ogni naturalistica concezione del continuo come successione di *nyn*, di punti-

ora, discreti e separati l'un l'altro. La costruzione brouweriana, mentre, da un lato, fa vedere come l'*indiretta* definizione del continuo a partire dalla costruzione del singolo numero reale non abbia valore intuitivo, ha di mira, dall'altro, non la definizione dei singoli elementi, dei singoli *nyn*, ma dell'atto o dell'attività che costruisce il continuo. È una costruzione 'immaginativa', libera da ogni mera-visibilità, fondata sulla distinzione di simultaneità e identità. Essa deriva coerentemente dall'idea della successione come puro 'mezzo', non risolvibile in un orizzonte chiuso, né in elementi atomici primi.

Nessuna Legge bensì il continuo lancio di dadi di quella «werdende Wahlfolge» *crea* la successione. Nessun singolo lancio di dadi esaurisce il problema della costruzione del continuo, fornendone *regulae* universali. Ogni ordine permane nell'orizzonte del possibile, *simultaneo* agli altri ordini possibili. I compostibili si danno simultaneamente, nel gioco ideale che l'intuizione matematica di volta in volta decide. Le costruzioni di Mondrian ne rappresentano il perfetto analogon. Anche la sua sequenza non è affatto nominalisticamente definibile, come si trattasse di semplice deduzione da assiomi predefiniti. La successione è, sì, formata da elementi che si rapportano secondo *ordini*, ma ordini mai predefinibili sulla base di una Legge universale. Il quadro di Mondrian 'libera' l'infinito dal concetto di Legge. Oltre agli elementi che possono esistere (cioè, essere costruiti) sulla base della loro definizione nomica, esistono elementi che si sviluppano attraverso libere scelte: alla sequenza secondo-legge si accompagnano sequenze 'arbitrarie', a-nomiche, per le quali si conosce soltanto il momento già dato, il frammento iniziale. Il continuo è costituito, allora, dall'insieme delle classi equivalenti di sequenze di scelta, sia quelle secondo-legge che quelle a-nomiche.<sup>55</sup> Per questo insieme non può valere la regola che fonda la costruzione delle *sole* sequenze

secondo-legge. Il carattere non semplicemente nomotetico della successione in Mondrian risulta nel modo più chiaro dal fatto che i suoi elementi non vengono *mai* definitivamente 'inquadrati', che il loro insieme è 'senza-cornice'. Nulla impedisce di concepirli come infinitesimo frammento iniziale della successione, come primi passi della costruzione del continuo – di quella «werdende Wahlfolge» che lo istituisce. Il massimo rigore costruttivo (nessuna esistenza semplicemente logica, nessuna coerenza logica assunta come prova d'esistenza) si lega, qui come nella matematica brouweriana, alla libertà della scelta che istituisce la possibilità di pensare costruttivamente il continuo. La costruzione non chiude, non assolutizza, ma è «werdende Wahlfolge». Il rigore costruttivo del 'quadro' di Mondrian è il segmento iniziale di una sequenza *libera* infinita. E *perciò*, in questi limiti soltanto, esso rappresenta simbolicamente l'infinito.

La dimensione del possibile *esiste* nel procedere di questa libera costruttività. Ma ciò non comporta affatto che esso sia inteso soltanto come possibile *reale*. La sua dimensione rimane aperta dinanzi ad ogni scelta; nessuna decisione la 'realizza'. Essa è il *necessario*, ciò che non 'cede' mai – e che pure *mai* può esistere solo 'logicamente'. Il possibile, in quanto tale, viene *costruito* attraverso quella stessa costruzione del continuo. Questa non sarebbe concepibile che nella dimensione del possibile. A fondamento di una costruzione che non avviene come mero calcolo da assiomi predefiniti, che non si presenta mai come risultato quieto di un processo 'a termine', sta, *necessariamente*, il possibile. Nessuna 'aurea' Geometria in Mondrian<sup>56</sup> – ma il problema di concepire il possibile stesso secondo questa necessità: la necessità del principio costruttivo (applicata al tema-chiave: l'infinito). E, nello stesso tempo, se comprendiamo l'essenzialità del rapporto con l'intuizionismo matematico, possiamo 'liberare' Mondrian anche da quegli schemi in-

terpretativi rigidamente 'analitici', che ne riducono lo spazio a manifestazione di procedure deduttive a partire da assiomi fondamentali. La costruzione della successione in Mondrian è 'libera' dalla Legge quanto l'infinito brouweriano; essa si determina attraverso decisioni istituendo ordini che nessun teorema di chiusura potrà comprendere in via definitiva. Ma il termine successione non va inteso in senso naturalistico o psicologico, come sinonimo di sviluppo. Anche qui si tratta della costruzione topologica del continuo; gli elementi vi si danno in simultaneità. Nessuna distanza *metrica* tra gli uni e gli altri: tutti chiaramente distinti, eppure tutti simultanei – nello stesso tempo e mai uniti – *indivisibili e mai uniti*. Mondrian determina costruttivamente i diversi elementi nella loro individualità (nessuna esistenza spettralmente possibile!), ma ciò che davvero costituisce il problema della sua composizione è la costruzione del continuo, non assimilabile a un semplice numerare quegli elementi discreti. La costruzione del continuo obbliga ad un livello superiore di astrazione, di penetrante imaginatio: immaginare come insieme di simultaneità quelle esistenze individue (alcune delle quali, non dimentichiamo, poste nomoteticamente e altre, invece, costruite attraverso procedure di 'libera scelta'), e proiettarle sullo sfondo del possibile, poiché l'orizzonte di quella costruzione non è chiudibile sulla base di nessuna Legge. Un elemento effettivamente costruito nel continuo appare perciò – *possibile*. La sua più piena determinatezza coincide con la manifestazione del suo non essere che *compossibile*. Occorre pensare questo orizzonte come il necessario – occorre pensare *simultaneamente* gli apparenti opposti: differenza e simultaneità, possibilità e necessità, ordine perfettamente determinato e 'arbitrarietà' degli atti, delle decisioni che istituiscono il continuo. E bisogna pensare tutto ciò fuori da ogni banalità esoterica, *more mathematico*.<sup>57</sup>

Lo spazio figurale-immaginario di Mondrian si gioca nel rapporto tra discreto e continuo, tra la natura discreta del contare e quella continua del misurare.<sup>58</sup> Il Dio di Mondrian non ama 'geometrizzare' semplicemente,<sup>59</sup> tantomeno ha orrore dell' 'irrazionale': aborre la diagonale per i motivi, assai più complessi, che già sono stati indicati. L'ordine di Mondrian non è l'armonia dei rapporti tra interi, ma il *rythmos* di volta in volta collegante l'*a-rythmos* dei numeri naturali, separati, discreti, e il continuo omogeneo, ma indifferenziato e 'senza qualità', del reale, del dominio dei numeri reali. Tra elemento e elemento, l'*infinito* del continuo, infinito-non-vuoto, viene *ritmato* dalla successione delle scelte, 'infondata', se la consideriamo dal punto di vista della Legge posta assiomaticamente, *ordinata*, se la consideriamo da quello della costruttività del principio che la determina. *Difficile* pitagorismo di Mondrian: il suo Numero non è né l'*A-rythmos*, primo tra le conoscenze, su cui si scandisce la 'cattiva infinità' dei naturali, né un qualche semplice rapporto (logos) instaurabile tra essi o a partire da essi; il Numero di Mondrian è *Rythmos*, ma in un senso approfondito e complicato dal rapporto con la filosofia dell'intuizionismo matematico: *Rythmos* di cui partecipano discreto e continuo, aperto, necessariamente aperto, *plurale*, che sa raggiungere la massima determinatezza costruttiva fuori della Legge, che sa immaginare la massima simultaneità, il più 'saturo' risuonare, fuori di ogni logica dell'identità – questo *Rythmos* appare l'unico simbolo finitisticamente costruibile (e cioè costruibile dalla nostra mente finita) dell'infinito.

Ma è la loro stessa 'originaria' intuizione (matematica e musicale-artistica) a spiegare, sia in Brouwer che in Mondrian, l'apparire di questo simbolo. La simultaneità di discreto e continuo manifesta l'intuizione-base, a priori, comune a tutte le matematiche, indipendente da ogni qualità psicologica o connotazione

descrittiva: l'intuizione della multi-unità, del «many-oneness», dalla cui fonte la matematica si sviluppa per «auto-moltiplicazione», guidata «da scelte integralmente libere».<sup>60</sup> Questa definizione genera meno equivoci di quella (di tipo più comunicativo-discorsivo) che fissa nel *tempo*, come substratum di qualsiasi idea del mutamento, l'intuizione fondamentale. L'intuizione del tempo in generale, se non viene specificata nel senso del «many-oneness», può suggerire l'idea della sequenza matematica come sviluppo all'infinito di *nyn* discreti, come di un semplice flusso opposto alla costruzione di ritmi ordinati. Inoltre, tale idea apparirebbe immediatamente rinviabile a matrici kantiane – ciò che contraddice l'intera impostazione della matematica intuizionista (basterebbe pensare a come, in Kant, la dottrina dello schematismo vincoli strettamente l'idea matematica alla sua 'applicabilità'. In Kant il significato dell'idea matematica sta «nella funzione che essa esplica per la costruzione della conoscenza empirica».<sup>61</sup> La funzione del tempo – intuizione originaria in Brouwer; intuizione a priori della *sensibilità* e, dunque, principio dello schematismo, in Kant – è, nei due autori, opposta). Il tempo di cui Brouwer parla, motivando la propria intuizione originaria, è la stessa cosa di quel *Rythmos*, assolutamente ideale, che costituisce il continuo. Tale ritmo, come si è visto, non deriva dalla successione-ripetizione di un elemento o di un insieme soltanto; esso è *composizione* di continuo e discreto, inseparabili nella loro differenza, perfettamente definiti entrambi, eppure nessuno dei due 'autonomo'. Ne consegue che il suo substratum, ovvero l'intuizione che ne sta alla base, che lo rende trascendentalmente possibile, non potrà essere né intuizione dell'Uno, né dei Molti, né dell'Uno assolutamente a-temporale, né dei Molti semplicemente versati nella successione-flusso del tempo apparente. L'intuizione originaria (una sorta di non-derivata certezza, priva di ogni



elemento empirico o sensibile) consiste nella bisecazione continuamente ripetibile dell'unità, meglio: nella *bisecabilità* originaria dell'Uno. Noi concepiamo originariamente l'Uno come bisecabile. Questa definizione dell'intuizione originaria è la sola che possa adeguarsi sia al dominio discreto e contabile dell'aritmetica, che a quello continuo dell'analisi.

Se è esatto il riferimento a Platone, ancor più lo è quello al Nietzsche dello *Zarathustra*.<sup>62</sup> Il Nietzsche logico-philosophicus ripercorre proprio alla luce della multi-unità 'fontale' i termini del tragico. Quando Zarathustra passa accanto – ed egli passa accanto quando si attende, si attende, eppure *nulla* si attende («wartend, wartend – doch auf Nichts»), quando tutto il tempo appare senza meta («ohne Ziel») – l'intuizione prima che sorge è proprio questa: «Da, plötzlich, Freundin, wurde Eins zu Zwei», «allora, Amica, improvvisamente, l'Uno divenne Due»<sup>63</sup> – non si trasformò in Due, non si 'sviluppò' a Due, il tempo non passò da Uno a Due (quasi il Due costituisse una meta nel tempo), ma *fu Due*: improvvisamente, si è aperto l'«occhio» che vede Uno e Due insieme, come Uno-duità. La distinzione di Uno e Due è approfondita oltre ogni sentire, fino al punto di intuire l'originaria simultaneità in cui essi si danno. Tragedia, nel senso pieno della *theoria*, non è la semplice distinzione del Due dall'Uno, dei Molti dall'Unità, né il movimento nel tempo che riconduce i Molti all'Uno – tragedia è la distinzione di Uno e Due *nel cuore* della Uno-duità o della multi-unità. Paradossale, ma di straordinario rilievo, che Brouwer, mosso lungo tutta la sua vita da un esplicito pathos *anti*-tragico, 'citi' la dialettica tragica di Nietzsche quasi a motto dell'intera matematica intuizionista.<sup>64</sup> Egli, in realtà, come Mondrian, interpreta il termine 'tragico' in senso estremamente povero, riduttivo, come sinonimo di confusa drammaticità, esasperazione unilaterale del contrasto, di irrisolvibile, non 'costruttivo',

dissidio. Ma non si potrebbe, invece, forse, più autenticamente, indicare il proprio del Rythmos tragico, se non come intuizione della originaria bisecazione dell'Uno, dell'originaria *inquietudine* dell'Uno, per cui esso sta, da sempre, come Due – per cui l'Uno è il suo stesso dividersi? E il tempo non è che lo scandirsi, il *battito* del 'ben rotondo' cuore dell'Uno, che si divide, che vive dividendosi.

La purezza astratta dell'Uno-duità – il suo essere, cioè, realissimo substratum di ogni procedura costruttiva – informa l'intero spazio mondrianiano. La costruzione procede manifestando la bisecabilità originaria dell'Uno. Non si dà Unità fissa assoluta; non si danno i Molti assolutamente separati dall'Uno – si dà il *continuo* della bisecazione dell'Uno. Il tempo di questa bisecazione si manifesta secondo *metri* diversi (prodotti da quelle diverse decisioni o scelte 'arbitrarie'), poiché i nostri sono metri finiti, non deduzione dagli assiomi inesorabili del Dio geometra; eppure, essi hanno la forza di porre in questione la romantica confusio del linguaggio naturale, e sanno pervenire al simbolismo (matematico) dell'infinito (non dell'Assoluto!), mai visibilmente in atto. Il 'quadro' di Mondrian (rigorosamente 'a-linguistico') intuisce-immagina l'infinita bisecabilità del proprio spazio: la duità originaria di ciò che appare come perfetta, compiuta Unità – l'Unità di ciò che appare come insieme di discreti, numerabili elementi. Una rappresentazione di tipo simmetrico semplice sarebbe del tutto inadeguata ad esprimere il mundus imaginalis dell'Uno-duità. Anche in questo, Mondrian si distingue da un'impostazione di tipo pitagorico tradizionale, non privilegiando affatto le figure geometriche che permettono completi giochi simmetrici. Ogni rigidità simmetrica si dissolve in lui in astratto equilibrio matematico:<sup>65</sup> i diversi elementi della composizione, prodotti sulla base dello stesso principio costruttivo e insieme manifestanti l'intuizione della Uno-duità

originaria, non si ripetono mai come identici (la loro successione, cioè, non è mai ripetizione dell'identico, o mero gioco di riflessione, inversione o scomposizione di uno stesso elemento), ma come *equipotenti*. Il quadro deve 'immaginare' un insieme di distinti equipotenti, o meglio: di distinti formanti un equilibrio, raggiungibile grazie alla loro equipotenza. La collocazione degli elementi sullo sfondo, il loro contorno, il loro colore costituiscono le procedure costruttive per giungere a questo risultato, che potremmo chiamare: astratta simmetria matematica, intuizione generale del gioco simmetrico come *idea* di un ritmo tra distinti generante equilibrio. «La quiete in quiete non è vera quiete. Soltanto quando c'è *quiete in movimento* può apparire il ritmo spirituale che pervade cielo e terra».<sup>66</sup> L'ars combinatoria di Mondrian non potrebbe trovare espressione più pregnante: quiete-in-movimento, Uno-duità.

L'Immutabile, il cui richiamo martella i testi di Mondrian (letterari e pittorici), non si fissa, dunque, in una o nell'altra delle dimensioni che compongono l'equilibrio della quiete-in-movimento. L'Immutabile non è un perno fisso, un Asse inalterabile, che finisca col rendere quelle dimensioni staticamente simmetriche l'un l'altra, ma proprio il rapporto, il ritmico logos che, attraverso molteplici ordini, può collegarle, custodendole, insieme, nella loro differenza. Se ogni cosa esistente di per sé, in quanto chiusa esistenza immediata, va abolita,<sup>67</sup> deve sussistere, però, il ritmo che la molteplicità crea. Il ritmo è successione ordinata di elementi *ben costruiti*; ma questi, in tanto sono ben costruiti in quanto appaiono *funzioni* di quel ritmo che simboleggia l'infinito. Anche Mondrian interpreta in chiave anti-tragica l'idea di equilibrio che domina la sua composizione. La «nuova plastica», che persegue l'*abolizione* del tragico, esprimerebbe così «lo scopo della vita»;<sup>68</sup> la composizione equilibrata vuole esprimere «la completa liber-

tà dal tragico», o, almeno, ridurlo al minimo necessario (ché persiste un elemento tragico connesso alla stessa esistenza della forma, alla stessa «individuazione», che potrebbe essere abolito solo abolendo la forma stessa).<sup>69</sup> Le dissonanze, i chiaroscuri, le «profondità», che nostalgia, attesa, desiderio continuamente producono nel tempo della vita soltanto discorrente, non verranno mai completamente eliminati, ma *dominati*, sì, nella costruzione plastica compiutamente equilibrata.<sup>70</sup> Mondrian interpreta in questo senso la lunga serie dell'Albero (e quella delle marine, delle chiese, delle dune): progressivo dominio della costruzione plastica sulla parola discorsivo-denotativa, intrinsecamente 'tragica'.

Ma nulla di questa critica tocca il tragico propriamente inteso. Essa potrebbe assai meglio essere definita critica di una ingenua concezione drammaticodilacerata della vita, di una visione affatto decadente del rapporto tra vita e Forma. Ciò che interessa è il punto di vista di Mondrian, non l'oggetto della sua polemica (così si è cercato anche di fare per Brouwer); e questo punto di vista potrebbe davvero definirsi *tragico*. Ascoltiamo la *Composizione con linee*, del 1917, versione definitiva della ricerca sul tema molo-mare. Il colore vi è completamente bandito; *due segni* soltanto vi compaiono secondo molteplici successioni liberamente ordinate. È il gioco, ormai ben noto, dell'Uno-duità, espressione 'imaginale' dell'intuizione originaria, finalmente del tutto libera da ogni evocatività discorsiva. Ma è anche, simultaneamente, proprio in quanto perfettamente *teorica*, cioè: anti-allusiva, il ritmo cosmico, il 'fluido vitale', liberato da ogni meccanica ripetitività, da ogni geometrica simmetria. «Il ritmo dell'arte [...] non conosce quella *ripetizione* che caratterizza l'individuale [...]. L'arte astratto-reale deve trasformare la simmetria in equilibrio, e deve farlo per mezzo di una continua opposizione di posizione e misura, con l'espressione pla-

stica del *rapporto* che tramuta una cosa nel suo opposto». <sup>71</sup> La continua opposizione manifesta, dunque, un rapporto – il *polemos* significa una più profonda *philia*, e questa *philia*, a sua volta, non si manifesta che come opposizione, trasmutazione. Dell'«armonia nascosta» non si dà altra immagine se non «polemica» – e di tale «polemica» non si dà altro ordine se non quello plastico del mutuo appartenersi dei suoi elementi: appartenersi nella differenza, appartenersi separandosi, ovvero: *bisecandosi*. Alla costruzione di un elemento «succede» la sua plastica opposizione; nessuno è lasciato «solo»; tutti vengono «bilanciati» (*matematicamente*, non attraverso meccaniche o geometriche simmetrie). Ciò che Mondrian chiama abolizione del tragico non è, in realtà, che l'immagine della dialettica tragica per eccellenza: la *bilancia* di Dike e Adikia, tra determinazione dell'ordine, la forza che lo sconnette e la sua ri-creazione; tra «originarietà» di Dike, la *violenza* che la sregola e la faticosa, dolorosa rifondazione dell'ordine (mai, semplicemente, quello già lacerato). Questi momenti non vanno intesi nel senso di una banale successione, ma simultaneamente: *reale* è la bilancia incessantemente oscillante tra Dike e Adikia – Uno e Due – Unità e Molti. «Originaria» alternanza-affinità di ordine e sconnessione, *philia* e *polemos*, posizione e contraddizione. La visione normale non vede in questa vicenda che una successione discreta di elementi; l'intuizione originaria, invece, ne coglie *in un tempo* l'intera struttura. Essa intuisce (teorizza) la tragica inscindibilità di Dike e Adikia.

Rendere Dike all'Adikia, giustizia alla sconnessione, a ciò attende il ritmo, l'equilibrio, la bilancia di Mondrian. Perciò i piani non potranno rimanere sospesi sull'abisso, come in Malevič: dopo le esperienze in tale senso del 1917, si inaugura la serie ininterrotta delle costruzioni plastiche. Ma rendere Dike all'Adikia non significa ritorno all'Uno: la costruzione

del continuo avviene attraverso l'infinità delle scelte possibili. Il principio stabilisce soltanto che la scelta si realizzi costruttivamente, che appaia, nella sua individualità, 'satura': «manifestazione estetica dell'universale». <sup>72</sup> 'Iconicamente', dell'universale non si dà visione sensibile, ma solo intuizione simbolica. Potremmo definire l'«icona» di Mondrian espressione simbolica dell'infinito matematico, non più inteso come *attuale* dominio di esistenze concluse. L'intuizione che muove questo simbolo non è quella dell'Uno assoluto, né quella dei Molti, né una qualche dialettica tra le due dimensioni assunte in sé separatamente, ma quella dell'Uno colto come originario movimento di biscazione, come ideale Uno-duità, come intrinseca struttura di equilibrio, di bilancia, come *croce* ordinante tutte le regioni dello spazio.

L'«apertura» simbolica è perciò consustanziale alla costruzione di Mondrian. Simbolica è la forza ossessivamente ed esclusivamente costruttiva della sua immagine. Pensare che la «via analitica» di quest'arte consista nell'eliminare quella «apertura» o, peggio, giustapporre analitico e simbolico, significa semplicemente ignorare su *quale matematica* si interroghi Mondrian. Lo studio del simbolismo in Mondrian non interessa affatto per motivi contenutistici, ma per ragioni strutturali-costruttive: coincide con il problema dell'intuizione originaria, dell'Uno-duità della composizione, della rappresentazione dell'infinito – coincide con il problema del Rythmos, del gioco tra Dike e Adikia – simbolica è l'idea, eminentemente costruttiva, dell'opera come di un rendere giustizia alla sconnessione, come produzione di un equilibrio che mai potrà manifestarsi nel linguaggio naturale, equilibrio assolutamente astratto, dunque, e insieme altrettanto reale della segreta armonia di Plotino. Un mundus imaginalis di straordinaria ricchezza si offre

nel puro ritmo di questi elementi astratti, in sé massimamente *poveri*: diritte linee ortogonali, colori puri. Il rigetto di ogni equivoco naturale, la critica del linguaggio ereditato e materno, è violenta, come in Brouwer, come in Malevič. Nessuna linea 'organica', bensì: *più e meno*; nessun colore 'empatico', evocativo. Massima *povertà* dell'icona: ma proprio questo ne rivela la dimensione simbolica.

È erroneo interpretare in termini riduzionistici le costruzioni mondrianiane. Certo, Mondrian stesso parla di *riduzione* della «complessità della natura [...] a semplice espressione plastica di rapporti determinati». <sup>73</sup> Epperò – alla luce di tutto quanto siamo andati fin qui vedendo – dovremmo piuttosto parlare di un radicale gesto di sospensione del linguaggio naturale e della sua logica, di un'epoché brouweriana *senza ritorno*, che si svolge verso l'espressione simbolica «dell'universale in quanto matematico». <sup>74</sup> La riduzione del colore naturale a quello primario, la riduzione del colore primario al piano, la successiva sua delimitazione nelle unità dei piani rettangolari (*netta* delimitazione, attraverso linee nere di diverso spessore, mai però tracciate ai margini della composizione, poiché la composizione, nel suo insieme, *non* è un 'tutti', non opera un'universalizzazione sostanzialistica dei suoi *finiti* elementi) – tutto ciò mira positivamente all'«emozione serena dell'universale», <sup>75</sup> assai più che, negativamente, all'abolizione del chiaroscuro della sensibilità e alla «frantumazione della corporeità visiva delle cose». <sup>76</sup> La costruzione deve essere *vera*, non deve 'finger'. Il gioco delle ombre, la mescolanza dei piani cromatici, creano effetti di profondità; per quanto astratti essi siano da ogni cosa visibile, non potranno non avere effetti psicologici, emotivi, o toni evocativi. La *realtà* del colore primario nell'espressione plastica non rappresenta, invece, più che se stessa, è segno-di-nulla. Ma gli stessi colori primari potrebbero combinarsi, per quanto rigorosamente di-

stinti nei loro piani-superficie, secondo procedimenti dissonanti, sopraffacendosi reciprocamente; è necessario, perciò, che ad essi venga rigorosamente applicato il principio di equilibrio, che essi – attraverso un preciso calcolo della loro forza intrinseca, dell'ampiezza della loro superficie, della collocazione di questa sul quadro – si armonizzino creando *un* ritmo. Soltanto a questo punto «ogni illusione prospettica viene abolita»;<sup>77</sup> l'opera non illude e non incanta; in essa ne va non di una rappresentazione, ma della rappresentabilità simbolica del *vero*.

Questo colore non può essere determinato (costruito, diremmo, e *non* 'chiuso'!) che da linee rette ortogonali (solo a New York, nell'ultimo periodo, la linea nera viene sostituita da linee rosse, gialle, blu o vi si accompagna). L'approfondimento del colore in se stesso come colore astratto è *simultaneo* a quello della linea in linea retta e della retta in insieme di rette ortogonali, come espressione pura di rapporti equilibrati. Da un lato, il colore non finge alcuna prospettiva 'naturale'; dall'altro, le rette ortogonali non fingono alcuno spazio tridimensionale. «In tale modo l'espansione *senza la limitazione individuale* si realizza oltre che con la differenza nel colore dei piani anche con il rapporto di perpendicolarità di linea o piano di colore».<sup>78</sup> La retta orizzontale limita la spinta della verticale, e quest'ultima l'espandersi della prima: ogni elemento viene costruito in termini rigorosamente finitistici; ma – come sappiamo – la costruzione finita non è mai chiusa, essa non appare che come frammento (essenziale notare ancora l'assenza di 'cornice') delle sequenze nomotetiche e 'arbitrarie' che, insieme, costituiscono il continuo. La stabilità che la composizione deve raggiungere non è staticità, ma quiete-in-movimento (frammento rigorosamente costruito *nella* successione); la sua 'immutabilità' non è che quella, 'astratta', del principio costrut-



tivo. Non si darebbe neppure idea di movimento, se la semplice tendenza espansiva della linea o del piano-superficie non venisse *delimitata* – né si darebbe idea di quiete, se la composizione si riducesse ad un unico punto o ad un unico piano-superficie monocromatico. La *verità* del continuo mondrianiano si oppone così alla verità intesa come perfetta tautologia del Quadrato di Malevič.<sup>79</sup>

La forma di Croce manifesta l'Immutabile come rapporto basato sull'angolo retto. Non bisogna insistere nel vedervi la conclusione di uno 'sviluppo' della rappresentazione denotativo-figurativo verso le sue strutture essenziali. Tra l'*Albero rosso* del 1908, dominato dalla drammatica tensione di rosso e blu cupo, di figura finita e spazio (blu) infinito, e le varie composizioni con alberi del 1912-1913, si tende, sì, l'arco che mira al superamento del 'tragico', ma tale superamento nulla ha a che vedere con un programma di tipo riduzionistico. Non si raggiunge la forma di Croce semplicemente 'semplificando' il complesso delle forme della vita; se così fosse, si tratterebbe ancora di un'astrazione naturalistica, ottenuta discorsivamente: la forma astratta non sarebbe che quintessenza di quella naturale. Ciò che ha luogo in quel periodo – e che prepara la svolta definitiva durante gli anni della guerra – è, invece, proprio il salto, la *metanoia*, tra un'idea di rappresentazione come manifestazione degli elementi originari del contrasto, e un'idea di rappresentazione come manifestazione dell'intuizione originaria dell'Uno-duità e della costruzione del continuo che con essa si accompagna. Dal punto di vista logico-filosofico si tratta di un salto, assai più che non di un dialettico sviluppo: l'idea di astrazione in Mondrian assume radicalità incomparabile con quella di semplice essenzializzazione (tettonica, cromatica) *delle* forme naturali. È proprio questo problema a essere sostituito da quello, *matematico*,

dell'intuizione originaria. Allorché questo nuovo problema si impone, nasce la sequenza *interminabile* della forma di Croce.

Già la sequenza, il ritmo dell'Albero sembra avvenire per 'scelte', bisecazioni successive. Una coppia di entità, che si possono considerare 'assolutamente', costruisce il ritmo dell'insieme: asse del tronco, orizzontale dei rami. Ma nell'Albero permane una direzione, un unico senso, come se l'idea di successione dovesse rimanere soggetta a quella 'naturale' di crescita, sviluppo. L'orizzontale non riesce ad equilibrare, a 'saturare', la spinta della verticale. L'idea di costruzione ortogonale si manifesta assai più direttamente nella serie molo-oceano; ma anche in alcune di queste composizioni è ancora possibile vedere «una angolazione naturalistica». <sup>80</sup> Nella sua ricerca sul tema dell'Albero, Mondrian ha costantemente di mira il problema del punto o dei punti di *quiete* della verticale. Si tratta di dispiegare la struttura dell'Albero in tutte le direzioni dello spazio. L'equilibrio di orizzontale e verticale ha, infatti, questa conseguenza compositiva: l'Albero cessa dall'essere dominato da una direzione, ma si sviluppa per scelte-bisecazioni successive e in ogni 'senso'. L'Albero soggetto a *una* direzione continua, per quanto 'astrattamente' venga resa la sua struttura, a essere percepito naturalisticamente. Occorre *spogliarlo* di ogni senso obbligato, farne liberamente ruotare la forma, permettere una leggibilità simultanea per ogni direzione del piano-superficie. La Croce è Albero *spoglio* per questa ragione fondamentale: le foglie, o qualsiasi altra 'apparenza' connessa alla sua forma, la obbligherebbero ancora nei limiti dell'Albero visibile, limiti nei quali non è realizzabile immagine di relazione perfettamente equilibrata, non è possibile render piena 'giustizia' alla sconnessione. Occorre usare molta cautela nel definire iconoclastica tale situazione. Da un lato, come già si è visto, Mondrian continua a in-

tendere la sua costruzione come immagine *estetica* dell'universale; dall'altro, se è vero che qui nessuna espressione propriamente 'creaturale' attiene più alla forma di Croce, rimane il fatto che tale forma va intesa in senso costruttivo-finitistico, è la forma di una *mente finita* che solo simbolicamente può rappresentarsi l'infinito.<sup>81</sup> La possibilità di una sua lettura simbolica è dunque data *secondo i suoi stessi principi*.

La Croce è *spoglia*, ma non per questo è Albero *inardito*. È, anzi, l'Albero nella pienezza del suo equilibrio, che si distende, perfettamente bilanciato, lungo tutti gli assi dello spazio, immagine di quiete-immovimento. L'Albero del paradiso inariditosi dopo la caduta, l'Albero reciso, non potrebbero avere i colori della forma di Croce in Mondrian: il rosso, il giallo, il blu, il nero delle grandi rette ortogonali. L'assenza di apparenze 'creaturali' su tale Croce non mira all'espressione (in negativo, iconoclasticamente) dell'Assoluto, proprio manifestandone l'assoluta indicibilità, ma alla liberazione dall'equivocità del linguaggio naturale proprio al fine di costruire un ritmo-immagine dell'infinito. La Croce è segno della necessità del far-vuoto in sé per costruire tale ritmo, dello *spogliarsi* da ogni distrazione e scorrere per riuscire ad ascoltarlo. La Croce spoglia è, allora, l'Albero *maturo* – non più costretto a un unico rapporto, a una sola successione, a una fissa, chiusa dialettica – l'Albero spoglio da ogni naturale prospettiva, da ogni naturale chiaro-scuro, intuito sub specie aeternitatis. La Croce *fa quadrato* dell'Albero, lo riconnette nella Dike della forma quadrata: quaternità degli elementi, quaternità dei colori (fondamentale in Mondrian), quaternità delle qualità. Ma qualsiasi facile analogia con misteriosofiche riprese della *tetraktys* pitagorica deve fermarsi qui:<sup>82</sup> mai il *quadratus*, in Mondrian, *si ripete* identico; mai esso coincide con l'intera composizione, che rimane *libera* ai margini. Il significato simbolico di questa composizione è tutt'uno con il

senso della sua costruzione e dell'intuizione (matematica) che la presiede. La costruzione non allude ad altro da sé, non è metafora di nulla – eppure, nei suoi limiti, si dà quel significato. Una forma perfettamente costruita è una forma delimitata, *non* chiusa; essa non pretende di poter immaginare l'Assoluto (forma chiusa), ma intende mostrare la pluralità degli *ordini* pensabili e costruibili, in forza dei quali è immaginabile il continuo. Come un qualsiasi elemento non può mai essere dato esaustivamente, non è mai concepibile all'interno di un chiuso orizzonte, una volta per tutte, così un qualsiasi ordine 'sporgerà' sempre, intrinsecamente, dalla sua stessa struttura, si proietterà sempre, per forza sua propria, sull'orizzonte aperto degli ordini possibili. In Mondrian questo principio è di grande evidenza: nessun elemento della composizione esiste se non nell'insieme dei *rapporti* che costituiscono la composizione stessa; ma il gioco di tali rapporti 'sporge' oltre il limite della composizione: senza allusività, senza nostalgia, esso *mostra* la dimensione degli altri ordini possibili. Le procedure da seguire nella loro costruzione non sono assiomaticamente codificabili; il numero dei 'significati' di cui questa lingua è suscettibile non è ricavabile per via analitico-deduttiva a partire da assiomi fondamentali, immutabili. A ogni elemento della composizione (retta, ortogonalità, forma quadrata, colore) e alle loro diverse possibili composizioni (spessore delle linee, loro eventuale raddoppio, disposizione sullo sfondo delle superfici colorate, ecc.) è non solo lecito ma *necessario* 'applicare' indici aggiuntivi rispetto a quelli usati per chiarirne la struttura costruttiva assunta di per sé. Questo 'arrischio' è reso necessario dal carattere intrinsecamente 'arrischiante' di questa stessa struttura, anzi: del principio costruttivo che la produce e delimita.

La Croce, allora, *si infittisce*; i mondi possibili dei suoi significati ne moltiplicano l'immagine. Il ritmo

cromatico dei piani-superficie si riverbera nelle stesse rette ortogonali. La semplicità della forma di Croce si trasforma nella straordinaria complessità del Labirinto – e questa trasformazione è un possibile che essa già conteneva e mostrava. Si tratta di labirinti senza un Centro e senza neppure una risolubilità pre-determinata. I loro lunghi rigiri non ‘iniziano’ a un templum o temenos o Cuore, né i *nodi* dove i percorsi si intrecciano (sempre secondo il principio dell’ortogonalità) possono essere interpretati come impedimenti, ostacoli.<sup>83</sup> La peregrinazione lungo i percorsi di questo labirinto non viene ‘annodata’ indistricabilmente, e neppure essa procede diritta a un Luogo privilegiato, separato dall’insieme, sacro. Il labirinto *del continuo* si apre in molteplici elementi di ‘distensione’, si svolge per ‘piazze’ diversamente costruite (come, in particolare, in *Broadway Boogie-Woogie*), ma nessuna è il Centro. Il continuo si definisce attraverso centri, *nuclei* costruiti a partire dalla successione delle scelte;<sup>84</sup> lo stesso valore cromatico delle rette ortogonali, ora, a differenza che nel reticolo nero, ‘ripete’ quello delle ‘piazze’: *i centri*, cioè, non hanno valore diverso da quello dei percorsi, delle strade. L’intrico è ancora più evidente, il ritmo che collega queste diverse dimensioni ancora più stretto, in *Victory Boogie-Woogie*, dove i tasselli di colore si infittiscono in trame quasi fibrillari e il colore stesso tende a non essere più perfettamente conchiudibile nel piano-superficie. Sono esperienze, a ben vedere, che non rappresentano una svolta, o che non la preannunciano: si tratta di *un possibile* della stessa forma di Croce, laddove questa non venga concepita come forma chiusa, assoluta, assioma da cui ‘tutti insieme’ gli elementi della composizione possano venir calcolati, dedotti. La forma di Croce è l’Albero nel massimo infittirsi delle sue possibilità, immaginato nel suo maturare ‘quadridimensionale’: Albero-Labirinto – ma non il Labirinto misterico-iniziatico

della tradizione, bensì quello del ritmo matematico che costruisce il continuo. Ed è come se, quando quest'ultimo è dato, anche ogni altro significato si mostrasse e potesse essere inteso, senza allusività, aneliti, nostalgie.

Il labirinto 'astratto' da ogni idea di Centro si risolve in movimento, dinamica, energia. La sua forma non appare più assimilabile a quella di un edificio, di una costruzione fisica, materiale, che si sviluppi per percorsi, spazi, intervalli. Il labirinto è *danza*: non il luogo dove la danza avviene, ma l'evento stesso della danza, anzi: dei puri movimenti, rapporti, relazioni che ne costituiscono l'immagine. Soltanto qui l'Albero si spoglia davvero, e la Croce è davvero *soltanto ordine*, principio di equilibrio, sigillo della Bilancia tra verticale e orizzontale, sistole e diastole, processo e arresto. Il richiamo alla danza nelle ultime composizioni di Mondrian è, dunque, essenzialissimo. Dell'Albero non rimane che il movimento libero della danza, perfetto movimento e perfetta quiete in ogni movimento: in ogni movimento, il gesto è in sé compiuto, risolto, 'contento' in sé, eppure mai quieto, mai sedato, sempre in-tensione (ovvero *attento*) al successivo. Non questo o quel movimento in sé hanno valore, ma la loro successione, la costruzione del loro continuo. Del Labirinto è rimasto il *geranos*, la danza delle gru;<sup>85</sup> gli interminabili rigiri dell'edificio si sono trasformati, e come 'interiorizzati', nell'invisibile traccia che lascia il movimento della danza, il volo dell'uccello, il gioco dei delfini. *Memoria* del Labirinto, ormai abbandonato – *memoria* separata dal suo Centro. Le rette ortogonali, ora esse stesse chiaramente ritmate, mostrano i diversi elementi che compongono la danza: tutti, unendosi in varie figure, danno di volta in volta vita a *stasimi*, dove il loro coro, in tutto o in parte, 'sosta' per un certo intervallo; poi riprendono la successione. Le rette-percorso sono la *fune*

che i partecipanti al *geranos* tengono in mano, la corda *che li compone*, che fa di essi un Coro. Ma il *geranos* muoveva secondo un senso, una direzione, che invano cercheremmo nel 'ludus Troiae' mondrianiano. Qui non vi è più traccia di forma chiusa, ogni procedura riflette l'altra e ogni senso il suo opposto, in un interminabile gioco di rifrazioni, sdoppiamenti, consonanze. Questa danza è inafferrabile, come Ariadne, la *purissima*, Signora del Labirinto – ma, come quella, *chiarissima* anche.<sup>86</sup> Chiara – della chiarezza senza atmosfera del colore di Mondrian – è la ragione di quella pura inafferrabilità: nessun senso univoco le compete, nessun 'che cos'è' può definirla. Il passo ritmato di questa danza si svolge per costruzioni definite, ma *oltre* ogni confine o margine. Qui non ne abbiamo che un *ri-taglio*, un istantaneo *ri-tratto*; la sua dynamis, la sua forza, la sua inesauribile potenza non possono essere, in questo limite, esaustivamente comprese. Immaginate, però, sì – poste-in-immagini – e così simbolicamente espresse.

Attraverso infinitesime variazioni, il reticolo a rette perpendicolari nere e colori primari disposti per campiture di piani-superficie, si trasforma-complica in *ordito*. La danza è ordito-tessitura di movimenti, dinamiche, energie, astratte da ogni sensibile-fisica configurazione. 'In principio' è questa danza che si sviluppa secondo tutte le direzioni della forma di Croce, che crea e si ri-crea lungo ogni possibile senso. Le ultime composizioni tendono evidentemente all'immagine della danza come *tessitura astratta*. Il Quadratus precedente, perdendo anche la più lontana traccia di geometrica simmetria, si fa ordito *quadri*-dimensionale: *quartetto* di ortogonalità e colore (non più costretto al solo piano-superficie), di percorso e *stasimo* tragico. L'Albero spoglio (che *rimane* spoglio, nel senso già indicato) fiorisce, ora, di colore, nel suo stesso tronco, lungo i suoi stessi rami; il suo principio *intes-*

se ora l'intero spazio, fa coincidere quiete e movimento, finitezza della costruzione e interminabilità del continuo. Il ritmo è pausa, intervallo e 'decur-sio'; anzi: il ritmo è formato da un continuo di infinitesime, inavvertibili pause, in cui ogni singolo gesto *sta*, necessario nella sua drammatica finitezza, come *quel singolo* irripetibile istante. Il continuo (labirinto-danza-ordito-tessitura-quartetto) è fatto, in Mondrian, di tali singolarità: ognuna ha il suo *Numero* necessario, ma nell'ambito di questa finita composizione, ritratto della potenza del continuo.

Non coglibile, inafferrabile, inesprimibile in tale ordito rimane il punto irradiante.<sup>87</sup> La dimensione apofatica dell' 'icona' mondrianiana è saldamente ancorata a questo principio. Il punto 'originario' da cui ogni manifestazione ha tratto inizio, cui ogni manifestazione sembra tendere, non deve essere 'finto', 'falsamente' alluso. Non bisogna discorrerne, poiché esso è metafisicamente opposto ad ogni discorso. Il punto che si svolge per tutti i sensi e le linee possibili, concepibili, *più che numerabili*, rimane, anche simbolicamente, ineffabile. Noi possiamo definire soltanto il centro della forma di Croce, da cui si sviluppano quei bracci fondamentali ortogonali, che Mondrian ri-crea continuamente, ma non l'invariabile Mezzo della ruota cosmica, che dirige ogni cosa con la sua 'attività-non-agente' (*wei wu-wei*). Forse nulla può aiutare a comprendere la distanza di Mondrian rispetto all'idea di una qualsiasi rappresentabilità di questo simbolismo tradizionale, del fatto che mai egli faccia uso di forme circolari, anche se, 'geometricamente', non si sarebbe trattato che di far ruotare la croce stessa, di immaginare l'infinità delle linee che ne attraversano il centro. Come se, dopo la 'caduta', tale Centro ci fosse precluso; le nostre costruzioni in tanto significano in quanto sono determinate, calcolate. Possiamo immaginare finitisticamente



la successione, il continuo, l'*attività* che lo produce, la danza che avviene nei suoi limiti, gli orditi possibili che i suoi ritmi tracciano nello spazio della *sola mente* – ma non un'Origine, *il* Punto di questa quiete-in-movimento. L'inafferrabilità di questo Punto – *chiarissima* inafferrabilità – ha nome Signora del labirinto, e il silenzio la custodisce.

### III

## LA GOCCIA DI LEIBNIZ

L'ordito mondrianiano non permette una lettura 'ierogamica' dell'Albero. Il suo 'punto' archetipico si mostra, ma non può esser detto nel limite della costruzione. La stessa dialettica assilla lo spazio *noumenico* di Brancusi. Qui sembra però che l'archetipo venga trionfalmente nominato, come in un Pantokrator bizantino – come se la lunga lotta contro la 'mania' figurativa del nostro mondo riattingesse alla fonte di luce della cupola di Santa Sofia. Le forme lievitano verso questa luce: uccelli dell'anima, Maiastra,<sup>1</sup> *fermissimi* nel loro volo, metafisica idea dell'innalzarsi al di là di ogni determinazione temporale, traslucidi noumeni di bianco marmo, bronzo, ottone polito, melodie dantesche che *incentrano* l'anima, risuonano all'interno e fuori non emettono fiato.<sup>2</sup> Il becco del Maiastra, rivolto all'alto, è aperto come la *prima* bocca nel pronunciare l'impronunciabile Aleph. Così – perfetti spiriti della leggerezza trionfanti su quelli della gravità – si libra nello spazio l'Uovo cosmico, il gallo saluta il Sole, il pesce disegna la sua traccia invisibile. E l'Albero: dalla terra, con matematico ritmo, si erge la colonna infinita destinata a

reggere la volta del cielo; sulla terra ha lasciato numerose memorie:<sup>3</sup> frammenti purissimi della sua forma, ma le sue radici stanno lassù, e ad esse li trae per 'salvarli'. Queste forme richiedono solo l'occhio della mente: sogni della Musa addormentata, *schemata rerum*, che il dio sogna nel suo creare incessante. Il loro sogno ha dunque potenza *seminale*; così la colonna non regge soltanto la vòlta del cielo, ma *fecon-da* anche: lascia che qui ex-sista l'Uovo, e che l'Uovo si dischiuda in pesci, uccelli, torsi di donna. Continua, prometeica fatica: ricondurre qui-e-ora quella potenza, ordinarla in Numeri e Ritmi, subire per questo insanabili ferite, e ridonare, infine, *ali* alla creatura. Nessun momento dell'arte contemporanea ha affrontato più radicalmente la propria *realità* metafisica.

La costruzione di Brancusi vuole lasciare apparire l'essenza a-intenzionale della Verità. Tra quel volere e quest'essenza (*a-intenzionale*) essa rinnova la sua tragedia, impotente a consolarla. Un materiale durissimo, immutabile, translucido, sì, ma assolutamente privo di trasparenza, ne impedisce ogni 'superamento'. L'interno che ha sognato-prodotto questa forma non è visibile; solo i suoi sogni lo sono; solo la vicenda prometeica, non le 'sedi' da dove Prometeo ha tratto la sua stessa potenza infelice. La creatura – in Brancusi – ha certamente un senso, una direzione, il suo Albero *significa* con univoca, dura determinazione; ma inesorabile rimane la distanza tra questo ad-tendere e l'essenza di ciò che si ad-tende. Si è visto come Mondrian assumesse e 'lavorasse' quest'aporìa, quale ne fosse, in lui, la forma: forma dell'intuizione matematica che compone continuo e discreto e che si vieta ogni diretta nominazione simbolica. Anche in Brancusi il ritmo è matematico, ma soltanto nel senso che esso non è geometrico, né simmetrico – esso vuole, però, esprimere *noumena* incorrompibili, esattamente quella dimensione di cui Mondrian (e Brouwer) affermano la non-costruibilità e, dunque,

la non-esistenza.<sup>4</sup> Ma come ancora interrogare questo rapporto, sul cui sfondo si proietta tutta l'avventura della 'grande astrazione'? Sarà inevitabile l'aut-aut tra principio di costruzione-costruibilità e pura *arché* del Maiastra? o invece può darsi un *in-stante* dove esistenza e possibilità *si partecipino*? Vi è un acquarello di Klee del 1918: un grande albero (che potrebbe anche intendersi come un albero rovesciato, arbor inversa) porta sui suoi rami altri alberi, piante o radi cespugli, e due case. Una è in bilico, per metà sospesa nel vuoto. Un'altra casa sta ai piedi dell'albero, su una piccola altura; altri alberi le stanno intorno. Tre scale permettono di salire i primi tre 'piani' del grande albero. A terra, accanto alla prima, un piccolo uomo sembra voler iniziare l'impresa. Ma nessuna scala conduce alla cima, dove si alza una *croce*. Nello spazio circostante abitano triangoli che si combinano a formare stelle a sei punte di tonalità diverse (quasi ad indicare il doppio senso dell'Arbor), e un grande uccello, che vola, diritto, giù dalla cima, o, meglio, da quell'altro albero che poggia *orizzontale*, e per metà della sua lunghezza soltanto, come la casa sottostante, sull'ultimo 'piano' dell'Arbor. Albero, scala, casa, croce, uccello, stella – un intero mundus imaginalis si apre qui nel colore 'intermedio', nel segno oscillante della creatura. Rapporti in difficile, arrischiato equilibrio, un parteciparsi delle figure tanto più intenso quanto meno fondato, tanto più reale quanto più *possibile*, creano il mistero profondo di quest'opera: esso può mostrarsi poiché la cosa è detta *chiaramente*: la forza di questa chiarezza è la forma del mostrarsi del mistero. *Der Häuserbaum* si intitola il quadro: l'albero può, dunque, ospitare *case* – la casa, e le sue piante tutt'intorno, possono abitare l'Arbor, la stessa Arbor inversa che trae linfa *lassù*<sup>5</sup> (anche questa casa potrà goderne?). L'Albero può essere lignum vitae. La casa sa arrischiarsi fin nel tremendo pericolo dell'Arbor; le nostre fragilissime

scale lo mostrano. Anche se la casa mai potrà stare sulla cima-radice, essa partecipa – debolmente partecipa – della voce dell'Albero e di quella dello spazio tutt'intorno che Albero e Croce ordinano secondo archetipici schemi: cerchio, triangolo, stella. Così può ex-sistere la casa, così l'uomo 'poeticamente abitare': accanto a quella scala che conduce, forse, all'abitare – non alla Croce. *Geviert*, 'quadratus' della creatura, *suo proprio*<sup>6</sup> – polifonia costruita su pause e intervalli, sul ritmo proprio della *differenza*.<sup>7</sup> La fragilità e 'misericordia' di quella creatura, ai piedi dell'Arbor, incerta sulle infime regioni della stessa scala, combina misteriosamente necessità ad esistenza. Come può essere pensata questa figura? con quali parole tentare di dirla? leggerne il geroglifico *chiaro*?

Forse che essa è mera contingenza di fronte alla 'sostanza' dell'Arbor-Croce? Oppure tutt'intero questo mondo, il mondo *attuale* che questa visione ci apre, è *causa sui*, è un perfetto, compiuto Organismo, la cui inesistenza implicherebbe contraddizione? Così, spinozianamente, esso appare in Brancusi secondo il suo lato mitico-archetipico, secondo quello astratto-matematico puro in Mondrian. Ma in Mondrian, come si è visto, la dimensione del possibile complica straordinariamente l'ordito spinoziano. Non tutto ciò che è possibile è qui, per ciò stesso, anche attuale. La nostra matematica *imaginatio* appare forte abbastanza per sfuggire alla spettralizzazione del possibile, senza cadere nella mera tautologicità del *Quadratus malevičiano*. Ogni costruzione, ogni esistenza si proiettano sullo stondo della possibilità. L'indagine sul possibile diviene l'indagine sulle intrinseche possibilità della costruzione del continuo o di un simbolismo dell'infinito, che superi le antinomie della teoria classica degli insiemi. In Mondrian la dimensione del possibile coincide con quella della possibilità-del-conoscere, dell'*Erkenntnis* *möglichkeit*, libera da ogni ontologica 'religio', da ogni significato rap-

presentativo-denotativo. Per Spinoza, l'“immaginare” altri mondi possibili può derivare solo dal fatto che la nostra ragione, essendo finita, non può scorgere mai appieno l'impossibilità di ciò che non si dà attualmente. Per Mondrian (e Brouwer) il problema non consiste nell'immaginare altri *mondi* (un'esistenza non si immagina, ma si costruisce, ovvero è costruibile), ma nel riconoscere come la costruzione di *questo* mondo (di questo ente, di questa esistenza) implichi la dimensione costitutiva del possibile, come esso si collochi nell'orizzonte trascendentale della possibilità. Non si dà costruzione al di fuori del *possibile* della sequenza di scelte, della *possibilità* dell'atto ‘arbitrario’ che ‘riempie’ la successione discreta dei naturali. Ma è soltanto dal punto di vista della Erkenntnismöglichkeit che si può rispondere all'assolutismo realistico di Spinoza? o è concepibile configurazione *ontologica* della stessa possibilità? in base alla quale l'ente (causa sui, la cui esistenza non è più fatta dipendere da un essere Altro, la cui radicale contingenza è arrischio *infondabile*) non si esaurisca nella sua attualità, nel suo puntuale accadere, e neppure riguardi la dimensione del possibile soltanto per la forma trascendentale che ne governa la costruibilità. Si tratta di pensare *questo* mondo come kosmos perfetto *e insieme* immerso nel multiverso dei possibili, di cui esso non è che espressione o ‘serie’, per quanto ‘massima’, multiverso *reale*, anche se non esistente o non-costruibile.

Non Spinoza, ma Leibniz sta all'origine di questo problema. È in lui che anche il concretamente esistente deve essere definito «ricorrendo alla nozione di sostanza»: «quando un certo numero di predicati può essere attribuito a un soggetto, e questo a sua volta non può esserlo a un altro soggetto, allora noi chiamiamo il soggetto una sostanza individuale».<sup>8</sup> Russell sottolinea l'importanza della svolta: «questo punto è importante, poiché è chiaro che così ogni

termine può esser fatto soggetto». <sup>9</sup> Sostanza non equivale a fondamento 'sacro', 'separato'. Il suo termine 'si apre' a costituzione dell'individualità, diviene *quidditas* di ogni singolo elemento, ciò che specifica, segna e regola il concretamente esistente. In tale sostanza è data ogni possibilità dell'ente, ma la rappresentazione della sostanza stessa implica sempre il rimando alla dimensione del possibile, poiché la sostanza è conoscibile solo per approssimazione. L'idea assiomatico-deduttiva (more geometrico) è possibilità *infinita* della ragione; mai saremo in grado di calcolare l'intera catena dell'essere dalla sostanza ai suoi accidenti. Mai l'ordine del pensiero potrà perfettamente adeguarsi a quello della sostanza, della *quidditas* dell'ente. Ma il pensiero potrà determinare costruttivamente proprio quel margine o quella differenza che *infinitamente* l'approssima alla sostanza. *Adaequatio* esiste, dunque, ma non materialmente, non di fatto, bensì simbolicamente; non si dà intuizione diretta della sostanza-soggetto individuale, bensì determinazione della sua *approssimabilità*. <sup>10</sup> Tra forma del giudizio e sostanza intercorre un rapporto simbolico-funzionale, che non può fondarsi su un'esauritiva testimonianza dell'intuizione e che, dunque, in ogni punto, ripresenta il problema della sua stessa possibilità. Se il comprendere si dà nei limiti dell'in-finita approssimazione (e tali limiti ne costituiscono la dimensione propria, non una momentanea e superabile condizione), allora non solo esso non potrà fondarsi su alcuna sostanza 'esterna', e dovrà trovare in se stesso la forma della propria validità, ma sempre 'mediato' dal possibile sarà lo stesso rapporto tra condizioni trascendentali del conoscere e realtà. La forma, infatti, in cui 'rendiamo ragione' dell'ente, non è quella perfetta e esauritiva dell'intuizione della sostanza (dove ogni possibilità si attuerebbe, cessando di apparire tale), ma quella dell'immagine, del simbolismo, dei segni attraverso i

quali soltanto la mente finita concepisce l'infinito. Il conoscere non 'supera' la contingenza dell'ente nella piena comprensione della sostanza, cosicché ne risultino poi deducibili tutti gli accidenti, come si trattasse di un esercizio di calcolo, ma *rapporta* simbolicamente-funzionalmente esistenza e sostanza; i due termini appaiono come *limiti*, infinitamente approssimabili, di un campo di forze, funzioni, immagini che incessantemente 'lavorano' a rendere più adeguata la rappresentazione. È in questo rapporto, nello spazio ideale<sup>11</sup> che esso delinea, che la dimensione puramente trascendentale del possibile (*Erkenntnis-möglichkeit*) assume anche pregnanza ontologica (*Erkenntnis der Möglichkeit*: conoscenza di un ambito, di un dominio del possibile in quanto possibile, immaginabile come ex-sistente in quanto tale).<sup>12</sup> Se la prima dimensione era già chiara in *Quid sit idea*,<sup>13</sup> del 1678, e nelle *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*,<sup>14</sup> del 1684, l'analisi sulla costituzione ontologica del possibile (quasi il passaggio dall'idea funzionale del conoscere all'idea del mondo come campo di funzioni o della *sostanza come funzione*) prende forma nelle opere successive fino a concludersi con la *Monadologia*.<sup>15</sup> Un'opera, in particolare, è fondamentale in questa prospettiva, il *De rerum originatione radicali*,<sup>16</sup> del 1697.

Il movimento iniziale è quello tipico del principium reddendae rationis, della ricerca del *Satz vom Grund*.<sup>17</sup> Occorre determinare la *possibilità* dell'ordine « delle cose sparse per l'universo degli esseri creati ». <sup>18</sup> L'immensa varietà delle cose della natura, l'infinità di figure e movimenti che entra in ogni suo momento, se non sono descrivibili nei termini delle verità di ragione (fondate sull'evidenza del principio di contraddizione), lo sono, però, sulla base del principio di ragion sufficiente, come verità contingenti o di fatto. Ma, per quanto si risalga nella catena delle cose, non vi si troverà mai « la ragione piena perché esista un



qualche mondo, e fatto proprio in questo modo». <sup>19</sup> Non solo altri mondi sono 'immaginabili', non solo è 'immaginabile' la loro esistenza, ma è necessario anche ammettere che l'attuale potrebbe non esistere, poiché non ha *in sé* nessuna ragione ultima. La ragione dell'esistente (che non potrebbe venire che dall'esistente) va dunque riposta in una sostanza necessaria, o realtà metafisica, la cui essenza, a differenza che per la molteplicità degli enti, implichi l'esistenza. Dunque, una via tradizionale dalla contingenza della creatura alla necessità della Causa? Ma in tale Principio non ritroviamo affatto *soltanto* la ragion sufficiente di *questo* ordine delle cose; nella sua fonte hanno *realtà* le esistenze di questo mondo *e anche i possibili*.<sup>20</sup> O meglio: in essa esistono le infinite combinazioni di possibili e serie possibili, tra le quali esiste *anche* quella che porta all'esistenza la massima quantità d'essenza o di possibilità (cioè: la più possibile).<sup>21</sup> La nostra «serie» non è pertanto definibile come l'unica reale, ma come la più possibile. Essa resta compresa nella dimensione della possibilità, ovvero per così dire, mantiene nel possibile le proprie radici.

«Per spiegare alquanto più distintamente in che modo dalle verità eterne, o essenziali, o metafisiche, nascano verità temporali, contingenti o fisiche, dobbiamo anzitutto riconoscere che, per il fatto che esiste qualcosa piuttosto che nulla, nelle cose possibili, *ovvero nella stessa possibilità o essenza*, vi è un'esigenza di esistenza, o, per dir così, una pretesa di esistere: in una parola, che l'essenza tende per se stessa all'esistenza» (corsivo nostro).<sup>22</sup> Dunque, tutti i possibili pretendono *realmente* di esistere. Essi non sono immaginari o fittizi, ma «esistono in una certa, per dir così, regione delle idee, e cioè in Dio stesso». <sup>23</sup> Nell'interrogare l'ente circa la propria ragion sufficiente troviamo, così, il luogo o la fonte di ogni essenza o possibilità, di più: troviamo il modo in cui ogni pos-

sibile si rivela: come tendenza o esigenza all'esistere. Se non tutti i possibili possono esistere *qui*, in questo mondo, se dal loro «conflitto» deve emergere soltanto quella «serie di cose» che ha la «maggior perfezione, che vuol dire nient'altro che 'quantità di realtà'»,<sup>24</sup> da ciò non deriva che gli altri possibili siano mere finzioni o irreali fantasmi. Essi, principalmente, continuano ad esistere, in quella fonte, come la «serie», per così dire, realizzata, e continuano ad essere in essa secondo i modi propri anche della serie posta in atto: e cioè, come impetus, conatus all'esistenza effettuale. Ciò che definisce l'ordine delle cose esistenti definisce con ciò anche quello dei possibili: «*per il fatto* che esiste qualcosa piuttosto che il nulla» (corsivo nostro),<sup>25</sup> l'essenza *in generale* vuole ex-sistere, esserci. La radicale contingenza con cui viene concepita l'esistenza attuale è *simultanea* alla necessità di intendere ontologicamente la dimensione dell'essenza o possibilità. Se questo mondo non è, in ultima istanza, che uno dei possibili (per quanto «perfettissimo» metafisicamente e anche 'moralmente' lo possa intendere la nostra mente finita), la dimensione della possibilità non si 'realizzerà' mai in esso perfettamente, non si esaurirà mai nell'esserci attuale. Essa *avanza* infinitamente ad ogni ente determinato: era prima di esso e sarà poi. Ogni ente determinato, in quanto potrebbe non esserci, anzi: la totalità degli enti che costituisce questo mondo, poiché potrebbe esservi *Nulla*, rimangono abbracciati dal possibile e concepibili solo nell'ambito della sua *potenza*: infinita esigenza d'esistenza, infinito progetto d'esistere, di prevalere sul non-ente.

Se la ragion sufficiente perché esista qualcosa piuttosto che niente deve trovarsi in un Essere necessario («se si vuol chiamare con una sola parola, Dio»),<sup>26</sup> in esso non si troverà soltanto la ragione dell'esistenza determinata di *questo* qualcosa, che è il nostro mondo, ma piuttosto una universale *potenza esistentificante*.

Ragion sufficiente di questo stesso mondo, di questa stessa «serie» dei possibili che ora *ci accade*, e di cui facciamo parte integrante con la nostra anima e il nostro corpo, è che la possibilità esiga l'esistenza, che una *inesauribile* dimensione della possibilità, inesauribile come quell'Essere necessario dove essa si trova, inesauribilmente progetti di esistere. Qui è davvero la sostanza stessa ad essere definita come possibilità; substratum dell'esistenza è quella possibilità o essenza che si apre, muove, *si getta* all'esistenza. Condizione ontologica dell'esistere non può, infatti, dirsi l'Essere necessario in quanto tale, ma in quanto infinito universo dei possibili che vogliono *ex-istituirsi*. Ogni possibile tende con *uguale diritto* all'esistenza, sulla base dell'Essere necessario esistentificante. Nessuna considerazione può sottrarre *il fatto* di questo particolare mondo dal suo essere totalmente arrischiato tra l'ambito necessario dell'infinità dei possibili e quello della possibilità del Nulla – cioè, dal suo essere totalmente contingente. La possibilità diviene necessario predicato della sostanza, anzi: condizione in generale della sua predicabilità e, quindi, del suo stesso essere-per-noi. La sostanza non pone i possibili rimanendovi astratta, separata; essa non sussisterebbe per la nostra rappresentazione (e dunque non potrebbe intendersi come ragion sufficiente) se non nella dimensione del possibile. La sostanza esiste soltanto in quanto si rappresenta come *totalità dei possibili*. In essa ogni possibile è reale, *è essenzialmente*: «la possibilità è principio dell'essenza».<sup>27</sup> Il peso della proposizione non viene modificato dal fatto che principio dell'esistenza di questo mondo particolare sia la 'perfezione'. L'Autore non potrebbe restarsene indifferente su quale serie del possibile esistentificare effettivamente. Egli rimane perfettamente libero – ma è proprio della Sua libertà essere determinata al più perfetto. Ora, dunque, se a livello 'esistenziale' può realizzarsi, di volta in volta, solo una serie di pos-

sibili, rimane che a livello 'essenziale' *tutti* i possibili sono ugualmente *compossibili* e *a pari diritto* («pari iure») manifestano il proprio conatus ad esistere. Il primo livello non decide del secondo, nel senso che non lo può superare, togliere, eliminare. L'universo dei compossibili è reale, anche se in forma diversa dalla realtà dell'esistenza contingente. In Dio «ha realtà non soltanto l'esistenza che abbraccia il mondo, ma hanno realtà anche i possibili».<sup>28</sup> Tutti i possibili in quanto compossibili *sono* in Dio, anche se una serie sola è posta come *Dasein*. Il possibile è sempre – non sempre *ex-siste*. Ma ciò comporta che esso si rappresenti come l'intramontabile orizzonte dell'esistere, come la vera sostanza di cui l'esistenza è accidente, evento. Potrebbe esservi Nulla piuttosto che *questo* mondo; ma come dire che *potrebbe* esservi nulla piuttosto che il possibile?

Ora, è certo vero che la differenza tra compossibile 'puro' e possibile-esistentificato (tra *Kompossibilität* e *Möglichkeit*, nel linguaggio hartmanniano) fa del possibile, in Leibniz, un concetto «disgiuntivo»<sup>29</sup> (e uno schema tra i due livelli non si trova che nell'atto libero esistentificante della perfezione divina) – è certo vero che il possibile non tende in sé e per sé all'esistenza, ma solo relativamente alla potenza esistentificante della Causa (determinando, anche qui, un'esigenza schematica, tra la natura propria dei compossibili e quella della loro 'fonte', che rimane insoddisfatta) – è certo vero, insomma, che il problema del rapporto tra compossibili, possibile, possibile esistentificato, rimanda, in Leibniz, a orizzonti 'impropri', dove i motivi della teodicea si confondono ad altri di carattere morale, ma l'urgenza stessa del problema segna la *svolta*: il possibile non solo è costitutivo della *Erkenntnismöglichkeit* (divenendo l'*adaequatio mentis et rei* di ordine simbolico-funzionale), ma appare anche costituzione ontologica dell'*ex-sistere*, condizione del porsi stesso dell'en-

te.<sup>30</sup> Nella sua dimensione si combinano problematicamente forma trascendentale e sostanza ontologica, a priori formale e substratum. L'ordine radicalmente contingente dell'ente richiede una sua formalizzazione simbolico-funzionale; la sua stessa radicale contingenza si 'fonda' sull'universo dei possibili, che nessuna realtà può definitivamente sistemare. Il conatus che continuamente percorre un tale universo inquieta, di conseguenza, l'esserci determinato, come continuamente gli ricordasse la propria assoluta contingenza – o, meglio, il carattere intrinsecamente *arrischiante* del proprio stesso fondamento. L'universo insedabile dei possibili appare, perciò, come condizione trascendentale della comprensibilità dell'ente *e insieme* come il fondamento della sua costituzione ontologica.

Quell'impeto all'esistenza che muove l'intera regione dei possibili o dell'essenza, quel fondamento che si è trasformato in conatus, quell'essenza *sive* conatus, lasciano traccia di sé fin dentro la struttura stessa dell'esperienza. Non solo in Dio infiniti sono i possibili, ma infinite in noi, in ogni istante, sono le *percezioni*, delle quali alcune soltanto, per così dire, si esistentificano, ci appaiono come realmente esistenti. Come una serie solo dei possibili viene posta nell'esserci, pur essendo tutte in atto in Dio, così di una serie solo di percezioni riusciamo ad avere coscienza, pur ricevendone *actu*, in ogni istante, un'infinità. « Vi sono *mille indizi* che fanno credere essere in noi ad ogni istante un'infinità di percezioni, ma senza appercezione e senza riflessione; cioè a dire *reali* mutamenti nell'anima, dei quali non abbiamo coscienza perché le impressioni relative sono o troppo piccole o troppo numerose o troppo uniformi » (corsivo nostro).<sup>31</sup> L'abitudine spinge ad ascoltare il complesso, l'insieme, distoglie l'attenzione dal singolo, dal particolare. La memoria si fissa sull'*effetto* che più elementi uniti producono. I nostri organi sem-

brano quasi 'naturalmente' rivolti a privilegiare il 'tutti insieme', la coincidenza o *confusione* delle differenze. Eppure, per quanto in stato di latenza o in statu nascenti o come tra sonno e veglia, si danno percezioni *minime*; può essere scoperto l'ordito infinitesimo della percezione 'normale'. Ciò che appare percettibile si costituisce sull'*impercettibile*, ogni percezione complessa 'reale' si costituisce sulla *possibilità* (anche se magari mai 'realizzabile') delle percezioni minime. Un tessuto fibrillare tutto risonante, come una trama fittissima di corde musicali, costituisce il mondo di ogni percezione.<sup>32</sup> Riuscire ad avvertirle una a una equivarrebbe a contemplare uno a uno tutti i possibili in mente Dei. Ma come questi possibili *sono*, così è questa trama – ed è la sua segreta armonia che sta a condizione di ogni percezione manifesta. La possibilità della percezione minima (mai, in quanto tale, compiutamente afferrabile) esiste, dunque, *in atto*, nell'esistenza stessa della percezione 'normale'.

«Al fine di chiarire meglio questa materia delle piccole percezioni che non sapremmo distinguere dal complesso, son solito servirmi dell'esempio del muggito o rumore del mare che udiamo stando sulla riva. Per percepire questo rumore come lo si percepisce è ben necessario si odano le *parti* che ne formano il complesso, cioè a dire il rumore *di ogni onda* [...], che si riceva in qualche modo un'impressione dal movimento di quest'onda, e che si abbia qualche percezione *di ciascuno di questi rumori per quanto piccoli*» (corsivo nostro).<sup>33</sup> La percezione manifesta, 'diurna', per esistere, non può che comporsi di parti infinitamente suddivisibili. L'infinito di queste parti è *in atto* nella percezione. Esiste, dunque, una dimensione della percezione (anzi, proprio ciò che la costituisce in quanto tale) che sfugge ad ogni criterio di esistenza diretta, immediata, che non è in quanto percepibile. La percezione manifesta è immersa nell'infinità dei suoi 'minimi' costitutivi. Come se un inudibile *pianis-*

*simo* accompagnasse, *fondandola*, la melodia udibile. E noi dobbiamo rivolgerci, ad-tendere, a questo inudibile per riuscire a concepire il senso di tale melodia. Un germinare di possibili suoni abbraccia il suono 'reale'; un germinare seminale di mondi quello 'esistentificato'. Esiste un *invisibile* che si connette in-scindibilmente a ciò che chiamiamo visibile, ma che è formato dalla trama degli invisibili, come la percezione risulta da quella degli impercettibili. Il rumore o muggito del mare non esiste se non per l'inavvertibile *pianissimo* della singola onda, anzi: dei singoli istanti della singola onda, ognuno dei quali dotato di una propria inalienabile qualità. La percezione afferrabile viene dall'inosservabile; ogni suono dalle infinite qualità che compongono gli infiniti possibili silenzi.

La 'virtù' di queste percezioni è straordinaria. Sono esse che formano «quelle impressioni che i corpi che ci circondano fanno su di noi»<sup>34</sup> – quell'aura' in cui è immersa ogni immagine, sensazione, ricordo. L'idea di percezione minima dissolve l'apparenza di un mondo formato di semplici discreti. Ogni ente sta nel *continuo* di questi minimi. Ogni elemento consta di un'infinità di elementi, è in sé infinitamente 'diverso'; questi elementi non sono connessi tra loro deterministicamente, meccanicisticamente come gli ingranaggi dell'orologio, ma come pesci sospesi in uno stagno. Lo spazio non è che il campo delle loro reciproche posizioni in continuo mutamento.<sup>35</sup>

Il ragionamento leibniziano non ammette, infatti, esito diverso: l'atto della percezione è infinitamente scomponibile; non vi sussistono 'atomi' in senso fisico-materiale. L'universo della percezione è un continuo, un mezzo, nel quale si danno enti (piuttosto che nulla). Esso viene concepito come un continuo spazio-temporale, *relativo* ogni volta alla situazione della percezione determinata. Il continuo, inavvertibile-invisibile sensibilmente, è condizione di ogni manife-

stazione e rappresentazione: da esso la manifestazione proviene e in esso continuamente finisce. Esso è il tramite – il movimento puro, la relazione, l'ordine 'astratto' – grazie a cui tutte le cose si tengono, si appartengono, *conspirano* (*simpnoia panta*, cita Leibniz da Ippocrate). Una trama di *variazioni minime* fa quasi trascolorare l'esistenza in generale da ente a ente e da percezione a percezione. Tutte posseggono una propria *quidditas*, eppure nessuna è assolutamente separata dall'altra. L'armonia o l'ordine delle cose dell'universo manifesto non potrebbe concepirsi se tra ente e ente si distendesse uno spazio deserto, e non invece quel *fluido continuo* (costituito di 'atomi' *immateriali*) che risulta formato, alla fine, di *percezioni insensibili*, non di gruppi di oggetti, ma di diverse forme di aggregazione, di diverse possibili connessioni, di diversi *ritmi*.

Non si ottiene una visione chiara della dottrina leibniziana della monade se non dal punto di vista di questa idea di percezione minima. È indubbio, infatti, che nella *Monadologia* si esprima una concezione di tipo 'fondamentalistico' della realtà. Le monadi si rappresentano come veri atomi della natura, nel senso proprio di *elementi* semplici e non ulteriormente scomponibili.<sup>36</sup> Ma questa dottrina assume tutt'altra pregnanza, qualora venga interpretata alla luce delle nostre precedenti considerazioni; non solo la monade è elemento di questo mondo costituito *sul possibile*, ma essa stessa è *fascio percettivo*, composto di infinite minime percezioni, e immerso nell'universale risonare dell'impercettibile e invisibile, che forma il mezzo, il tramite, la *danza* in cui tutti gli enti sono. Per mezzo delle *percezioni insensibili* Leibniz spiega l'armonia «di tutte le monadi o sostanze semplici», ché esse non potrebbero influenzarsi per azione diretta o per contatto immediato. La monade è atomo, nel senso di non-composta di elementi materiali, ma nella sua unità e semplicità si trova una *pluralità* 'a-



stratta' di affezioni e rapporti, ovvero: di minime percezioni, per le quali essa risuona con tutte le altre e si muta al suo stesso interno simultaneamente a questo stesso risonare. Proprio il fatto che la monade non abbia « finestre » attraverso le quali possano avvenire trasposizioni di parti, accrescimenti o diminuzioni o mutamenti di ordine 'materiale', « attraverso le quali qualcosa possa entrare od uscire »<sup>37</sup> – proprio questa categorica esclusione di ogni 'traffico' materiale tra le monadi, permette di concepirne le *qualità* ultime costitutive in termini affatto 'astratti', potremmo dire: ipotetico-deduttivi, non fondati su alcuna testimonianza da parte dell'intuizione sensibile (lo stesso metodo abbiamo seguito per 'immaginare' le percezioni insensibili: esse sfuggono per definizione ad ogni concepibile esperimento di tipo fisico). Anche la monade, come ogni essere creato, è soggetta al mutamento, e questo è *continuo*. La sostanza semplice, senza parti, individuale possiede qualità che la distinguono da ogni altra – queste qualità devono derivare da una causa *interna*, poiché altrimenti sarebbero il prodotto di fattori esteriori e la sostanza non sarebbe più semplice, bensì composta – la monade, cioè, è *fonte* della propria azione (« automa *incorporeo* »),<sup>38</sup> e questa si manifesta essenzialmente come *percezione*, come *continuo* percettivo (ovvero: dallo stato confuso e indistinto della percezione che si manifesta in ogni organismo, all'appercezione o coscienza, fino alla stessa conoscenza delle verità necessarie ed eterne, che è ciò « che ci distingue dagli altri animali »<sup>39</sup>). L'intero cosmo delle monadi si compone di questi interconnessi mutamenti che provengono dal flusso attivo di percezioni minime, che ognuna produce. Essendo la monade il 'fondamento' ultimo della realtà, diremmo allora che tale fondamento non è se non l'infinito continuo di questa attività o di questi mutamenti. Come se tra le monadi non avesse luogo un trasporto

fisicamente quantificabile di energia, ma, attraverso il fluido attivo della percezione, un continuo scambio di *informazioni*.

Attraverso questo gioco di influenze «ideali»<sup>40</sup> (di informazioni, abbiamo detto), che avviene tramite quella pluralità nell'unità della monade, che è la sua attività percettiva (un'infinita pluralità *in atto* in essa), ogni monade si fa «specchio vivente»<sup>41</sup> dell'universo. Poiché nella monade non si raccoglie fisicamente qualcosa, ma *percezioni-informazioni* soltanto, non vi è limite alla *potenza* di ogni singola monade nel contemplare l'universo delle cose create. Si badi all'espressione «specchio vivente»: con essa si sottolinea che la monade non riflette passivamente la rete di *ideali* influenze in cui è immersa, ma giunge a *volarla* attivamente contemplare. L'immersione della monade in quella rete si configura come attiva partecipazione. Non è possibile concepire tale universo 'fingendo' assente l'intervento attivo della percezione della monade: questa attività percettiva, in quanto tale, *in-forma* incessantemente le interconnessioni, gli ordini che costituiscono l'universo e non è mai 'epochizzabile'. La forma dell'universo è in ogni istante relativa a questa attività o alla forma della percezione. È inconcepibile perciò spazio-tempo assoluto della cosa o dell'universo 'oggettivo' in quanto tale, e altrettanto un'unica direzione del mutamento delle monadi: se il tempo ne è una misura, esso allora diventa una qualità interna della singola monade. Ma ogni monade, percependo o appercependo, sarà «specchio vivente» *anche di questi tempi*, contemplerà la simultaneità di tempi diversi nell'universo cui partecipa. Il suo presente è in ogni istante «pieno dell'avenire e carico del passato»<sup>42</sup> – ritornano a proposito le parole già citate: «nello spazio-tempo, tutto ciò che per ciascuno di noi costituisce il passato, il presente e il futuro è dato in blocco [...]. Ciascun osservatore col passare del suo tempo scopre,

per così dire, nuove porzioni dello spazio-tempo, che gli appaiono come aspetti successivi del mondo materiale, sebbene in realtà l'insieme degli eventi che costituiscono lo spazio-tempo esistesse già prima di essere conosciuto»,<sup>43</sup> parole che trovano questo perfetto equivalente nella *Monadologia*: «E come una stessa città guardata da diversi lati appare sempre diversa [...], così, per il numero infinito delle sostanze semplici, vi sono tanti vari universi, che peraltro non sono se non le prospettive d'un solo universo, considerato dai diversi punti di vista di ciascuna monade». <sup>44</sup>

La natura della monade è *rappresentativa* («rappresentative»):<sup>45</sup> riflettendo il proprio principio interno si fa con ciò stesso specchio di tutto l'universo. Essa si rappresenta (per quanto confusamente, come ha insegnato la teoria delle percezioni minime) i particolari di tutto l'universo non 'uscendo' da sé o facendo 'entrare' in sé, ma riflettendo Sé. È nel proprio Sé che la monade contempla l'intero universo. Essa non soffre, dunque, di alcuna limitazione per quanto concerne l'oggetto, ma solo per ciò che riguarda la conoscenza, o il grado di distinzione della conoscenza dell'oggetto. Nel microcosmo della monade l'universo si rappresenta nella sua reale infinità; solo la chiarezza di questa rappresentazione è limitata. Ontologicamente, la corrispondenza di microcosmo e macrocosmo è perfetta, ma questa corrispondenza, nella sua trama infinitesima, non può essere contemplata con assoluta precisione da una monade finita. La monade non riesce a «*leggere* in se stessa se non quello che vi è rappresentato distintamente, e non può sviluppare d'un colpo tutte le sue pieghe, perché vanno all'infinito». <sup>46</sup> Le «pieghe» della monade vanno all'infinito: infinito *in atto* della monade che 'rappresenta' tutto l'universo. Ciò non va inteso intenzionalmente; la monade 'rappresenta' percependo: le infinite «pieghe» della sua percezione corri-

spondono alle infinite sostanze individuali che compongono l'universo. Se uno potesse leggerle nella loro struttura infinitesima vedrebbe in esse distintamente l'intero universo nella totalità delle sue dimensioni, dunque non solo nella sua dimensione spaziale, ma, appunto, come continuo spazio-temporale. Quest'Uno coglierebbe nella monade, nel microcosmo della monade, «quel che avviene dovunque, ed anche quello che è avvenuto o che avverrà»; ogni monade è regolata secondo lo stesso ordine che regola l'universo, ma solo «un occhio acuto come quello di Dio»<sup>47</sup> potrebbe leggere questa corrispondenza nella sua fibrillare costituzione. Esattamente come l'universo macrocosmico è un infinito *in atto* di monadi assolutamente differenti l'una dall'altra, così ogni monade è un universo microcosmico, un infinito in atto di percezioni minime, che variamente possono comporsi o confondersi nell'appercezione di enti complessi. Sarebbe impossibile che ciascuna porzione di materia esprimesse l'universo senza tale corrispondenza tra i due infiniti in atto, quello dell'universo delle monadi e quello dell'universo che la monade intrinsecamente è.

Se fondiamo questo punto della *Monadologia* sull'intero percorso fin qui tratteggiato, dall'idea di possibile come essenza o sostanza a quella di percezione minima, a quella di monade come sostanza 'rappresentativa' incorporata, allora ogni traccia di vago 'organicismo' scompare dal testo leibniziano. Le proposizioni successive sono ricondotte nell'ambito proprio della ricerca filosofica e matematica, e così soltanto ne risulta comprensibile l'«eroico furore». Il rapporto tra possibilità ed esistenza si era svolto nel senso di ritrovare nella costituzione stessa dell'esperienza la dimensione del possibile; la percezione, da apparente, piena presenza formata da discreti momenti, è apparsa *presenza-assenza*, un continuo di impercettibili ('assenti') istanti, mai esaustivamente coglibile nella sua struttura ultima; questa costituzione

della percezione sta a fondamento della sostanza individuale e corrisponde, ad un tempo, alla struttura dell'universo che tutte le comprende. Ciò che importa mettere in rilievo è la *costruzione* gnoseologica e ontologica della dottrina leibniziana, sottraendola a troppo immediati allegorismi, come facilmente accade se si estrapolano dalla *Monadologia* le proposizioni sulla universale *simpatia* del vivente. Con questa avvertenza, dobbiamo, invece, cogliere, in esse, la coerente conclusione di quella 'logica del possibile', che si è cercato fin qui di seguire: infinita è la potenza 'rappresentativa' della monade; la *vita* della sua percezione non conosce termine ultimo, non raggiunge un riposo, una quiete ulteriormente non sviluppabile, uno, *stato*. Ogni minima parte di materia pullula di interne «pieghe» rappresentative dell'infinità delle individuali sostanze. «Ciascun frammento di materia» è raffigurabile come un giardino ricco di piante, uno stagno pieno di pesci – «ma ciascun ramo di una pianta, ciascun membro di un animale, ogni goccia dei suoi umori è ancor esso un simile giardino, un simile stagno» – anzi: l'aria, la terra, l'acqua interposte tra ente determinato e ente determinato sono anch'esse attualmente, infinitamente suddivisibili, e ogni loro frammento conterrà piante e pesci. Le membra di un qualsiasi vivente pullulano di altri viventi, e nulla v'è di «incolto, di sterile, di morto nell'universo». <sup>48</sup> L'immagine ha un significato preciso: essa indica la *meraviglia* (lo straordinario, autentico 'barocco' della pagina è ben evidente) di questo *artificio*, per il quale ogni sostanza individuale, pur dotata di un'inalienabile quidditas, pur centrata tanto in se stessa da non ammettere alcun commercio o traffico materiale con l'esterno da sé, rappresenta l'intero universo, e lo rappresenta in forma così minuta da riuscire a noi impercettibile. Ogni percezione è un fascio di impercettibili; ogni frammento di (apparente) materia un insieme di 'ideali' informazioni; ogni (apparente) piena presenza, se-

parata dal resto, un flusso, un continuo, un solo vivente. In tale « fiume », come non v'è mai generazione affatto nuova, non vi sarà mai, a rigore, morte perfetta. L'idea di una assoluta determinazione degli enti permette di stabilire la loro origine e la loro fine; ma, ora, non solo ogni ente è attualmente suddivisibile in infinite parti, ma tali parti sono fibre viventi, viventi rappresentazioni dell'universo, per cui quel singolo contiene in sé l'universo intero, in tutte le sue 'meraviglie'. Volerne stabilire origine e morte in modo perfetto, sarebbe come voler stabilire inizio e fine dell'universo intero. L'ente è in perenne germinazione, in continuo statu nascenti. I diversi enti appaiono come mutazioni di un solo organismo; ciò che ci appare qui-e-ora separato, discreto, discontinuo, potrebbe apparire, a uno sguardo non costretto al complesso tridimensionale, a un occhio capace di infinitesime percezioni, proiezione di un unico organismo, fibra di un unico universo. Non cogliamo mai, per così dire, il suono dell'ente al suo inizio; cominciamo sempre ad udire una musica già iniziata; veniamo a *trovarci* nell'armonia degli enti – così, allorché sembra che essa cessi, è la nostra percezione finita che, in realtà, smette di poterla ascoltare. Ciò che chiamiamo morte non è in realtà altro che una 'misericordia' dell'ascolto, un limite della percezione, un venir meno dell'attenzione. Ciò che chiamiamo origine o nascita non è in realtà che il risvegliarsi dell'ascolto o il rifarsi distinta per noi della percezione. Ma se riuscissimo a vedere nella singola goccia « un mondo di creature, di viventi, d'animali, d'entelechie, di anime », questi termini – morte e nascita, origine e fine – cesserebbero di avere per noi un significato.

Se in ogni frammento d'universo riuscissimo a vedere i germi del tutto, se riuscissimo a rendere così *lucida* la potenza rappresentativa della monade, che è la nostra anima, da far sì che essa rifletta con per-

fetta distinzione ciò di cui ora non è che specchio confuso – allora vedremmo come tutto è cospirante, come ogni dimensione di spazio e di tempo si tenga, come ciascun ente *sia* dovunque e in ogni momento. Needham così commenta la ‘magica’ pagina del giardino e dello stagno: «noi percepiamo che la speculazione buddhistica è vista qui attraverso una lente neoconfuciana, e che tuttavia essa si collega (mirabile dictu) con le verifiche sperimentali effettuate mediante il microscopio da Leeuwenhoek e da Swammerdam, verifiche che Leibniz ben conosceva e alle quali si riferiva con ammirazione». <sup>49</sup> Altri autori (in campo sia fisico che matematico) hanno sottolineato la straordinaria attualità dell’anti-determinismo leibniziano insieme alle risonanze che esso presenta di tradizioni culturali extra-europee. <sup>50</sup> Plastica e ‘spermatica’ è la natura leibniziana; <sup>51</sup> le sue ‘leggi’ più che al meccanicismo della nuova scienza sembrano affini al *li* «regola naturale del Cielo», ordine immanente che non conosce norme fisse, che non segue misure definite e assolutamente predeterminabili: «non esistono leggi fisse e non esiste una fine sia per i mille cambiamenti che per le innumerevoli trasformazioni». <sup>52</sup> Nel quadro del pensiero leibniziano, si potrebbe dire: l’orizzonte delle percezioni possibili della monade è infinito (*in atto*); la predeterminazione dei mutamenti che esse producono, la previsione, sulla base di ‘leggi della natura’, della varietà delle forme nelle quali possono combinarsi, è a priori irrealizzabile. L’ente danza nel *li* universale come libera figura: questa immagine taoista sembra in qualche modo comparire anche nelle proposizioni conclusive della *Monadologia*, allorché Leibniz parla della Città di Dio come dell’*attuale* armonia delle cose, divina città degli spiriti, dove l’ente è condotto alla grazia «per le stesse vie della natura».

Ma il Dio leibniziano, l’Essere necessario, l’Essere ‘esistentificante’, può essere ancora pensato in analogia al Tao? Soltanto escludendone l’aspetto *causa-*

tivo, per cui Egli è *ragione ultima* delle cose. Ma l'armonia leibniziana si regge su tale ragione. Le monadi sono «fulgorazioni continue»<sup>53</sup> dell'Unità o Sostanza semplice *originaria*, ed è grazie a questa 'patria' comune che esse possono compararsi e influenzarsi vicendevolmente (ciò che non potrebbe riuscire per loro intrinseca disposizione naturale, essendo esse semplici, composte e senza 'finestre'). Che, poi, questo mondo o questa serie di possibili esista, deriva da tale Causa, dalla sua onniscienza in grado di far *ex-sistere* la massima quantità di essenza possibile. Quest'elemento di scelta, di decisione è ineliminabile dal quadro del pensiero leibniziano. Egli lo afferma esplicitamente: «Dio non è qualcosa di metafisico, immaginario, incapace di pensiero, volontà, azione, quale taluni lo fanno, come verrebbe ad essere quando si dicesse che Dio è la natura, il fato, la fortuna, la necessità, il mondo; ma Dio è una certa sostanza, persona, mente».<sup>54</sup> L'armonia leibniziana ha un Sovrano che la regge, «sapientissimo e potentissimo», «Architetto». La macchina dell'universo riconosce e rende lode al suo Autore. Certo, è fondamentale comprendere che questo Autore non opera attraverso Leggi meccanico-deterministiche (se così fosse, inoltre, Egli si trasformerebbe in *Deus otiosus*, in Necessità o Fortuna), ma quella sinfonia di sostanze individuali, entelechie, è posta in atto da un *Chi* sovrano, monarca; la loro città non è, certo, uno *stato* onni-determinato e onniprevedibile, prigioniero del proprio stesso essere-stato, ma piuttosto, appunto, una spirituale *simpatia*, composta di variazioni, mutamenti, percezioni minime, un risonare di corde diversissime, ma pure questo accordo non si darebbe senza un Architetto che è mente, *persona*, e di cui ogni vivente non è che pallida immagine. L'armonia universale si attua attraverso l'ordine di questo Sovrano; gli enti cooperano intimamente con tale ordine, ma non lo realizzano per forza intrinseca soltanto. Questa prospettiva rimane completamente diversa rispetto a



quella taoista: qui, e non in Leibniz, « non si vede il Cielo impartire ordini alle quattro stagioni », il trasformarsi degli elementi e il loro reciproco influenzarsi non hanno « chi li regoli o governi », la creazione delle cose « non ha un Signore: ogni cosa dà origine a se stessa. Ogni cosa genera se stessa, e non è originata da altro ».<sup>55</sup> Che gli enti della *Monadologia* siano cittadini più che sudditi non esclude la presenza e funzione dell'Essere necessario ed 'esistentificante', ma, anzi, la rende ancor più significativa e potente: Egli governa ed è obbedito in forza della sua giustizia e perfezione, Auctoritas scevra da ogni elemento di violenza. Ciò ne rende ancor più *fondato* il regime, ed è per la sua azione che ogni cosa giunge a compimento, che la singola sostanza, cioè, si riconosce nella comunione degli spiriti.

L'idea di un universo come rete, composta da fibre infinite, innervata da una trama di rapporti impercettibilmente *prossimi* l'un l'altro, *da nessuno* intesa, universale modello senza Creatore e senza Legislatore personale o Mente che lo regoli, ma organismo che opera secondo un ordine proprio, da nessuno impartito – quest'idea è forse 'immaginabile' a partire da Leibniz, 'dis-locando' Leibniz, ma non *in* lui. L'universo come danza di puri rapporti, movimenti, energie, i cui fili vanno costantemente districati e costantemente ricongiunti, secondo serie, ritmi, numeri – e ciò avviene senza che nessun *Chi* ne sia artefice, senza cosmico Architetto, ma spontaneamente, o meglio: per *interiore necessità* di ogni singola sostanza – questo universo leibniziano *senza* Essere necessario o Causa prima è forse immaginato nella *imaginatio* fisico-matematica contemporanea, certamente lo è nello spazio figurale di Paul Klee.

Nell'universo il visibile-percepibile, ciò che si dà 'apticamente', è la vera 'eccezione', il caso isolato. L'infinità delle cose visibili è la momentanea incre-

spatura dell'Invisibile e Impercettibile, null'altro che un punto in cui esso si concentra, tanto da rendersi, per un attimo, manifesto. L'arte tenta di render visibile quest'attimo – anzi: essa lascia che quest'attimo si dia, apre ad esso. L'arte produce nel senso più proprio: manifesta la necessità interiore dell'opera (e non, attraverso l'opera, quella di un soggetto 'artista'). Più specificatamente in Klee, l'arte «rende visibile»<sup>56</sup> ciò che il visibile è essenzialmente: un momento, un 'caso' dell'Invisibile e Impercettibile, abbracciato e costituito dall'«universalità» che soltanto loro compete. La riproduzione del mondo visibile-percettibile in quanto tale, lungi dal render visibile, occulta proprio quella dimensione che si tratta di produrre. L'apparente piena visibilità dell'arte che potremmo definire 'associativa'<sup>57</sup> (nel senso che è sua intenzione associare alle proprie costruzioni significati empirici o psicologici o sentimentali o ideologici, comunque esteriori alla interiore necessità della costruzione stessa) rende *invisibile*, nel senso di condannare alla pura, immediata inesistenza, la percezione minima leibniziana, il *to mikrón*, la trama relazionale che costituisce ogni figura e che rimane irriducibile ai suoi elementi materiali. Il celebre 'motto' di Klee combina, dunque, queste due prospettive: da un lato, il suo 'render visibile' è riferito all'*invisibile* di quel gioco che l'arte gioca «con le cose ultime»<sup>58</sup> – relazione, danza, trama, «coboldico riso»;<sup>59</sup> dall'altro, esso indica l'essere-*opera* di quell'Invisibile, il suo costituirsi o potersi costituire come *opera*. Nell'opera, l'Invisibile si immagina, si dà come immagine. L'opera *ri-vela* la costituzione infinitesima dell'esperienza, della percezione, l'eco interminabile che ogni parola possiede e che ogni singolo suono produce. Così essa non ripete il visibile, ma, appunto, «rende visibile», ovvero: produce l'Invisibile ri-velandolo.

Un sottile, indistricabile labirinto appare, però, questa combinazione. Apprendendo a «scavare in

profondità, a mettere a nudo », ad *analizzare* la cosa, risalendo alla « preistoria del visibile », <sup>60</sup> abbiamo moltiplicato il significato che la cosa assumeva nell'esperienza « razionale » normale, <sup>61</sup> ma non si è negata tale esperienza né la percezione complessa su cui essa si fonda. La *forma* dell'intuizione astratta degli ordini relazionali, puri da ogni commistione associativa determinata, interagisce continuamente con la complessità del visibile e percepibile. Questa combinazione – mai staticamente risolvibile – dà vita alla figura, alla *Gestalt*, all'immagine: la costruzione, cui Klee si riferisce, tiene, da un lato, al puro ritmo o Numero dell'Invisibile, così come, dall'altro, all'inesauribile potere associativo che qualsiasi figura visibile, in quanto visibile, detiene. Se il visibile non è che momento dell'infinità dell'Invisibile, questa si potrà intuire *come opera* soltanto nell'ambito di quello – ma in quest'ambito saranno inevitabili (anzi: fonte di maggiore ricchezza e complessità, di più ampie possibilità di ricerca e di ordine) la figura, l'immagine e, dunque, *anche* il momento associativo. Questo non è più intenzionalmente ricercato in quanto tale, ma appartiene alla necessità dell'opera, poiché, in essa, percezione minima e rappresentazione complessa, forma astratta del movimento e immagine determinata, energia pura, inconsumabile e creatura, si danno come *sinolo*. La dimensione associativa non è che una delle infinite possibili 'verità' dell'opera. Questa linea leibniziana del pensiero (pittorico) di Klee conduce all'esclusione della forma astratta 'sola', ad avvertirla come formalismo o scolastica imitazione dell'« esatto » scientifico. <sup>62</sup> Il « gran daffare », come Klee lo chiama, intorno a croci e quadrati gli sembra cristallizzazione geometrica, idolatria della forma *finita*, che impedisce quel conatus alla « preistoria del visibile », quell'ad-tendere « le cose alla radice », che è per Klee l'*idea* dell'opera. Sappiamo ormai che la differenza non può essere spiegata in questi termini; ep-

pure, certo, rispetto alle altre grandi esperienze dell'astrazione, in Klee il problema della forma infinita si configura specificatamente come composizione tra ordini del movimento, della potenza in sé, e prodotto, creatura, *figura*, anzi: come problema della figura stessa in quanto *sinolo* tra gli infiniti percorsi della genesi e gli infiniti mondi possibili – come problema dello straordinario 'caso' della figura che, per il miracolo di un istante, sembra arrestare l'infinita potenza della genesi, e ne è, invece, momento della manifestazione. Sappiamo di quell'infinita potenza *soltanto grazie* a tali fugaci 'miracoli', apparizioni; nella loro instantaneità, nella loro *festa* così breve, essi si ramificano «lungo ampie correnti»,<sup>63</sup> («aforistiche ramificazioni»), e possono perciò dar luogo a involontarie associazioni, memorie, intenzioni. La stessa possibilità dell'«equivoco» partecipa alla polifonia di questo mondo. Pretendere una Lingua perfettamente 'bonificata' equivarrebbe a volere la forma *finita*. La costruzione necessaria intimamente, per Klee, si dona, invece, alla *sorpresa* delle sue 'interpretazioni', delle sue possibili *Entstellungen* – il suo percorso dura fino a questo punto. Essa non tiene «lezioni», se non nei «giorni di festa [...] sotto gli alberi, tra le bestie, sulle rive dei fiumi, su montagne, in mezzo al mare».<sup>64</sup>

La storia del visibile può, dunque, rivolgersi, ma in un gesto che *non* è di addio, ad una preistoria, ai percorsi o alle vie della sua genesi. Vie molteplici, labirinti che è arduo 'ordinare', in perenne movimento e trasformazione – non oggetti definiti, ma energie, potenze, germinanti attese. È solo nel rivolgersi a questa sua preistoria che il visibile si riconosce creatura – poiché in questo gesto soltanto esso si scopre come un caso tra infiniti possibili. *Figura* significa l'istante del caso finalmente collocato nelle mobili vie della creazione, il caso nella sua genesi abbracciato dall'infinità del possibile. L'artista «contempla le cose, che la natura gli pone sott'occhio già formate,

con occhio penetrante »;<sup>65</sup> al posto di un'immagine definita, che si pretenderebbe l'unica immagine reale, egli risale alle vie della creazione, al labirinto della genesi. Vie interminabili – perciò, nel risalire all' 'ieri', l'opera vale altrettanto come un infinito prolungamento al 'domani'. Lo stesso movimento che ricorda i percorsi della creazione conferisce durata alla genesi. Nell'opera le dimensioni separate del tempo si danno simultaneamente: il presente non è che la sua genesi, e il movimento creativo che ha prodotto il presente non è se non quello stesso che gli conferisce durata, che lo produce nel 'futuro'. Il movimento che 'arretra' è quello stesso che 'avanza', e viceversa: meta-e-origine, ma nell'intimo della natura naturans, dove nessun Inizio e nessun Termine sono assolutamente determinabili. L'occhio penetra il fenomeno presente (ciò che attualmente si manifesta) fino a questa figura della simultaneità delle dimensioni del tempo, fino a immergere il fenomeno nella corrente della sua genesi-durata, nel ritmo del suo passato-futuro.<sup>66</sup>

L'inizio si ricrea continuamente, è ripetizione. 'All'inizio' non troviamo che il porsi-in-movimento dell'energia, ciò che 'nega' ogni Inizio. Ad ogni istante del percorso, delle « mobili vie della creazione », si aprono infinite biforcazioni, ed ognuna, a sua volta, conduce ad altri bivii. Questo percorso è abbracciato da questi possibili, e ne risuona. La figura non 'realizza' il possibile, ma ne è compresa e lo 'immagina': essa stessa non è che un possibile. Le diverse linee d'universo (la cui origine comune è rigorosamente inesprimibile) appaiono, lungo tutte le direzioni dello spazio, in risonanze diverse, a seconda di quale, o di quale insieme tra esse, di volta in volta, si voglia seguire e 'misurare', o di *come* la si voglia misurare. L'occhio penetrante scopre che « non è questo l'unico mondo possibile »;<sup>67</sup> ma ciò non significa che questo mondo-fenomeno sia illusione o mera apparenza,

bensi, positivamente, che anch'esso è *un* possibile, ex-siste *nella* dimensione del possibile, e non già sopprimendola. Una 'naturale' simpatia dovrà, allora, intrecciarsi tra *questo* possibile e gli infiniti altri che lo abbracciano, tra *questo* percorso della creazione e le innumerevoli altre possibili vie, che la nostra mente finita non sa *in uno* 'immaginare' – di più: tra questo percorso, come esso si dà, e questo stesso come *potrebbe* darsi, se lo vedessimo diversamente, se lo 'misurassimo' secondo ordini diversi o gli applicassimo un diverso 'indice'. Identità perfetta e assoluta distanza tra il *Don Chisciotte* di Cervantes e quello di Pierre Menard della novella di Borges.

Come in Leibniz, anche in Klee l'approfondimento del fenomeno fino alla sua *radicale* 'intimità', della cosa fino al suo proprio, che è energia generante, potenza *in-formativa*, capacità, cioè, di percepire-essere-percepita, nomina, alla fine, la sostanza o essenza *come possibilità*. Ciò che rende davvero cosa, *res*,<sup>68</sup> il fenomeno, ciò che la rappresenta come forza *monadica*, non la rinsera in sé, assolutizzandola staticamente, ma la definisce come possibilità – risonante nella dimensione del possibile. Più se ne approfondisce l'intima, radicale necessità, più la si apre a questa dimensione, inesauribile, che mai 'cede', del possibile. Ma, in Klee, questa simpatia tra i possibili, di cui *questa* figura è soltanto una 'linea', non conosce sensi privilegiati, non è ordinabile gerarchicamente su un fondamento onto-teologico, sulla base di una prestabilita armonia. Nella stessa genesi di quest'opera *accade* il suo ordine. Che questo mondo sia il più ricco d'essenza, nessuno può pretendere di affermarlo. L'opera lo mostra come potrebbe anche essere, lo 'deforma' per mostrarne la radicale contingenza – e così mostrare insieme la non-contingenza del possibile. La cosa è posta simultaneamente all'interno di diverse vie o percorsi, seguita su linee parallele o intersecantesi, sulle infinite linee d'universo in cui risuona –

anche se mai tutte insieme 'immaginabili'. L'idea di *polifonia*, in Klee, esprime questa simultaneità di possibili linee d'universo che si incrociano nella figura.<sup>69</sup> Una sequenza di onde procede dalla figura lungo le possibili direzioni dello spazio, colmandone il vuoto di ritmi e misure, mentre un movimento opposto e complementare la bilancia, un movimento che inesaurevolmente produce dall'energia onni-diffusa l'esserci determinato. Nella struttura polifonica, la figura determinata, distendendosi, moltiplicandosi, approfondendosi, colma lo spazio, che da distanza immobile si trasforma in un pullulare di variazioni infinitesime, percezioni minime, invisibili intervalli – e questo spazio, di volta in volta concentrandosi, genera le figure. Possibilità e figura sono perciò *la stessa genesi* o lo stesso movimento, diversamente 'misurato'.

«Ogni energia esige un complemento»,<sup>70</sup> ogni movimento un simultaneo contro-movimento. È necessario raggiungere nella pittura ciò che si è realizzato «nella pregnante sonorità della polifonia»: «questo fenomeno di simultanea pluridimensionalità»,<sup>71</sup> e liberarne il linguaggio dalle deficienze implicite nella «parola parlata», la cui temporalità sembra inesorabilmente connessa a un senso entropico. I ritmi – di linea, colore, superficie – devono compenetrarsi polifonicamente. «La contemporaneità di più temi autonomi non può darsi solo nella musica, così come accade con tutte le cose tipiche, le quali non hanno valore in un solo luogo, bensì dappertutto e ovunque mettono radici». <sup>72</sup> Nella polifonia il ritmo è dato dalle successive variazioni di quantità e qualità di energia, che continuamente ri-determinano il movimento della linea considerata e, dunque, i suoi rapporti con tutte le altre. Sempre più questa struttura tende a farsi complessa, a 'sintetizzare' più funzioni, ad attivare più punti di collisione tra esse. Gli esempi di tale polifonia dinamica tendono a coincidere col Catalogo stesso di Klee. La figura è *piena* allor-

ché compenetra in sé «forza esterna e natura interna», il labirinto della sua genesi con quello dei suoi possibili non-nati, allorché in essa si percepiscono «nuove possibilità trascendenti l'ambito statico».<sup>73</sup> La figura stessa, cioè, appare come simultaneità pluridimensionale, contemporaneità di diversi tempi autonomi, composizione di molteplici voci. Ancora Leibniz: così come essa è, *sostanzialmente*, un possibile compreso nell'universo dei possibili, essa è pure in sé infinità di fibre, di linee impercettibili, di possibili, appunto.<sup>74</sup> Nella figura non si esprime un «movimento semplice», «banale». La temporalità univocamente determinata non si impone su questa figura. Anche la stessa freccia del tempo (che spesso compare in Klee) *accade* nell'universo intramontabile del possibile. Ogni linea della struttura polifonica ha il suo proprio tempo; essa soddisfa l'esigenza del superamento della Legge entropica. Qui «ieri e domani appaiono contemporanei»;<sup>75</sup> il movimento che fa procedere è lo stesso che riporta indietro, ogni sviluppo è anche ricordo, ogni invenzione memoria, come «l'immagine riflessa nei finestrini di un tram in corsa». Né un movimento ha qui propriamente inizio o termine: «quelle che noi chiamiamo generazioni, sono sviluppi ed accrescimenti allo stesso modo che le cosiddette morti sono involuzioni o diminuzioni».<sup>76</sup> Un movimento ha già attraversato infiniti altri ordini, quando quello del nostro *ri-quadro* lo mostra, e infiniti altri ne attraverserà. Ma il presente dell'opera, proprio nella sua polifonica struttura, può risuonarne; nella complessità plurale dei tempi che lo costituisce esso mostra, anzi: *specchia*, anche quegli altri ordini possibili. Poiché l'opera polifonica è «tanti vari universi» simultaneamente armonizzati, essa *può* anche «riflettere» l'infinità del possibile, non in forma finita, chiusa, ma in immagine, simbolicamente. Solo per l'intuizione sensibile immediata, «stasi e movimento, eguaglianza e diseguaglianza, paralleli-



simo e convergenza di linee, debbono apparire come antitesi ». L'abisso della semplice antitesi può e deve venire superato dal « pensiero ».<sup>77</sup> Affatto analogamente a quello leibniziano, anche il 'pensiero' di Klee sviluppa-costruisce, secondo quel principio di continuità, che abbiamo già analizzato, un elemento dall'altro: la regola della stasi si trasforma in un caso specifico di quella del movimento.

Una 'serie', in particolare, dell'opera di Klee corrisponde, quasi letteralmente, all'idea leibniziana. È la 'serie' delle città, nelle sue corrispondenze tra planimetria e alzato, profilo e prospettiva, nel sovrapporsi dei suoi ritmi, immagine della abolizione del tempo unico lineare, idea della *stratificazione* di tempi diversi. La città appare luogo d'elezione (come suona il titolo di una china e acquerello del '27) del simultaneo, del polifonico dinamico, della ripetizione non rigidamente simmetrica, dell'astratto non formalisticamente inteso. Così anche Leibniz, nella *Monadologia*, per rappresentare la connessione di mutue informazioni-riflessioni che sussiste tra le infinite monadi, aveva parlato della città. Afferrare questo molteplice in una sola parola non c'è dato; nell'*ordinarlo polifonicamente* consiste, invece, l'opera. Quest'ordine contraddice l'idea di una Legge onnivinculante. Né esso deriva da tale Legge, come una sorta di sua 'dimostrazione', né la produce. La combinazione di diversi tempi o linee, possibili nella loro essenza, è pur essa un possibile. Nessuna Legge a priori regola l'opera (la genesi che essa è); se si trattasse di una forma astratta, statica, allora si potrebbe intenderla come deduzione da assiomi-teorie, ma poiché essa è Gestalt, anzi: *Gestaltung* – prodotto *con* la sua genesi, figura *insieme* al suo trasformarsi –, l'ordine si genera immanente al movimento stesso della figura, ne costituisce il 'numero' immanente. È insegnamento-non-insegnato, editto-senza-parole.<sup>78</sup> La figura di Klee esplicita il lato 'cinese' di Leibniz: in Klee davvero manca l'Ini-

ziatore delle cose, non si vede il Cielo impartire Leggi, eppure ogni linea d'universo segue il suo corso. Nessuna Legge universale fa 'grumo', ammassa la polifonica varietà dell'universo, ma l'ordine immanente nell'intimità radicale di ogni sostanza individuale ne regola le trasformazioni, attraverso le quali essa partecipa della vita di ogni altra.<sup>79</sup> Il gioco delle 'influenze' è così ricco e complesso che nessun sistema può a priori chiarirlo. La 'teoria' della figurazione va intesa 'liberamente', come l'aprirsi di un campo di composibilità. Essa non detta decreti, non tiene lezioni – mostra soltanto un «tacito rispetto dell'armonia», un'attenzione sensibile allo spazio e ai casi che vi avvengono. «Non v'è però necessità alcuna di pretendere un punto di vista unitario»;<sup>80</sup> la regolarità del ritmo la si percepisce allorché si genera un istante «irregolare»; l'intervallo rigenera la norma, la *ricrea*; l'affinità è avvertita grazie alla differenza; il nostro *problème* più prossimo, ciò che massimamente ci 'appartiene', è il massimamente distante, lontano, impossibile.

La cosa, la *res* così ci 'appartiene': individuale sostanza, soggetta a un suo ordine proprio. E così ci 'appartiene' l'opera, che di quella *res* è immagine *per noi*, la forma in cui essa ci si dona, «frammento della natura nel dominio della natura».<sup>81</sup> *Problème* – ciò che davvero ci riguarda, inaggirabile – non è il fenomeno, ma l'insieme delle *funzioni* che l'hanno generato, le sue ragioni *seminali*. Di contro alla forma statica, l'idea di Gestalt esprime il 'sinolo' di risultato e genesi, prodotto e divenire: «vogliamo non già la forma, ma la funzione»;<sup>82</sup> la via, i percorsi alla figura, «la preistoria del visibile», i suoi germi – questo interessa, in ciò l'arte è «una similitudine della creazione»,<sup>83</sup> e non nell'inventare meccaniche Leggi in base alle quali giungere a quieti risultati, a 'prodotti finiti'. Il processo della Gestaltung appare, dunque, nella sua essenza, una *Verinnerlichung*, interiorizzazione, del-

l'oggetto: «l'oggetto si dilata al di là del proprio essere fenomeno», «la cosa è più di ciò che la sua apparenza dà a vedere». L'opera nasconde-rivela una *Terra*;<sup>84</sup> il suo *mondo* ha un'«intimità radicale», dove si custodiscono le sue ragioni o i suoi germi. Questa «intimità», propria della radice, il mondo che l'opera è (creatura terrestre nell'ambito del tutto) rivela, cioè: immagina simbolicamente. In questo processo si perde ogni connotazione 'umanistica' dell'opera stessa: l'io non è qui che una *forza*, non il punto di vista ordinante, legislatore. La penetrazione del fenomeno fino alla *res*, che qui avviene, rappresenta la Verinnerlichung auto-riflessiva che la monade, la sostanza individuale, compie su se stessa, e non deve essere intesa come 'progetto' dell'artista creatore. L'approfondimento all'intimità radicale della cosa, che l'opera manifesta, sta in risonanza cosmica col potere auto-riflessivo di ognuna delle infinite sostanze. È vero che Klee parla di «umanizzazione dell'oggetto»<sup>85</sup> – ma nel senso che ogni cosa è *faber sui* e che i termini (limiti, confini) prima gerarchicamente ordinanti soggetto e oggetto cessano qui di valere. Proprio l'opera rivela un unico dramma, una «comune radice terrestre». Nel processo cosmico della Verinnerlichung due fondamentali prospettive si incrociano: 'approfondendosi', la posizione dell'io si perde, non è più in quanto tale rintracciabile-calcolabile nelle correnti della natura naturans – ma, in questo stesso movimento, anche l'oggetto cessa di risultare 'terminabile' come mero fenomeno, manifesta la stessa potenza riflessiva che sembrava propria soltanto dell'«erede delle cose divine'. Soggetto e oggetto cessano di significare autonomamente alcunché, diventano *funzioni* reciproche. Ciò che 'permane' sono le molteplici vie della universale Gestaltung-Verinnerlichung, le infinite possibili figure della sua danza – degli ordini, cioè, della sua interiore struttura polifonica.

Se si volesse definire il senso dell'«attenzione» di Klee, si dovrebbe parlare di *manía* arcaica. L'*arché* della cosa interessa – quel massimamente distante ci preme come il più prossimo. Ma che cos'è all'origine? All'origine è il movimento libero, gli *schemata* universali del movimento, non entità astrattamente determinabili, ma potenze, energie, ragioni seminali. Occorre 'deformare' l'immagine per poter simboleggiare questo movimento, che coincide con la plasticità stessa della natura. L'immagine mostra simbolicamente l'infinità dei possibili che questo spazio originario racchiude. In questo spazio i possibili si muovono secondo direzioni libere, «vanno dove vanno, tanto per andare, senza meta, senza volontà, non soggetti a nulla».<sup>86</sup> All'origine non è che «lo stato naturale del muoversi», l'originaria condizione del moto. Incessantemente, mondi vanno configurandosi e 'terminandosi', a partire da questa 'libera' nebulosa – che rimane, però, la loro propria Terra o radice, dove anche incessantemente ritornano. Quella libertà a-intenzionale, quell'assenza di ogni schema di scopo che caratterizza l'*arché*, continua ad operare nelle trasformazioni della figura. Le ardenti fioriture<sup>87</sup> che questa conosce rimangono soggette a null'altro che alla propria interiore necessità, obbediscono a ritmi che nessuno ha loro imposto. Esse rammemorano continuamente quell'origine, così come quell'origine si ripete (meglio: si *ri-crea*) nelle variazioni, nelle 'catastrofi' della figura. *Manía* arcaica significa voler essere lì dov'è il principio, volerlo 'festivamente' ripetere. Ma il principio non è un punto, un fondamento fermo, bensì la ragione del movimento, l'*idea* del movimento – all'origine sta, dunque, ciò che mette fine all'origine, ciò che sviluppa il punto, la trasformazione della forma del fondamento. Voler essere al principio significherà, allora, voler «essere fecondo»,<sup>88</sup> possedere la forza di staccarsi dal principio e partecipare così alla crescita di animali e piante, di

fiori e uccelli. Questa crescita appare labirintica; le sue linee si biforcano continuamente; i non-nati sono in essa altrettanto reali-irreali dei nati; nulla nasce dal semplice caos o dal «putrefatto», ma «sempre da germi», «non soltanto il corpo organico esisteva già prima della concezione, ma anche l'anima dentro di esso, e, in una parola, tutto l'animale»;<sup>89</sup> e nulla finisce nel semplice caos o nel «putrefatto», ma in nuovi germi o possibilità, poiché «non solo l'anima (specchio d'un universo indistruttibile) è indistruttibile, ma anche l'animale stesso».<sup>90</sup> *Tutto questo cresce*, intitola Klee un acquerello del '32 – l'arché è irradiazione, libera propagazione di energia lungo tutte le dimensioni dello spazio, che, di volta in volta, si definisce, assume figura. La figura è Gestaltung, processo di trasformazione, è *funzione*: cosmogonia interminabile. L'intuizione goethiana della natura si ripresenta qui secondo i suoi caratteri più propri. Con Klee si comprende non solo la potenza 'figurale' dell'immaginazione goethiana, non solo il significato *non* fisico-materiale dell'arché di Goethe, ma, soprattutto, la natura drammatica, discontinua, nient'affatto lineare-pacificata, il carattere labirintico della Gestaltung. Le sue vie non sono, infatti, predeterminabili-prevedibili sulla base di qualche Legge della natura; esse ricreano la libertà dell'«origine»; il percorso che via via si manifesta rimane affatto contingente, *un* possibile. Qui è Goethe che reagisce all'armonia prestabilita. Natura facit saltus – è il Goethe *greco*, cioè: *non* 'olimpico', non 'classico', che contraddice l'immagine di un germinare univoco, di una crescita idealmente formata in tutti i suoi momenti. *Patetico* chiama Klee il germinare: dramma, sofferenza. Esso si origina *ogni volta* strappandosi dall'«origine», *decidendosi* di fronte alle biforcazioni che continuamente incontra, inquietando le proprie fenomeniche apparenze verso quel punto impercettibile-invisibile che ne costituisce l'arché. E, dunque, il germinare è

sempre anche ricordare, e la crescita sempre anche Verinnerlichung. La Gestaltung di Klee – come quella di Goethe – combina la sofferenza dell'andare con quella del ritorno: è pienezza della nostalgia.

L'Albero appare di nuovo come l'immagine di questa vicenda.<sup>91</sup> Le radici, la cui 'origine' si perde nella Terra stessa, sono l'azione o l'*idea* dell'azione che sta al principio. Di là trae inizio il mondo proteiforme, complesso, ramificato dell'Arbor, di là affluiscono i succhi, le linfe che alimentano la manifestazione: il tronco, l'occhio, le case – come sappiamo – che 'abitano' l'Arbor. L'opera partecipa del 'lavoro' del tronco, ne costituisce una delle forze, attraverso le quali l'aggettante potenza della radice si trasmette alla chioma, «si dispiega visibilmente in ogni senso dello spazio e del tempo». L'opera è una forza-frammento del Mondo, una delle forze che lo pro-ducono nel momento stesso che *ri-flettono* la propria radicale intimità, che traggono, cioè, alimento dalla radice. Non sussisterebbe manifestazione senza questo *ritrarsi* nella radice improducibile. E, dunque, l'opera trasmette 'avanti' alla chioma dell'Arbor la forza generante dell' 'origine' soltanto ritraendosi in quest'ultima; per raccogliarla-trasmetterla, deve *risalire* ad essa. Alla fatica dell'affidare o in-formare corrisponde quella dell'*an-denken*, del ri-pensare, del risalire la corrente: un'interminabile *anamnesi* delle ragioni della radice, della linfa che dal 'fondo' proviene: come se essa fosse trasmissibile soltanto approfondendola o ritornandola al suo principio, distaccandola ancora dal punto del tronco che ha raggiunto. Le ramificazioni, le biforcazioni, i *nodi* che formano l'Arbor, esprimono questa *pateticità* del germinare. Ad ogni movimento risponde un suo opposto, ad ogni tendenza un controcanto. Non vi è lineare 'sublimarsi' della linfa al cielo della chioma. Nella radice non è leggibile un codice sicuro che *detta* come sarà la chioma, annullando così ogni casualità e imprevedibilità. Nel tronco

pulsa un'instancabile pluralità di forze, voci, forme, che procede verso 'lassù' ritornando, 'a gambero', alla notte della radice, e che si approfondisce verso l'origine 'innalzandosi' alla chioma. Ciò esclude ogni « esatto rapporto speculare », ogni pretesa che l'Albero formi la sua chioma sulla base del preciso modello che la radice gli fornirebbe. 'Divenendo', l'Albero è anche casa, scala, stella, uomo, croce: tutte queste sequenze *anche* lo manifestano. La sua parola non può essere univoca; continue deviazioni la formano; nella sua radice stanno possibilità non-nate, che ancora premono. Tutto ciò vive lungo le infinite fibre del tronco, attraverso le quali *passa* la bellezza della chioma, del fiore, del frutto (e l'artista non è che una di queste fibre). Quello del tronco è un *produrre rammemorante*, e che, proprio nel suo essere rammemorante, custodisce l'improducibilità sostanziale della radice, della Terra. L'opera partecipa di tale produrre, la sua *manía* arcaica ne è immagine, *icona*. Essa trascorre ininterrottamente tra gli infiniti possibili che la radice custodisce e la luce della manifestazione; è tra i non-nati nel momento della manifestazione e manifesta proprio rammemorando quella 'originaria' dimensione. Inafferrabile proprio mentre manifesta, l'opera abita « presso i morti, / come presso i non-nati. / Qualcosa di più vicino dell'usuale al cuore della creazione. / Eppure ancora non vicino abbastanza ». <sup>92</sup>

La simultaneità polifonica delle correnti che attraversano il tronco e uniscono radice e chioma nel ritmo del produrre rammemorante, quest'intero composto di funzioni appartenenti a dimensioni e tempi diversi, sembrano sfuggire alle capacità del linguaggio. Quando dobbiamo *parlare* di un'immagine, ci si offrono soltanto mezzi di natura temporale univoca e discreti. Sembra una deficienza intrinseca della struttura temporale del linguaggio quella di dover sviluppare i suoi temi solo successivamente, uno alla volta,

quella di dover disseccare un'immagine che possegga simultaneamente un certo numero di dimensioni, vivisezionarla in elementi discreti, trattarla come un complesso di parti separabili. Provare e riprovare questo limite della natura temporale del linguaggio, condurre il linguaggio a battere contro la sua stessa fronte, costituisce, forse, *il proprio* dell'opera. Essa conduce il linguaggio 'naturale' fino a contraddire la propria ereditata struttura temporale. Ma il linguaggio della lingua parlata non è che *una* forma del pensare. Lungo le correnti del tronco, la sua forza abita insieme a quelle dell'immagine, della composizione, del pensiero pittorico e musicale. E innumeri possibili *nodi* possono stringersi tra queste distanze. Nessuna mitica necessità, nessuna Legge di natura vincola la parola parlata ad una dimensione unica. Essa appare, piuttosto, 'allegorista' nell'essenza. Nessuna voce, in sé, esaurisce la struttura ramificata della polifonia, ma tutte vi appartengono. Risalire all'arché ha in Klee anche questo valore: afferrare le tracce di una 'originaria' *scrittura* in cui logos e immagine, concetto e rappresentazione abitano ancora insieme, di una caratteristica universalis che informa la genesi-trasformazione del vivente. Da ciò la straordinaria importanza dei 'titoli' di Klee, che non rappresentano né illustrazioni, né commenti, né associazioni psicologiche. Essi indicano, piuttosto, il luogo possibile di una 'archetipica' simpatia tra parola e immagine. Quei 'titoli' germinano in ogni direzione, come le figure cui fanno cenno. Esiste una parola non costretta alla freccia del tempo – ed essa si accompagna alla polifonicità della figura. Una sola dimensione – ma complessa, stratificata, ramificata come l'Arbor – abbraccia entrambe. L'opera vi abita, più vicina dell'usuale alla creazione – mai vicina abbastanza.

L'infinito rinnovarsi del tentativo di questa *scrittura* segna l'opera di Klee. La scala dell'uomo ai piedi dell'Albero sta ad indicarlo. Giunti alla Croce, la sca-



la potrebbe essere buttata – ma fino a quella *radice* essa non può giungere. Vi sono però *segni* lungo il percorso – *segni* costellano il labirinto della via. Ed essi esigono di essere detti, nei loro tempi diversi, simultaneamente. Questa è l'interiore necessità della composizione – e dei *segni* che noi stessi siamo. Solo segni siamo – ma capaci di quest'ordine, di questo produrre rammemorante, di questa arcaica *manía*, di questa parola che 'eccede' verso il vivente, verso il movimento libero dell' 'origine'. Per l'andare senza metà, senza volontà, soggetto a nulla, *manca la parola* – ma la parola non è sola: essa risuona di immagini, di figure, ne partecipa, entra con esse in infiniti possibili giochi. Allora il disincanto del saggio – « colui che sa non parla » – può unirsi all'occhio penetrante di chi in ogni goccia sa immaginare giardini ricchi di piante e stagni pieni di pesci. Quel disincanto è questa meraviglia, poiché nulla v'è di incolto, di sterile, di morto nell'universo, e le membra di ogni corpo vivente « son piene d'altri viventi, di piante, di animali »; così ogni parola è piena di altri tempi e inesauribili possibilità, così ogni senso risuona di tutti gli altri. Come ogni ente è sostanza individuale e riflette in sé, per quanto opacamente, l'intero universo, così ogni segno e ogni senso si rapportano a tutti gli altri – così ogni parola è anche immagine e ogni immagine può associarsi alla parola. Difficili equilibri, polifonie sospese, tracce, indizi – eppure, *qui* le opere *stanno*. Un esserci chiaro e inafferrabile insieme, come un Angelo di Klee.<sup>93</sup>



## NOTE



## NOTE ALLA PARTE PRIMA

### CAPITOLO PRIMO

1. Citiamo l'opera capitale di Rosenzweig dalla seconda edizione del 1930. Il riferimento al *Kuzari* (trad. it. *Re dei Khazari* di Yehudah Ha-Lewi, Torino, 1966) di Jeudah Halevi – «il più ebreo di tutti i filosofi ebrei», come lo chiama Scholem in *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*, Zürich, 1957 (trad. it. *Le grandi correnti della mistica ebraica*, a cura di G. Russo, Milano, 1965, p. 43) – non è dovuto soltanto all'ovvia constatazione dello straordinario interesse che Rosenzweig dimostrò per il poeta-filosofo di Toledo (prima metà del XII secolo), ma, come vedremo, alla sostanziale distanza tra *La Stella* e il fine esplicito della *Guida* di Maimonide, che rimane quello dell'accordo tra rivelazione e verità razionale, in un quadro ispirato chiaramente all'aristotelismo. (Altrettanto netto il distacco di Rosenzweig da Maimonide per quanto concerne i rapporti con la tradizione talmudica – con la quale il filosofo medioevale fu in aperta polemica).

2. F. Rosenzweig, «Einleitung», in *Der Stern der Erlösung*, Frankfurt a.M., 1930, Parte Prima, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 8.

4. *Ibid.*, p. 9.

5. È questo il perno della critica rosenzweighiana all'idealismo: la filosofia si è 'limitata' alla fatica di Sisifo di abolire il Presupposto, si tratta ora, invece, di 'interpretarlo'!

6. F. Rosenzweig, «Tor», in *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, pp. 203 sgg.

7. Letteralmente: «Secondo un'unica piega migrare insieme al tuo Dio», *ibid.*, p. 211.

8. Sono queste le parole finali della *Stella*.

9. Esso trova puntuale spiegazione in *Das neue Denken* (1925), poi in *Kleinere Schriften*, Berlin, 1937; *Il nuovo pensiero*, a cura di G. Bonola, Venezia, 1983, p. 68; questa edizione, alla quale faremo riferimento, contiene anche la lettera a Rudolf Ehrenberg del 18 novembre 1917, germe originario della *Stella*, e il saggio di Scholem, *Franz Rosenzweig e il suo libro «La Stella della redenzione»*, pubblicato per la prima volta a Gerusalemme nel 1930.

10. F. Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher*, Den Haag, 1979, vol. II (1918-1929), pp. 761 sgg. La lettera è del 27 marzo 1922.

11. Cfr. di Scholem, oltre al saggio già citato, quello in occasione della seconda edizione della *Stella*, *Zur Neuauflage des «Stern der Erlösung»* (1931), ora in G. Scholem, *Judaica I*, Frankfurt a.M., 1977, pp. 226 sgg.

12. Da *De l'évasion*, apparso per la prima volta in «Recherches Philosophiques» nel 1935 (*Dell'evasione*, a cura di D. Ceccon e G. Franck, Reggio Emilia, 1983), a *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence*, La Haye, 1978 (*Altrimenti che essere*, a cura di S. Petrosino, Milano, 1983).

13. J. Derrida, *Violence et métaphysique*, in *L'écriture et la différence*, Paris, 1967, trad. it. di G. Pozzi, *La scrittura e la differenza*, Torino, 1971. Attento a questi rapporti è S. Petrosino nella sua introduzione all'edizione italiana di *Autrement qu'être*. Lévinas ha dedicato a Rosenzweig un saggio importante, *Franz Rosenzweig: une pensée juive moderne* (1965), ora in AA.VV., *Franz Rosenzweig*, in «Les cahiers de la nuit surveillée», Paris, 1982.

14. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Prima, p. 193.

15. *Ibid.*, pp. 193-194.

16. *Ibid.*, p. 194.

17. *Loc. cit.*

18. F. Rosenzweig, *Il nuovo pensiero*, cit., p. 41.

19. Del tutto inutile, ai fini del nostro discorso, il filone che chiamerei esistenzial-apologetico dell'interpretazione dell'opera di Rosenzweig – di cui è prototipo Margarete Susman, *Franz Rosenzweig*, in « Der Morgen », 1930.

20. F. Rosenzweig, *Il nuovo pensiero*, cit., p. 47.

21. *Ibid.*, p. 48.

22. *Or Adonai* [*Luce del Signore*], completato dal grande filosofo di Barcellona verso il 1410, pubblicato per la prima volta a Ferrara nel 1555, è il testo-chiave della polemica neoplatonica contro l'aristotelismo del *Dux dubitantium* di Maimonide. Esso inizia con la critica della fisica aristotelica (la sua teoria dello spazio illimitato e della pluralità dei mondi, citata da Pico della Mirandola, verrà ripresa da Bruno), considerata quale premessa delle prove di Maimonide dell'esistenza, unità e incorporeità di Dio, per svilupparsi in un poderoso tentativo di pensare il Presupposto, come Presupposto di ogni fondamento razionale, ma in sé 'irrazionalizzabile'. L'importanza di Hasdai Crescas per la filosofia del '500 e, poi, per Spinoza è stata filologicamente accertata da H.A. Wolfson nelle sue fondamentali ricerche, *Crescas' Critique of Aristotle*, Cambridge, Mass., 1929 (che contiene una traduzione e un ampio commento dei capp. I-XXV del Libro Primo di *Or Adonai*), e *The Philosophy of Spinoza*, New York, 1934.

23. H. Cohen, *Religion der Vernunft aus den Quellen des Judentums* (1918), Wiesbaden, 1978. Occorre, però, qui accennare ai numerosi elementi che anche collegano l'ultimo periodo della riflessione di Cohen al 'sistema' della *Stella*: in particolare alla distinzione tra *Volk* e *Staat* e al deciso atteggiamento anti-sionista (cfr., ad esempio, *ibid.*, p. 296). Cfr. E.C. Reichmann, *Die Bewusstseinswandel der deut-*

schen Juden, in AA.VV., *Deutsches Judentum in Krieg und Revolution 1916-1923*, Tübingen, 1971, pp. 594-595.

24. F. Rosenzweig, *Il nuovo pensiero*, cit., pp. 50 sgg.

25. F. Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher*, cit., vol. I, p. 538. Ancora su Schelling, «primo post-kantiano», p. 82; critico del concetto tradizionale di filosofia, p. 170.

26. F.W.J. Schelling, *Die Weltalter*, vol. IV dei *Sämtliche Werke*, a cura di M. Schroeter, München, 1927, doveva comportare tre libri: sul tempo prima del mondo, sul tempo di questo mondo e sul tempo dopo il mondo. I tre 'tempi' non hanno valore 'cronolatrìco', vanno intesi come *chronoi aionioi*, *Urzeiten*: «essenza vivente, effettuale», unico degno oggetto della scienza. In tal senso va interpretato anche lo *Zeit-wort* di Rosenzweig, come parola che non attiene al semplice, immediato scorrere, ma alla dimensione *Aion* di *Chronos*.

27. F.W.J. Schelling, *Darstellung des philosophischen Empirismus*, vol. V dei *Sämtliche Werke*, cit., trad. it. *Esposizione dell'empirismo filosofico*, a cura di G. Preti, Firenze, 1967, p. 161.

28. *Loc. cit.*

29. *Loc. cit.*

30. *Ibid.*, p. 163.

31. *Ibid.*, p. 168. Sarebbe interessante istituire, a questo proposito, un rapporto tra l'interpretazione di Schelling, desumibile dall'opera di Rosenzweig, e quella, più tarda, heideggeriana (*Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Tübingen, 1971), che oppone l'«empirismo» schellinghiano alla fichtiana «Auflösung», allo «scioglimento» di ogni ente nella Egoità («Ichheit»), p. 112. De Lubac (*La postérité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, 1979, trad. it. di F. di Ciaccia, *La posterità spirituale di Gioacchino da Fiore*, Milano, 1981) istituisce uno stretto rapporto tra la 'plenitudo libertatis' di Schelling e la profezia gioachimita.

32. F. Rosenzweig, *Jeudah Halevi*, Berlin, 1927: si tratta del commento alla poesia *L'ebreo*.

33. F.W.J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung*, vol. VI, e



vol. VI supplementi, dei *Sämtliche Werke*, cit.; *Filosofia della rivelazione*, a cura di A. Bausola, Bologna, 1972, vol. II, p. 220.

34. *Ibid.*, p. 239.

35. *Loc. cit.*

36. F.W.J. Schelling, *Esposizione dell'empirismo filosofico*, cit., p. 207.

37. Questo tipo di analisi è carente anche nelle più recenti e documentate interpretazioni di Rosenzweig, in qualche modo, però, ancora dipendenti da quella levinasiana, come in S. Moses, *Système et révélation*, Paris, 1982 (che contiene una prefazione di Lévinas stesso).

38. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Seconda, p. 210: commento all'*attimo* della preghiera che irrompe nel Salmo 115, a spezzare ogni dis-correre.

39. L'ossessione per il possesso della chiave-talismano, capace di 'aprire' nel senso del disserrare-disvelare, è al centro della critica di Léon Chestov (*Le pouvoir des clefs*, Paris, 1967, pp. 72 sgg.) che Scholem cita entusiasticamente insieme a Rosenzweig nel suo saggio già citato del 1930, dedicato a quest'ultimo.

40. Il rimando a Kierkegaard, beninteso, è mio, non esplicito di Rosenzweig – tanto più egli si sentiva estraneo alla ripresa di elementi kierkegaardiani in autori come Barth (cfr. *Briefe und Tagebücher*, cit., p. 876). Il Dio del 'No', il totalmente Altro del *Römerbrief* contrasta, evidentemente, con l'und' di Rosenzweig – epperò tra il piano relazionale che questo descrive e il 'Noi' del Salmo, torna ad imporsi, con necessità, la figura 'infondata' della decisione, del salto.

41. Il riferimento è a uno degli scritti più significativi di quel Romantico lontano dallo spirito di Jena e Berlino, Romantico cui appartiene, in qualche modo, Schelling stesso: F. von Baader, *Über den Begriff der Zeit* (1818), in *Sämtliche Werke*, vol. II, Aalen, 1963; *Filosofia erotica*, a cura di L. Procesi Xella, Milano, 1982.

42. *Ibid.*, p. 101.

43. *Ibid.*, p. 105.

44. Cfr. A. Bausola, *Metafisica e rivelazione nella filosofia positiva di Schelling*, Milano, 1965.

45. F. Rosenzweig, *Il nuovo pensiero*, cit., p. 68.

46. «La patria degli ebrei è un testo sacro nel mezzo dei commenti che ha suscitato» (corsivo nostro), ma «talvolta sono tanto larghe le spazature che vi sembra di calpestare un suolo nuovo; tanto vasti sono i margini», E. Jabès, *Le Livre des Questions*, Paris, 1963, trad. it. di C. Rebellato, *Il libro delle interrogazioni*, Reggio Emilia, 1982, pp. 110 e 78.

47. K. Löwith, M. Heidegger und F. Rosenzweig, ein Nachtrag zu «Sein und Zeit», in *Gesammelte Abhandlungen*, Stuttgart, 1960, pp. 86-87.

48. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, p. 48.

49. *Ibid.*, p. 55.

50. *Ibid.*, p. 56. L'eternità è attinta dal Popolo dal suo stesso Dasein – meglio: dalla inesausta memoria delle sue forme, della sua erratica essenza (cfr. Y.H. Yerushalmi, *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, London, 1982, trad. it. di D. Fink, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Parma, 1983). Il saggio ebreo del Kuzari di Jeudah Halevi già così lo mostra al re: Mosè non dice al Faraone «il Dio del cielo e della terra mi inviò a te», ma «il Dio degli ebrei mi inviò a te», il Dio di Abramo, di Isacco e di Giacobbe, il Dio che trarrà il suo popolo dalla terra d'Egitto.

51. L'alta considerazione di Rosenzweig per Ranke è testimoniata dai suoi *Briefe*, cit., vol. I, pp. 334-335 e 500 (sul concetto di epoca e di popolo).

52. Qui cade l'insormontabile differenza con il Romantico di Heidelberg (e anche con quello monacense), su cui sono ora da vedere le importanti ricerche avviate da G. Moretti, *Heidelberg romantica*, Roma, 1984; cfr. A. Baeumler, F. Creuzer, J.J. Bachofen, *Dal simbolo al mito*, a cura di G. Moretti, 2 voll., Milano, 1983; e da M. Cometa, *Iduna. Mitologie della ragione*, Palermo, 1984.

53. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, p. 57.

54. Cfr. J. Habermas, *Der deutsche Idealismus der jüdischen Philosophie*, in *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt a.M., 1971.

55. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Halle, 1927, trad. it. di P. Chiodi, *Essere e Tempo*, Milano-Roma, 1953, p. 286.

56. G. Lukács, *Diario (1910-1911)*, a cura di G. Caramore, Milano, 1983, con un mio saggio, *Metafisica della gioventù*, al quale rimando anche per le considerazioni successive sugli aspetti drammatico-luttuosi del pensiero rosenzweighiano (per il rapporto eventuale con Benjamin, cfr. l'altro mio lavoro, *Intransitabili utopie*, in H. von Hofmannsthal, *La Torre*, trad. it. di S. Bortoli, Milano, 1978).

57. Non si potrebbe desiderare introduzione più chiara al tema del messianismo ebraico di quella offertaci da G. Scholem, *Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum*, in *Judaica I*, cit. Ricchi materiali, anche in questo senso, nel recente libro di G. Marramao, *Potere e secolarizzazione. Le categorie del tempo*, Roma, 1984.

58. F. Rosenzweig, *Jeudah Halevi*, cit., pp. 188-191.

59. Ne è testimonianza il saggio di Th. Reik, *Il Kol Nidre*, in *Il rito religioso*, a cura di F. Ferrarotti, Torino, 1949, dove, tra l'altro, si ricorda la violenta impressione che Nicolas Lenau riportò all'ascolto di questa « dolorosa preghiera », *choc* simile a quello che Rosenzweig stesso ebbe a subire. È molto significativo anche l'imbarazzo di Arnold Schönberg, allorché compose il *Kol Nidre*, Op. 39 (1938), su invito del rabbino Jakob Sonderling. Gli sembrava che lo scioglimento da ogni obbligo contrastasse con l'alta eticità del credo ebraico, e riusciva a 'giustificare' la preghiera soltanto sulla base delle crudeli persecuzioni patite dagli ebrei in Spagna, all'epoca in cui la composizione era nata (cfr. H.H. Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*, Zürich-Freiburg, 1974, p. 391).

60. Ancor più lontana essa ci appare dal « principio-speranza » blochiano (F. Desideri - nel suo *W. Benjamin. Il tempo e le forme*, Roma, 1980 - ha, da parte sua, dimostrato la differenza tra quest'ultimo e il 'messianismo' benjaminiano). Ha ragione, ci pare, U. von Balthasar nella sua interpretazione 'prometeica' della speranza blochiana: « per

annientare la tirannia di Dio Padre [...] per odio dichiarato contro questo eterno Presupposto» Bloch finisce con l'essere costretto «ad allearsi con un Gesù ateisticamente inteso e poi, ancora, con una gnosi radicalmente dualistica» (*Klarstellungen*, Freiburg, 1971, trad. it. di A. Audisio, *Punti fermi*, Milano, 1972, p. 303). Mentre è proprio contro la *violenza metafisica*, vòlta alla *Abschaffung* del Presupposto, che Rosenzweig scrive il suo *In philosophos!*, il Dio dell'esodo, l'Exodus-Gott, del Mosè blochiano si risolve integralmente nel reale-realizzabile orizzonte della nuova Terra (cfr. Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M., 1959, vol. II, p. 1463).

61. M. Blanchot, *L'entretien infini*, Paris, 1969, trad. it. di R. Ferrara, *L'infinito intrattenimento*, Torino, 1977, pp. 165 sgg.

62. Questa dimensione del disincantamento, della *Entzauberung*, alla luce di un'etica fondata sulla Legge ebraica (Legge che lo Judesein è, non 'serve'), ricorre costantemente nelle opere di E. Lévinas, e in particolare in *Du sacré au Saint*, Paris, 1977.

63. Si tratta degli stadi della migrazione descritti da Filone nel *De migratione Abrahami*, migrazione dell'«erede delle cose divine» (trad. it. di R. Radice, *L'erede delle cose divine*, con un'introduzione di G. Reale, Milano, 1981). E Rosenzweig: «non vi è nulla che si possa dire ebraico in senso più profondo, di una sfiducia estrema nel potere della parola e una fervida fede nel potere del silenzio», *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, p. 53.

64. Filone, *De somniis*, citato da G. Reale, nell'introduzione a Filone, *L'erede delle cose divine*, cit., p. 25.

65. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, pp. 49-50.

66. Sono forse questi i temi per i quali più stretto appare il rapporto di Benjamin con Rosenzweig: traduzione-citazione-commento. Cfr. F. Rosenzweig, *Jeudah Halevi*, cit., pp. 153-155; *Die Schrift und Luther*, in *Kleinere Schriften*, cit., pp. 141-166.

67. Cfr. F. Rosenzweig, *Neuhebräisch?*, in *Kleinere Schriften*, cit., pp. 220-227. Il tema è naturalmente centrale in tutto *Der Stern der Erlösung*.

68. Cfr. la nota 56.

69. Ad esempio, in *Masse und Macht*, Hamburg, 1960, trad. it. di F. Jesi, *Massa e potere*, Milano, 1972, pp. 191-192.

70. E.M. Cioran, *Un peuple de solitaires*, in *La tentation d'exister*, Paris, 1956, p. 71 (trad. it. di L. Colasanti e C. Laurenti, *La tentazione di esistere*, Milano, 1984).

71. M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954; *Costruire Abitare Pensare*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, 1976, pp. 96 sgg.

72. E.M. Cioran, *La tentation d'exister*, cit., p. 88.

73. Famosa, a questo proposito, la lettera del 30 agosto 1920 al maestro d'un tempo, Friedrich Meinecke, nella quale Rosenzweig così motiva la sua rinuncia alla carriera accademica: « lo studio della storia avrebbe saziato soltanto la mia fame di forme ». Ma l'uomo che scrive *Der Stern* si sente di calibro assai diverso dall'autore di *Hegel e lo Stato*. L'*Erkennen* non gli appare più fine a se stesso – ora « io cerco soltanto ciò da cui sono cercato ». Durissimo, a questo proposito, il suo giudizio su Simmel, che, proprio per la sua « sete » di *Erkennen*, gli appare « del tutto vuoto » (*Briefe*, cit., vol. I, pp. 338-339). Ma si tratta di una recezione superficialmente 'impressionistica' del saggismo simmeliano.

74. C. Schmitt, *Der Nomos der Erde*, Köln, 1950, pp. 36-38, trad. it. *Il nomos della terra*, a cura di F. Volpi, Milano, 1991.

75. Filone, *L'eredità delle cose divine*, cit., pp. xxvii, 133-140, cui seguono diversi esempi di « divisione » o « ripartizione ».

76. Sulla struttura antinomica del termine Stato nella filosofia politica del Moderno si è recentemente soffermato, con notevole vigore teorico, G. Miglio, *Genesi e trasformazione del termine-concetto «Stato»*, in AA.VV., *Stato e senso dello Stato oggi in Italia*, Milano, 1981.

77. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, p. 92.

78. *Ibid.* Su questi aspetti, rimando al mio *Diritto e Giustizia*, in «Il Centauro», 2, 1981, dove si stabilisce un rapporto con il saggio benjaminiano *Per la critica della violenza*.

79. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, p. 93.

80. *Ibid.*, pp. 24-25.

81. «Tempo pre-planetario» potrebbe tradursi l'espressione di C. Schmitt, *op. cit.*, p. 210.

82. *Loc. cit.*: «Una generalità senza spazio e senza terra».

83. Cfr. AA.VV., *La politica oltre lo Stato: Carl Schmitt*, a cura di G. Duso, Venezia, 1981.

84. Cfr. i saggi di C. Schmitt raccolti in *Donoso Cortés in gesamteuropäischer Interpretation*, Köln, 1950, trad. it. *Donoso Cortés interpretato in una prospettiva paneuropea*, a cura di P. Dal Santo, Milano, 1996.

85. E.M. Cioran, *La tentation d'exister*, cit., p. 91.

86. E. Jünger, *An der Zeitmauer*, Stuttgart, 1959, trad. it. *Al muro del tempo*, a cura di C. d'Altavilla, Roma, 1965, p. 155.

87. F. Rosenzweig, *Jeudah Halevi*, cit., p. 239.

88. Non diversamente si esprimerà Schönberg in uno dei suoi *Salmi moderni*: «È proprio dell'arroganza degli atei filistei guardare sprezzanti dall'alto in basso alla superstizione. Nella superstizione costoro odiano anzitutto la fede» (A. Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, a cura di L. Rognoni, Milano, 1967, p. 191).

89. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, pp. 103-104. C. Schmitt (*Der Nomos der Erde*, cit., p. 190) porrà in rapporto questa «missione» con la Conquista realizzata dall'Europa quando ancora essa rappresentava «il sacro centro della Terra» nell'ultima grande *Landnahme*, quella imperialistica dello scorso secolo, già tutta frutto della *Weltanschauung* della «civilizzazione»; la sua «legittimità» si oppone metafisicamente a quella della Conquista, fondata sulla *fede* cristiana in quanto *fede missionaria*.

90. F. Rosenzweig, *Der Stern der Erlösung*, cit., Parte Terza, pp. 111-112.

## CAPITOLO SECONDO

1. F. Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, p. 399. Le citazioni di Kafka sono tutte tratte dai *Gesammelte Werke*, in 7 voll., a cura di Max Brod, Frankfurt a.M., 1983. (Diamo qui, per comodità del lettore, l'indicazione dell'edizione italiana più facilmente disponibile, che, però, non è stata seguita per le citazioni, data la diversità dei traduttori di Kafka: *Confessioni e diari*, a cura di E. Pocar e A. Rho, Milano, 1972).
2. *Loc. cit.*
3. E. Fleg, *Moïse raconté par les sages*, Paris, 1978, trad. it. di Rodi Masarati, *Mosè secondo i saggi*, Napoli, 1981, p. 189. Questi temi non appaiono, invece, sviluppati da M. Buber, *Moses* (1945), trad. it. di P. Di Segni, *Mosè*, con un saggio di P.C. Bori, Casale Monferrato, 1983.
4. F. Kafka, *Dos nächste Dorf*, in *Erzählungen*, ed. cit., p. 128 (*Tutti i racconti*, a cura di R. Paoli, E. Pocar, G. Tarizzo, Milano, 1976, 2 voll.).
5. G. Bataille, *Kafka*, in *La littérature et le mal*, Paris, 1957 (*La letteratura e il male*, a cura di A. Zanzotto, Milano, 1973).
6. I saggi di Maurice Blanchot dedicati all'opera di Kafka sono stati raccolti in *De Kafka à Kafka*, Paris, 1981.
7. W. Benjamin, *Briefe*, Frankfurt a.M., 1966, vol. II, pp. 756-764, che cita A.S. Eddington (*Space, Time, Gravitation*, Cambridge, 1920), le cui tesi, per così dire ultra-relativistiche, avranno influenza sui movimenti artistici degli Anni Venti e Trenta.
8. F. Kafka, *Fragmente aus Heften und losen Blättern*, in *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass*, ed. cit., p. 252.
9. M. Blanchot, *op. cit.*, p. 114.
10. F. Kafka, *Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg*, in *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 33.
11. Uno «stato del domandare» lo chiama F. Masini, *Cognizione del dolore come gnosi in Franz Kafka*, in «Il Centauro», 7, 1983.
12. F. Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher*, cit., pp. 763-764.

13. Ciò vale, naturalmente, con particolare forza, nei confronti dell'interpretazione di Max Brod – ma anche gli accenni di Scholem all'opera di Kafka non ne sono esenti, come subito vedremo. G. Baioni nel suo *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Torino, 1984, ha dato finalmente un'analisi filologicamente preziosissima dei rapporti di Kafka con l'ebraismo, in specie con quello contemporaneo.

14. Tutta l'indagine puramente semiologica sul testo kafkiano, ignorando questo 'rovesciamento', è buona tutt'al più come salutare reazione nei confronti dei 'brodismi'.

15. Su tale 'stile' ha pagine illuminanti, anche rispetto alla esegesi che qui stiamo tentando, E. Lévinas in *L'Au-delà du verset*, Paris, 1982, pp. 108-109, 127, 202 sgg. (dove analizza la critica spinoziana all'esegesi rabbinica), trad. it. *L'aldilà del versetto*, a cura di G. Lissa, Napoli, 1986. Nella lettera a Scholem del 12 giugno 1938 già citata (W. Benjamin, *Briefe*, cit., p. 763), Benjamin afferma che «l'opera di Kafka rappresenta un ammalarsi della tradizione [...] il discorso non verte più sulla saggezza. Rimangono soltanto i prodotti della sua dissoluzione».

16. Ciò spiega, sotto un profilo più generale, l'impossibilità di ricostruire il significato esatto dei personaggi kafkiani, che pure sono i segni di una «attività mitologica spontanea», come ha avvertito E.M. Meletinskij nel suo importantissimo «*Mitologismo*» di *Kafka*, in «Strumenti critici», 42-43, 1980, traduzione italiana del capitolo dedicato a Kafka in *Poëtika mifa*, Moskva, 1976.

17. Quante volte è stato ripetuto l'adagio che Kafka rideva leggendo i suoi racconti, credendo con ciò di dire qualcosa di 'sanamente' immune dai cosiddetti kaskismi? Anche la vecchia che Raskolnikov uccide *ride di cuore*!

18. G. Scholem, *Zehn unhistorische Sätze über Kabbala*, in *Judaica III*, cit., 1977, p. 264.

19. Cfr. M. Robert, *Seul, comme Franz Kafka*, Paris, 1979, trad. it. di M. Beer, *Solo come Kafka*, Roma, 1982, ma, anzi tutto, G. Baioni, *Kafka*, cit., cap. II.

20. G. Scholem, *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, Zürich, 1960, trad. it. di A. Marietti Solmi, *La Kabbalah e il suo simbolismo*, Torino, 1980, pp. 17-18.



21. *Loc. cit.*

22. G. Scholem, *Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala*, in *Judaica III*, cit., p. 10.

23. L'esegesi che segue è condotta sul testo del nono capitolo, «Im Dom» di *Der Prozess*, ed. cit., pp. 169 sgg. (*Il processo*, a cura di G. Zampa, Milano, 1973). La parabola *Vor dem Gesetz* era stata, com'è noto, già pubblicata da Kafka nella sua raccolta *Ein Landarzt*, presso Kurt Wolff, nel 1919.

24. O, meglio, la dimensione di oblio in cui essi versano – e sulla cui importanza torneremo ancora, a lungo. Essa era stata già colta da W. Benjamin nel suo *Franz Kafka*, in *Gesammelte Schriften*, II, 2, Frankfurt a.M., 1977, trad. it. *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. Solmi, Torino, 1962. Willy Haas – che Benjamin cita – aveva parlato in un articolo su «Die literarische Welt», 23, 1926 (trad. it. di E. Pocar in AA.VV., *Introduzione a Kafka*, Milano, 1974), dell'*oblio* come del «vero protagonista dell'incredibile libro [*Il processo*]».

25. W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 278.

26. Cfr., ma da un'ottica psicoanalitica del tutto riduttiva, E. Neumann, *Franz Kafka: das Gericht, eine tiefenpsychologische Deutung*, Basel, 1974, trad. it. *Il tribunale: un'interpretazione psicologica del «Processo» di Kafka*, a cura di B. Spagnuolo Vigorita, Padova, 1976.

27. Su questi elementi giustamente insiste G. Baioni nel suo importante *Kafka. Romanzo e parabola*, Milano, 1962, pp. 179-186.

28. Le citazioni sono tratte da F. Kafka, *Das Schloss*, diciottesimo capitolo, ed. cit., pp. 232 sgg.

29. L. Wittgenstein, *Lezioni sui fondamenti della matematica*, Cambridge 1939, a cura di Cora Diamond, trad. it. di E. Picardi, Torino, 1982, p. 178: naturalmente Wittgenstein non parla di K., ma di... Russell!

30. *Ibid.*, p. 181.

31. *Ibid.*, p. 186.

32. *Ibid.*, p. 191.

33. *Ibid.*, p. 202.

34. *Ibid.*, p. 195.

35. *Ibid.*, p. 201.

36. W. Benjamin, *Franz Kafka*, cit., p. 266.

37. Chiaro richiamo al frammento di Benjamin, *Agésilas Santander*, in G. Scholem, *Walter Benjamin und sein Engel*, in AA.VV., *Zur Aktualität Walter Benjamins*, Frankfurt a.M., 1972, trad. it. di M.T. Mandalari, *Walter Benjamin e il suo angelo*, Milano, 1978, p. 21.

38. F. Kafka, *Betrachtungen...*, in *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 30.

39. Come Max Bense ha benissimo visto, nel suo *Aesthetica*, Baden-Baden, 1965, trad. it. *Estetica*, a cura di G. Aneschi, Milano, 1974, p. 138.

40. Citiamo da F. Kafka, *Forschungen eines Hundes*, apparso per la prima volta postumo nella raccolta *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1931), ora in *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass*, ed. cit. (in *Tutti i racconti*, cit.).

41. A. Neher, *L'exil de la parole*, Paris, 1970, trad. it. di G. Cestari, *L'esilio della parola*, Casale Monferrato, 1983, p. 116. Sergio Quinzio è chi, in Italia, ha ripreso e commentato con maggiore intensità la riflessione teologica di Neher: cfr., in particolare, il suo *La croce e il nulla*, Milano, 1984, pp. 22 sgg.

42. A. Neher, *op. cit.*, p. 123.

43. F. Kafka, *Das Stadtwappen*, in *Beschreibung eines Kampfes...*, cit. (in *Tutti i racconti*, cit.).

44. È la tesi centrale del libro di Neher, che mi pare con ciò riallacciarsi profondamente a Rosenzweig (sono, invece, deboli nella sua ricerca le parti dedicate ai messianismi secolarizzati, à la Bloch). Poiché possono rispondere, essi sono potenti. L'idolo è forza, potenza nei confronti di chi lo serve – e lo si serve essenzialmente *pregandolo*. «Non a caso il termine *asherot*, potenze, è equiva-

lente al termine *asherim*, idoli» (cfr. E. Bianchi, *Radicalismo cristiano*, Torino, 1980, p. 19).

45. A. Neher, *op. cit.*, p. 42.

46. *Ibid.*, p. 96.

47. F. Kafka, *Der Bau*, apparso per la prima volta in *Beim Bau der chinesischen Mauer*, ora in *Beschreibung eines Kampfes...*, cit. (in *Tutti i racconti*, cit.).

48. È 'citazione' da *tutta* Simone Weil!

49. Le pagine più penetranti dedicate a questo tema sono quelle di M. Blanchot, *op. cit.*, pp. 71-72, 131-139. *Vom Scheintod, Della morte apparente*, titola Brod un lancinante frammento di Kafka, posto, emblematicamente alla fine dell'edizione del *Nachlass* da noi citata.

50. F. Kafka, *Die acht Oktavhefte*, in *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 90.

51. *Loc. cit.*

52. *Loc. cit.*

53. F. Kafka, *Der Jäger Gracchus*, apparso per la prima volta in *Beim Bau der chinesischen Mauer*, ora in *Beschreibung eines Kampfes...*, cit. (in *Tutti i racconti*, cit.).

54. «Odradek è la forma che le cose assumono nell'oblio», W. Benjamin, *op. cit.*, p. 282.

55. Citeremo, in seguito, da *Beim Bau der chinesischen Mauer* e da *Zur Frage der Gesetze*, entrambi contenuti in *Beschreibung eines Kampfes...*, cit. (in *Tutti i racconti*, cit.).

56. Cfr. S. Kracauer, *Franz Kafka*, in «Frankfurter Zeitung», 3 e 9 settembre 1931, ora in *La massa come ornamento*, a cura di M.G. Pappalardo e F. Maione, Napoli, 1982, p. 184.

57. N. Fusini, *Kafka e l'abitare*, in «Il piccolo Hans», 31, 1981; oltre che sul tema della lettera, il saggio contiene importanti sviluppi dei motivi, canettiani per eccellenza, della tana, dell'«uomo magro», della fuga (E. Canetti, *Der andere Prozess*, in *Das Gewissen der Worte*, Frankfurt a.M., 1981, trad. it. di R. Colorni, *L'altro processo*, in *La coscienza delle parole*, Milano, 1984).

58. Qui si spalanca un'abissale differenza dal concetto di decisione di Schmitt e dello Heidegger di *Sein und Zeit*, poiché in essi la decisione «auf Nichts gestellt» pretende di *fondare* precisamente l'Autentico. Considerazioni analoghe valgono per il rapporto con Heidegger, a proposito dell'essere-per-la-morte, tema prima affrontato.

59. Cfr. J. Needham, *History of Scientific Thought*, vol. II, in *Science and Civilisation in China*, Cambridge, 1956, trad. it. di A. Raffetto, *Storia del pensiero scientifico*, vol. II, in *Scienza e civiltà in Cina*, Torino, 1983; e Fung Yu-lan, *A History of Chinese Philosophy*, vol. I, Princeton, 1983 (prima ediz. cinese 1931).

60. J. Needham, *op. cit.*, p. 659.

61. «Le sentenze conclusive del tribunale non vengono mai rese pubbliche, non sono accessibili neppure ai giudici. Perciò sui vecchi processi non si conservano che leggende» (*Der Prozess*, cit., p. 133). Manca il Testo scritto, il *Gesetz*: i «giuristi» sono, allora, costretti a lavorare unicamente «su modelli a base consuetudinaria indefinitamente integrabili», come afferma F. Cordero nel suo straordinario *Riti e sapienza del diritto*, Bari, 1981, che ho tenuto presente per tutta questa parte del capitolo.

62. Le citazioni seguenti sono tratte da *Der Prozess*, cit., settimo capitolo.

63. Cfr., per l'insieme di queste considerazioni, R.V. Cristaldi, *La benda della giustizia*, in «Quaderni catanesi di Studi classici e medievali», III, 6, 1981.

64. «Ma come deve essere crudele un Dio se permette che le sue creature non lo riconoscano!» (G. Janouch, *Colloqui con Kafka*, trad. it. di E. Pocar, Milano, 1952, p. 56).

65. «“Difficile?” chiese il pittore agitando in alto una mano, “il Tribunale mai può essere convinto”» (*Der Prozess*, cit., p. 128).

66. R.V. Cristaldi, *La benda della giustizia*, cit., p. 377.

67. R. Girard, *La violence et le sacré*, Paris, 1972, trad. it. di O. Fatica e E. Czerkl, *La violenza e il sacro*, Milano, 1980, p. 21.

68. A. Ross, *Religie fiktioner* (1968); *Le finzioni giuridiche*, in *Critica del diritto e analisi del linguaggio*, a cura di A. Febbrajo e R. Guastini, Bologna, 1982, pp. 177 sgg.

69. «Ma è forse Kafka uno dei pochi a ravvisare nell'assenza di legge la stessa cosa che la legge impazzita» (R. Girard, *op. cit.*, p. 246).

70. Per *In der Strafkolonie* (in *Erzählungen*, cit.) e il problema della 'pena' che vi si connette, rimando al mio *Il mito della pena*, in AA.VV., *La creatura e il pleroma*, a cura di A. Covi, Roma, 1983.

71. F. Cordero, *op. cit.*, pp. 310 sgg.

72. *Ibid.*, p. 642.

73. F. Kafka, *Prometheus*, in *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 74.

74. Cfr. K. Kerényi, *Niobe*, in *Miti e misteri*, edizione a cura di A. Brelich, Torino, 1950.

75. F. Kafka, *Das Schweigen der Sirenen*, in *Hochzeitsvorbereitungen...*, cit., p. 58.

76. Qui sta la necessaria 'colpa' della scrittura: trasformare la verità in immagine (Baioni, *op. cit.*, p. 105). Da qui la inesauribile (puramente possibile!) nostalgia di Kafka per «quel libro su niente, dal soggetto quasi invisibile», che già il suo Flaubert sognava (C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, 1984, p. 19).

### CAPITOLO TERZO

1. S. Freud, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: drei Abhandlungen* (1939), vol. IX, Studienausgabe, Frankfurt a.M., 1982, trad. it. *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, a cura di P.C. Bori e G. Contri, Torino, 1977.

2. Così, invece, sostanzialmente lo interpreta M. Robert, *D'Oedipe à Moïse*, Paris, 1974, p. 273, che pure polemizza col noto libro di D. Balkan, *Freud e la tradizione mistica ebraica*, trad. it. di V. Di Giuro, Milano, 1977, interpretazione affatto rapsodica delle pretese ascendenze kabbalistiche dell'analisi freudiana.

3. P.C. Bori, *Una pagina inedita di Freud. La premessa al romanzo storico su Mosè*, in «Storia contemporanea», 1, 1979. All'interno di questo importante saggio, Bori ha pubblicato per la prima volta il testo della premessa iniziale (datato 9 agosto 1934) al progettato «romanzo storico» su Mosè. Le citazioni seguenti sono tratte da questo breve testo.

4. S. Freud, *L'uomo Mosè*, cit., pp. 63-67.

5. *Ibid.*, p. 117.

6. M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, 1975, pp. 312 sgg, trad. it. *La scrittura della Storia*, a cura di A. Jeronimidis, Roma, 1977. In questo capitolo della sua opera, intitolato «La fiction de l'histoire», de Certeau sviluppa un'interpretazione complessiva del testo freudiano che ho qui tenuto costantemente presente.

7. J.J. Goux, *Les iconoclastes*, in AA.VV., *La psychanalyse est-elle une histoire juive?*, Paris, 1981, p. 87.

8. P. Lacoue-Labarthe e J.L. Nancy, *Le peuple juif ne rêve pas*, in AA.VV., *La psychanalyse...*, cit., parlano di «identità di una dispersione», p. 76.

9. S. Freud, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 61.

10. J.P. Winter, *Sur 'Moïse': psychanalyse de l'antisémitisme*, in AA.VV., *La psychanalyse...*, cit., p. 221. Ma anche quest'autore prende il Mosè per un testo talmudico, scritto – aggiunge – da uno che ignora la tradizione talmudica sul soggetto!

11. S. Freud, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 135.

12. Freud «lavora» qui alla *Entzauberung* della tradizione della «religione della pura ragione», culminata nel magistero del Cohen – alla rimozione del suo rimorso.

13. S. Freud, *L'uomo Mosè...*, cit., p. 100. Le citazioni successive sono tratte dalle pp. 97-102.

14. Per la storia del *Moses und Aron* (la traduzione italiana di E. Castellani del testo è in A. Schönberg, *Testi poetici e drammatici*, cit.) mi riferisco allo Stuckenschmidt, *Schönberg, Leben, Umwelt, Werk*, cit.; per la genesi dell'opera, in particolare per le fonti musicali, cfr. lo studio di Pamela

C. White, *The Genesis of Moses und Aron*, in «Journal of the A. Schönberg Institute», VI, 1, 1982.

15. Per la storia teologica di questi motivi, cfr. la ricerca di P.C. Bori, *Il vitello d'oro*, Torino, 1983.

16. Questo, e il successivo frammento citato, sono inediti. Devo alla gentilezza di Nuria Nono Schönberg, che ha da tempo insistito sulla loro importanza, se ho potuto consultarli.

17. A. Schönberg, *Der biblische Weg. Schauspiel in drei Akten*, è stato abbozzato e scritto tra il 1926 e il 1927; è il periodo al quale risalgono anche i primi appunti per l'idea del *Mosè*.

18. Su tale argomento, materiali di straordinaria ricchezza ed ampiezza si possono trovare nell'opera di Albert Freiherr von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Altertums*, Köln, 1868-1876, ristampa fotostatica Hildesheim-New York, 1972, vol. II, pp. 1-145. Si tratta di una delle grandi opere del secolo scorso, sgorgata dal Romantico dei Daub e dei Creuzer, altrettanto monumentale di quelle di Bachofen.

19. A.Z. Idelsohn, *Jewish Music*, New York, 1929, p. 35.

20. G. Scholem, *Der Name Gottes...*, cit., p. 49.

21. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 189; di Scholem, a questo proposito, cfr. anche *Ursprung und Anfänge der Kabbala*, Berlin, 1962, trad. it. di A. Segre, *Le origini della Kabbalà*, Bologna, 1966, pp. 410 sgg.

22. G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 145.

23. J. Allende-Bin, *Arnold Schönberg und die Kabbala*, in «Musik-Konzepte», München, 1980, fascicolo dedicato a Schönberg.

24. Ciò che devo a Luigi Nono va talmente oltre questo capitolo, questo libro, 'e tutto il resto', da rendere quasi assurdo il ricordare l'importanza che hanno per me avuto le innumerevoli discussioni con lui sul *Mosè* di Schönberg.

## NOTE ALLA PARTE SECONDA

### CAPITOLO PRIMO

1. Per le opere di Kazimir S. Malevič, cfr. *Scritti*, a cura di A.B. Nakov, Milano, 1977; per *La vittoria sul sole*, cfr. *La victoire sur le soleil*, con una postfazione di J.C. Marcadé, Lausanne, 1976. *La colonna e il fondamento della verità* di Pavel Florenskij venne pubblicato a Mosca nel 1914, cfr. l'edizione italiana a cura di P. Modesto e E. Zolla, Milano, 1974; *Ikonostas* è un testo di Florenskij del 1922, tradotto in Italia, in prima traduzione mondiale, a cura di E. Zolla, con il titolo *Le porte regali*, Milano, 1977. Su Pavel Florenskij disponiamo, finalmente, di un'ottima ricostruzione biografica, anche se ne colloca l'avventura spirituale con riguardo pressoché esclusivo alle vicende artistiche della Russia a cavallo del 1917, grazie alle ricerche di Nicoletta Misler, *Introduzione* a P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, Roma-Reggio Calabria, 1983.

2. Plotino, *Enn.*, III, 2, 3 (cito dall'edizione francese, a cura di E. Bréhier, Paris, 1963). *Poema* è l'universo (III, 2, 17).

3. *Ibid.*, VI, 9, 9. Ciò rappresenta per la *psiché* principio e fine, *arché* e *telos*.

4. *Ibid.*, I, 6, 3.

5. Scopriremo nello sviluppo di questa parte seconda la complessità che riveste il termine, anche per le esperienze figurative contemporanee. Ciò che Plotino rivendica è l'autonomia del Bello ideale dalle regole della *commodulatio*, come la chiamò Vitruvio, e cioè dall'armonizzazione attraverso un 'modulo', una misura, di tutti gli elementi tra di loro e di ognuno con l'insieme. Ma Plotino non intende con ciò affatto negare valore alla simmetria derivante dalla proporzione, ovvero dal proporzionamento tra le parti e il tutto effettuato mediante l'*analogia*, il ritrovamento di termini *medi* capaci di *accordare gli intervalli* tra gli elementi della composizione. Inoltre, Plotino sa bene che il 'modulo' può essere costituito da relazioni lineari semplici (e contro questa sua concezione riduttiva egli polemizza), ma anche da relazioni *funzionali* complesse. Sul ter-



mine 'simmetria', cfr. M.C. Ghyka, *Le Nombre d'Or*, Paris, 1931, in particolare pp. 32-41, con una lettera di Valéry; si tratta di un testo che ebbe amplissima risonanza negli ambienti figurativi e architettonici, non solo francesi, degli Anni Trenta e Quaranta.

6. L'icona appare, allora, davvero come *analogia*: termine 'medio' che armonizza l'intervallo, la distanza, e così facendo unisce i divisi.

7. Plotino, *Enn.*, I, 6, 8: *eikones*, *ichne*, *skiai*, sono le bellezze corporali; chi le insegue si inabissa nella corrente come Narciso (la corrente è un «pantano limaccioso», *ibid.*, I, 6, 5, una «palude tenebrosa», *ibid.*, I, 8, 13).

8. *Ibid.*, I, 8, 3 («non essente non significa assolutamente nulla, ma soltanto altro [*eteron*] da ciò che davvero è»).

9. L. Ouspensky, *Théologie de l'icône*, Paris, 1980, p. 17.

10. Plotino, *Enn.*, I, 6, 8. Motivo che si concluderà 'trionfalmente' in VI, 9.

11. *Ibid.*, I, 8, 13: citazioni di Platone, *Politico*, 273 d; *Fedone*, 69 c.

12. Al-Buhārī scrive che gli Angeli mai entreranno in case dove abitano cani o pittori. Il pittore finge la vita, imita il Creatore: questa folle *hybris* lo condanna. Ma si potrebbe anche affermare che questa condanna nasconde una considerazione della sua opera ancora superiore a quella ortodossa, poiché per quest'ultima la pittura non è assolutamente in grado di imitare o fingere la Creazione. Comunque, il quadro della teologia islamica in proposito è assai più mosso di quanto non lasci presumere l'affermazione di Al-Buhārī; cfr. T.W. Arnold, *Painting in Islam*, London, 1965.

13. Plotino, *Enn.*, I, 8, 3: *eidolon* nei confronti di ciò che veramente è.

14. P. Evdokimov, *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Paris, 1972, pp. 163 sgg.

15. È la critica al dogma trinitario ricorrente negli scritti di Henry Corbin.

16. L. Ouspensky, « Le sens et le contenu de l'icône », cap. ix dell'*op. cit.*

17. Per i fondamenti cristologici dell'arte dell'icona, il libro fondamentale è C. von Schönborn, *L'icône du Christ*, Fribourg, 1976, in particolare pp. 85 sgg. Ma, come anche negli altri classici contributi dell'Ouspensky o dell'Evdokimov, l'interpretazione complessiva tende a vedere nell'icona soltanto il 'risultato quieto'.

18. Cito i *Discorsi sui santi esicasti* di Gregorio Palamas dalla seguente edizione: Gregorio Palamas, *Défense des saints hésychastes*, Intr., texte critique, trad. et notes par J. Meyendorff, Louvain, 1973.

19. Nicolas Cabasilas, *La Vita in Cristo*, edizione italiana a cura di U. Neri, trad. di M. Gallo, Torino, 1971, Libro I, cap. III *La Vita in Cristo* è « un solenne manifesto palamita » (J. Meyendorff, *Saint Grégoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Paris, 1959, p. 139, trad. it. S. Gregorio Palamas e la mistica ortodossa, Torino, 1976), dove ancora più accentuato ci sembra il motivo, già in Basilio, in Massimo il Confessore e in altri ancora, del *divenire-dèi*, epperò *kata charin*, per grazia.

20. Sulla tradizione iconoclastica, cfr. A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957.

21. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 65.

22. *Ibid.*, p. 19.

23. *Ibid.*, p. 82.

24. *Ibid.*, p. 58.

25. U. von Balthasar, *Herrlichkeit. Im Raum der Metaphysik*, Einsiedeln, 1965, trad. it. di G. Somavilla, *Gloria. Nello spazio della metafisica*, vol. I, *L'Antichità*, Milano, 1977, p. 257.

26. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 69.

27. *Ibid.*, p. 137. Sul simbolismo dei colori in Florenskij, cfr. *La colonna e il fondamento della verità*, cit., pp. 612-638, e il saggio *Segni celesti. Riflessioni sulla simbologia dei colori*, pubblicato nel 1922, ora in *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, cit., pp. 68-72.

28. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 139. La Misler, nel-

la sua *Introduzione* già citata, insiste sulle ascendenze simboliste della 'Farbenlehre' di Florenskij – opinione condivisibile, ma solo a patto di comprenderle nell'ambito della impostazione teologico-metafisica che il problema viene qui ad assumere.

29. P. Evdokimov, *op. cit.*, p. 146.

30. Positivo, come è ovvio, non significa di assenso. Ma Florenskij – come la Misler ha mostrato – non solo partecipa dall'interno ai movimenti artistici russi dell'inizio del secolo e del periodo post-rivoluzionario, ma, in alcuni suoi saggi, e in particolare in quello straordinario *La prospettiva rovesciata*, pubblicato soltanto nel 1972, dove egli anticipava la critica del Panofsky, egli 'relativizza' i canoni rappresentativi tradizionali in una direzione affatto analoga a quella delle contemporanee 'avanguardie'.

31. Ad esempio, nelle *Porte regali*, cit., pp. 112-117.

32. *Ibid.*, p. 154; cfr. N. Misler, *Introduzione* a P. Florenskij, *La prospettiva rovesciata*, cit., p. 25. Spesso è soltanto questo quadro ad emergere dalle ricerche di un autore, cui pure si devono indicazioni critico-estetiche importantissime, come il Sedlmayr.

33. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 142.

34. Sulla distinzione tra il Numero divino, ritmo vivificante del vivente, di cui le cose non sono che l'apparenza, proprio della tradizione pitagorica e di quegli «amici pitagorici» che conversano con Socrate già abitante del mondo di là (G. de Santillana e H. von Dechend, *Hamlet's Mill*, 1969); *Il mulino di Amleto*, a cura di A. Passi, Milano, 1983, p. 219), e numero 'quantitativo', unità di misura, *posotes*, è costruito l'intero volume del Ghyka, *Le Nombre d'Or*, già citato; cfr. in particolare pp. 101 sgg. Ma prima di lui, e con ben altra ampiezza, A. von Thimus, *Die harmonikale Symbolik des Alterthums*, cit., vol. I. La lezione del von Thimus è stata ripresa, nel '900, soprattutto da un autore, Hans Kayser. Per la differenza tra *rythmos* e *arythmos*, cfr. del Kayser, in particolare, *Der hörende Mensch*, Berlin, 1931, pp. 26-27. Una sintesi delle concezioni del Kayser può leggersi nel suo *Akroasis. Die Lehre von der Harmonik der Welt*, Basel-Stuttgart, 1964. È interessante notare come G. de Santillana e

H. von Dechend giungano nel loro 'racconto' a conclusioni spesso assai vicine a quelle di questi autori, pur senza mai citarli.

35. Rapporto su cui non si è ancora sufficientemente scavato, malgrado le esplicite indicazioni a proposito dello stesso Kandinsky (*Tutti gli scritti*, a cura di Ph. Sers, Milano, 1973-1974, vol. II, p. 183, ma cfr. anche, nello stesso vol. II, lo scritto *Sguardo al passato*, pp. 153 sgg.). Discorso analogo vale per Jawlensky (cfr. *Alexej Jawlensky, 1864-1941*, a cura di A. Zweite, München, 1983, pp. 24-25).

36. Non dunque *il* congiungimento – perfetto 'ritorno' all'Uno – ma *misura-numero* del loro rapporto. Di questo *numero* è immagine l'arte *spirituale*, per Florenskij – mentre nella prospettiva si tratterebbe del numero sensibile, che misura le distanze tra enti sensibili, del numero-*posotes*.

37. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 194.

38. *Loc. cit.*

39. *Ibid.*, p. 195.

40. P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, Milano, 1980, p. 107, si richiama, a questo proposito, come Florenskij, a Nicola Cusano, 'defensor' di Meister Eckhart!

41. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 205. L'affermazione del Florenskij potrebbe valere come 'motto' della grande Russia 'dostoevskiana' del periodo: il discorso di Florenskij sulla logica dell'antinomia ne illumina, io credo, la struttura teologico-metafisica di fondo, in tutta la gravidanza della sua stessa tradizione. A conferma di questa tesi, si legga S. Givone, *Dostoevskij e la filosofia*, Bari, 1984, in particolare pp. 71 sgg.

42. P. Zellini, *op. cit.*, p. 107.

43. P. Florenskij, *La colonna e il fondamento della verità*, cit., p. 205: « lo stesso gesto che vediamo spesso nelle icone di Giovanni il Veggente ».

44. È esattamente questo anche il « gesto » iniziale della critica chestoviana all'ultima *prima philosophia*, quella di Husserl, in *Memento Mori*, in *Le pouvoir des clefs*, Paris, 1967, p. 275.

45. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 21.
46. L. Chestov, *op. cit.*, p. 281.
47. P. Florenskij, *Le porte regali*, cit., p. 32.
48. *Ibid.*, p. 35. Questa concezione del tempo del sogno come inversione di quello ordinario sembra risentire di influenze schopenhaueriane (cfr. in particolare il *Saggio sulle visioni di spiriti e su quanto vi è connesso nei Parerga e paralipomena*, I).
49. *Ibid.*, p. 38.
50. Cfr., in particolare, il recente, documentatissimo volume di L.D. Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton, 1983, pp. 245 sgg.
51. P. Zellini, *op. cit.*, p. 128. Sull'etica schopenhaueriana, cfr. E. Severino, *Studi di filosofia della prassi*, nuova ediz. ampliata, Milano, 1984, pp. 241 sgg.
52. P.D. Ouspenskij, *La strana vita di Ivan Osokin*, trad. it. di M. Astrologo, Milano, 1982, p. 103.
53. P.D. Ouspenskij, *Tertium Organum*, trad. di P. Negri, Roma, 1983. Si tratta dell'opera più ampia e significativa di questo autore, che, dopo l'incontro con Gurdjieff nel 1915, si orientò sempre più verso studi di carattere antroposofico e teosofico.
54. Ho insistito sull'importanza di queste ricerche per il complesso della cultura mitteleuropea dell'inizio del Novecento sia in *Krisis*, Milano, 1976, che in *Dallo Steinhof*, Milano, 1980.
55. Di questo fascino ha magistralmente parlato M. Sgalambro nel suo *La morte del sole*, Milano, 1982.
56. Cfr. G. Toraldo di Francia, *L'indagine del mondo fisico*, Torino, 1976, p. 302.
57. *Ibid.*, p. 303. L'autore cita, a questo proposito, Hermann Weyl, sulle cui opere torneremo in numerose occasioni.
58. Come, invece, sembra credere V. Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, 1974.

59. G. Toraldo di Francia, *op. cit.*, p. 308; E. Schrödinger, *Irreversibility* (1949), trad. it. di A. Verson, *L'immagine del mondo*, Torino, 1963, p. 242.

60. Su un piano generale, per questa concezione stratificata-polifonica del tempo, cfr. i lavori di K. Pomian, in particolare *Tempo-temporalità*, in «Enciclopedia Einaudi», Torino, 1981, vol. XIV, pp. 24-101. Tali 'immagini' si esprimevano con particolare forza anche nell'importante opera collettiva, curata da R. Romano, *Le frontiere del tempo*, Milano, 1981, contenente lavori dello stesso Pomian, di F. Gil, J. Petitot, R. Thom, A. Asor Rosa e altri.

61. H. Weyl, *Philosophy of Mathematics and Natural Science*, Princeton, 1949, trad. it. di A. Caracciolo di Forino, *Filosofia della matematica e delle scienze naturali*, Torino, 1967, p. 86.

62. *Ibid.*, p. 87. Teoricamente, ogni colore sarebbe riducibile a un sistema tridimensionale soltanto se fosse esprimibile come combinazione *lineare* dei tre fondamentali. Ma la *percezione* del colore – così come quella del suono – non sono analizzabili eliminandone ogni componente timbrica e/o 'gestaltica'. Sulla scorta di queste indicazioni, è necessario oggi rileggere la *Farbenlehre* goethiana (in sintonia, ci pare, con la lettura di quest'opera che precorre autori, peraltro diversissimi, come Kandinsky e Klee).

63. Da una conferenza di H. Minkowski (1908), citata in F. Capra, *The Tao of Physics* (1975), trad. it. di G. Salio, *Il Tao della fisica*, Milano, 1982, p. 195.

64. H. Weyl, *op. cit.*, p. 119, cita i famosi versi goethiani: «Se con stabili / Energiche membra / Egli sta sulla ben fondata / duratura Terra / Allora non s'alza l'uomo / A compararsi / Con la quercia / O col pampino» (*Limiti dell'umanità*).

65. Questa *geo*-metria era, peraltro, iscritta nel Logos cosmico-astrale, ne partecipava come un elemento. Sulla duratura Terra poggiavano «le incerte piante» dell'uomo (per dirla ancora con Goethe), anche allorché egli «s'alzava col capo a toccare le stelle», *miserationis parcellissimae*, eppure, per questo, ancora non «immemori dell'uomo» (G. de Santillana e H. von Dechend, *op. cit.*, p. 29).

66. P.D. Ouspenskij, *Tertium Organum*, cit., p. 44.

67. H. Weyl, *op. cit.*, p. 133.

68. Sul problema della simultaneità, assillante le ricerche di futuristi e cubisti, cfr. L.D. Henderson, *op. cit.*, pp. 91 sgg. e 111-113. La Henderson vede in queste ricerche un'influenza bergsoniana.

69. H. Weyl, *op. cit.*, p. 164. Passato e futuro si determinano, nello spazio einsteiniano a partire dal cono-luce che si genera dal punto-evento e dal prolungamento delle sue generatrici all'indietro. Possiamo dire che *solo* i punti interni al cono-luce rappresentano il futuro di quel determinato (e soltanto di quel determinato) punto-evento; e solo i punti compresi all'interno del prolungamento delle sue generatrici all'indietro il suo (e soltanto suo) passato. Il presente non è più concepito come un piano che separa due spazi (futuro e passato) *comuni* a tutti i punti disposti su quel piano. Questa nuova concezione dello spazio, elaborata all'inizio del secolo da Einstein e Minkowski, svolge un ruolo di importanza eccezionale, e non ancora analizzato in forme precise, tecnico-scientifiche, nelle contemporanee correnti artistiche.

70. M. Born, *Experiment and Theory in Physics*, Cambridge, 1943, trad. it. di M. Ferretti, *Il potere della fisica*, Torino, 1962, pp. 50 sgg.; E. Schrödinger, *op. cit.*, pp. 235 sgg. e 20 sgg.

71. F. Capra, *op. cit.*, p. 96.

72. *Ibid.*, p. 235.

73. Ancora su questo tema, si veda l'«aureo» libretto di E. Jünger, *Zahlen und Götter*, Stuttgart, 1974.

74. K. Malewitsch, *Die gegenstandslose Welt*, Bauhaus-Bücher, München, 1927, trad. it. di F. Rosso, *Suprematismo: il mondo della non-oggettività (1922-1924)*, Bari, 1969.

75. La Henderson ravvisa in questo distacco di Malevič dagli ambienti cubo-futuristi la probabile influenza di Ouspenskij (L.D. Henderson, *op. cit.*, pp. 280 sgg.).

76. K. Malevič, *Scritti*, cit., p. 182.

77. *Ibid.*, p. 187.

78. Sul significato del termine e la sua vasta eco nei movimenti artistici dell'inizio del secolo, cfr. l'*Introduzione* di Jolanda Nigro Covre a W. Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, München, 1908, trad. it. di E. Deangeli, *Astrazione e empatia*, Torino, 1975.

79. Per l'analisi di quest'opera *epochemachend*, oltre al volume già citato (cfr. la nota 1), si veda anche il materiale raccolto nei cataloghi *Für Augen und Ohren. Von dem Spieluhr zum akustischen Environment*, Berlin, 1980 e *The Sun in Art*, a cura di W. Herdeg, Zürich, 1962. La musica era di Michail Vasil'evič Matjušin, e vi erano usati anche quarti di tono; il prologo di Chlebnikov; le parole – spesso puri fonemi – di Kručënych.

80. Wotan, nella scena quarta dell'*Oro del Reno*: «col colore della sera si irradia l'occhio del Sole».

81. È l'Ordine che abbraccia la facciata albertiana di Santa Maria Novella.

82. K. Malevič, *Scritti*, cit., p. 115.

83. *Ibid.*, p. 176.

84. *Ibid.*, p. 114.

85. *Ibid.*, p. 189.

86. Sulle figure del *tempus fluens*, del fiume del Tempo, ha pagine indimenticabili G. de Santillana e H. von Dechend, *op. cit.*, pp. 243-244.

87. K. Malevič, *Scritti*, cit., p. 114. Principi anche gnostici: «Se vi domandano: "Qual è il segno di Vostro Padre in voi?" Rispondete: "È il movimento e il riposo"» (Vangelo di Tomaso).

88. *Ibid.*, p. 193. Evidente il riferimento a *L'Azur* di Mallarmé. A questo proposito, cfr. il mio *I Girasoli. Per un autoritratto di Van Gogh*, in «Il Centauro», 7, 1983.

89. K. Malevič, *Scritti*, cit., p. 192.

90. Così si intitola uno scritto del 1920, pubblicato nel 1922, ora in *Scritti*, cit., pp. 278 sgg., che rappresenta uno dei documenti più complessi, ricchi, *metafisicamente* pregnanti, delle avanguardie artistiche del Novecento. L'indi-



struttibilità dell'energia, che il Buco Nero testimonia, proprio quel Buco che risucchia ogni materia e ogni ente determinato, è l'immagine che ora assume l'Essere invariante. Il Nulla del Buco Nero è l'immagine attuale di quelle Stelle che l'uomo ancora 'ben fondato' terraneamente riguardava come sedi dell'Invariante (cfr. G. de Santillana e H. von Dechend, *op. cit.*, p. 186).

## CAPITOLO SECONDO

1. H. Broch, *Erkennen und Handeln*, a cura di Hannah Arendt, Zürich, 1955; *Azione e conoscenza*, a cura di S. Vertone, Milano, 1966, p. 109.
2. *Ibid.*, p. 110.
3. *Loc. cit.*
4. P. Zellini, *Breve storia dell'infinito*, cit., p. 213.
5. J.T. Desanti, *La philosophie silencieuse*, Paris, 1975, pp. 227-228. Dello stesso autore, cfr. *Les idéalités mathématiques*, Paris, 1968, che ho avuto presente nella stesura di tutta questa parte del volume.
6. H. Weyl, *The Open World*, New Haven, 1932, trad. it. di E. Moriconi, *Il mondo aperto*, Torino, 1981, p. 45.
7. *Ibid.*, p. 91.
8. Non saprei immaginare 'introduzione' migliore a questo tema (che diviene ora centrale nella mia argomentazione) del dialogo di J.M. Jauch, *Are Quanta Real?*, Indiana University Press, 1973, trad. it. di G. Longo, *Sulla realtà dei quanti*, Milano, 1980.
9. J.T. Desanti, *La philosophie silencieuse*, cit., pp. 73-76, il quale rimanda al fondamentale saggio di Derrida, *Introduction* a E. Husserl, *L'origine de la géométrie*, a cura di J. Derrida, Paris, 1962.
10. Le citazioni sono tratte da H. von Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902), trad. it. di M. Vidusso Feriani, *Lettera di Lord Chandos*, Milano, 1974.
11. L.E.J. Brouwer, *Leven, Kunst en Mystiek*, Delft, 1905.

Solo alcuni estratti sono stati pubblicati in traduzione inglese nei *Collected Works*, a cura di A. Heyting, vol. I, Amsterdam, 1975, pp. 1-10; la seconda opera vi è, invece, integralmente tradotta con il titolo *On the Foundations of Mathematics*.

12. Per la biografia di Brouwer, cfr. G. Kreisel e M.H.A. Newman, *Luitzen Egbertus Brouwer*, «Biographical Memoir», Royal Society, London, 1970; W.P. van Stigt, *L.E.J. Brouwer, the Signific Interlude*, in AA.VV., *The L.E.J. Brouwer Centenary Symposium*, a cura di A.S. Troelstra e D. van Dalen, Amsterdam, 1982; infine, dello stesso van Stigt, *Brouwer's Intuitionism*, London, 1971, tesi dattiloscritta (nel cap. 1 si fa esplicito richiamo ai rapporti con Mondrian).

13. Rimando al mio *Metafisica della gioventù*, già citato. Espressioni 'michelstaedteriane' ritorneranno di frequente nei miei accenni a Brouwer.

14. L.E.J. Brouwer, *Leven...*, cit., p. 66.

15. *Ibid.*, pp. 9 e 19.

16. Eckhart è continuamente presente in *Leven, Kunst en Mystiek*; a p. 14, Brouwer cita il seguente passo del mistico renano quasi a epitome del suo libro: «Quando tutte le immagini [Bilder] dell'anima sono state abolite ed essa è attenta soltanto all'unicamente Uno, allora la nuda essenza dell'anima trova la nuda essenza priva di ogni forma dell'Unità divina». Il curatore dei *Collected Works* ritiene «irrelevant digressions» citazioni come questa!

17. *Ibid.*, p. 60.

18. W. Kuyk, *Complementarity in Mathematics*, Dordrecht, 1977, trad. it. di S. Panattoni, *Il discreto e il continuo*, Torino, 1982, p. 97.

19. L.E.J. Brouwer, *Intuitionism and Formalism* (1913), ora in *Collected Works*, cit., pp. 123 sgg.; *Brouwer's Cambridge Lectures on Intuitionism, 1946-1951*, Cambridge, 1981, trad. it. *Lezioni sull'intuizionismo, 1946-1951*, a cura di S. Bernini, Torino, 1983, p. 28.

20. È importante comprendere che proprio qui sta l'origine dell'«impegno» politico di Brouwer all'interno di mo-

vimenti come quello 'significo', di cui anche Mauthner fu invitato a far parte. Van Stigt, *L.E.J. Brouwer. The Signific Interlude*, cit., enfatizza eccessivamente, in questo senso, la differenza tra il Brouwer del 1905-1907 e quello successivo al 1912 (ai cinque anni di ritiro a Laren). La stessa possibilità trascendentale, per così dire, di un *vocabolario nuovo*, obiettivo, perfettamente libero dall'uso equivoco delle parole nel linguaggio ordinario, vocabolario che costituisce il fine del movimento 'significo', va rintracciata nell'*epoché* radicale di ogni commistione tra sfera del Sé e regno dell'intelletto, dell'utile, del calcolo. Brouwer tornò, in questo senso, nel 1946 sulla storia del movimento 'significo': cfr. *Synopsis of the Signific Movement in the Netherlands*, ora in *Collected Works*, cit., pp. 465 sgg. Cfr., inoltre, gli altri suoi due saggi precedenti (sempre in *Collected Works*): *Signifische Sprachforschung* (1919) e *Signific Circle* (1922).

21. L.E.J. Brouwer, *Lezioni sull'intuizionismo*, cit., p. 27.

22. L.E.J. Brouwer, *On the Foundations of Mathematics*, cit., p. 73. Senza parole è in Schopenhauer la musica. Tutta la considerazione 'ascetica' della matematica in Brouwer rivela l'influenza del Libro Terzo del *Mondo come volontà e rappresentazione*.

23. D. Hilbert, *Über das Unendliche* (1925), trad. it. *Sull'infinito*, in AA.VV., *La filosofia della matematica*, a cura di C. Cellucci, Bari, 1967, p. 163.

24. *Ibid.*, p. 167.

25. D. van Dalen, *Foundations of Set Theory*, Amsterdam, 1973, p. 211.

26. H. Weyl, *Filosofia della matematica...*, cit., p. 56.

27. *Ibid.*, p. 46.

28. *Loc. cit.*

29. La denuncia di questo circolo vizioso ritorna continuamente in tutti gli scritti di Brouwer. Sulla sua importanza insistono A. Heyting, *Intuitionism. An Introduction*, Amsterdam, 1956; D. van Dalen, *op. cit.*; M. Dummett, *Elements of Intuitionism*, London, 1977.

30. H. Weyl, *Filosofia della matematica...*, cit., pp. 61-63.

31. A. Heyting, *Intuitionism in Mathematics*, in AA.VV., *Philosophy in the Mid-Century*, a cura di R. Klibansky, Firenze, 1958, trad. it. in AA.VV., *La filosofia della matematica*, cit., pp. 257-258.

32. D. van Dalen, *op. cit.*, p. 234.

33. L. Wittgenstein, *Lezioni sui fondamenti della matematica*, cit., p. 246; cfr., inoltre, pp. 188, 237 e 283. Analoghe considerazioni ritroviamo nelle *Bemerkungen über die Grundlagen der Mathematik*, Oxford, 1956, trad. it. *Osservazioni sopra i fondamenti della matematica*, a cura di M. Trinchero, Torino, 1971, pp. 111 e 188 sgg.

34. L.E.J. Brouwer, *Mathematik, Wissenschaft und Sprache* (conferenza tenuta a Vienna il 10 marzo 1928, pubblicata l'anno successivo), in *Collected Works*, cit., p. 425.

35. K. Gödel, *Russell's Mathematical Logic*, in AA.VV., *The Philosophy of Bertrand Russell*, a cura di P.A. Schilpp, Evanston, Illinois, 1944, trad. it. in AA.VV., *La filosofia della matematica*, cit., pp. 81 sgg.

36. Ciò vale per la fase del suo pensiero alla quale si riferisce la critica di Brouwer; sull'evoluzione successiva, cfr. C. Mangione, *La logica del XX secolo*, in *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, a cura di L. Geymonat, vol. VIII, Milano, 1976.

37. J.T. Desanti, *La philosophie silencieuse*, cit., p. 260. Che l'atto della *costruzione* costituisca per la nostra mente finita l'unica garanzia della solidità di un concetto, è però anche istanza squisitamente leibniziana.

38. E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. III, *Phänomenologie der Erkenntnis* (1923), trad. it. di E. Arnaud, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. III, t. II, *Fenomenologia della conoscenza*, Firenze, 1966, pp. 124-125.

39. L.E.J. Brouwer, *Mathematik, Wissenschaft und Sprache*, cit. La critica del meta-linguaggio formalista sembra incontrare, anche in questo, la posizione wittgensteiniana. Ma va tenuta ben ferma la differenza (invero 'abissale') tra la *decisione* brouweriana della matematica *dal* linguaggio, e quella di Wittgenstein che analizza il gioco inscindibile *tra* matematica e linguaggio: «la matematica si muove tra le

regole del nostro linguaggio » (Wittgenstein, *Osservazioni...*, cit., p. 63). Proprio per questa differenza 'abissale', le affinità tra i due autori sono tanto più significative.

40. Questa e le precedenti citazioni sono tratte da *Mathematik, Wissenschaft und Sprache* di Brouwer.

41. Cfr. l'importante, breve saggio di A.R. Raggio, *Algunas observaciones sobre la filosofía de la lógica de Newton C.A. Da Costa*, in «Revista latinoamericana de Filosofía», IX, 3, 1983, dove si ricorda che H. Scholz era solito dire nei suoi corsi che non Heidegger, ma Brouwer era stato il vero innovatore della filosofia del Novecento, poiché aveva attaccato le basi due volte millenarie del platonismo: la concezione degli enti matematici come cose in sé.

42. Nelle tracce biografiche già citate si possono trovare alcuni accenni a questo rapporto, ma limitati all'influenza che un'opera come *Leven, Kunst en Mystiek* può aver avuto sul movimento artistico del neo-plasticismo. Né la fondamentale monografia del Jaffé (*De Stijl*, trad. di C. Pirovano, Milano, 1964), né le opere successivamente dedicate a Mondrian (neppure quelle più attente ai suoi aspetti analitici: cfr., ad esempio, F. Menna, *Mondrian*, Roma, 1962, e, dello stesso autore, *La linea analitica dell'arte moderna*, Torino, 1975) si interrogano sulla dimensione propriamente intuizionista dello spazio mondrianiano. Ancor meno questo rapporto è studiato nelle ricerche sugli aspetti teosofici dell'arte astratta contemporanea: cfr., ad esempio, il noto S. Ringbom, *The Sounding Cosmos. A Study in the Spiritualism of Kandinsky and the Genesis of Abstract Art*, Stockholm, 1970. Più interessante, J. Baljeu, *The Problem of Reality with Suprematism, Constructivism, Proun, Neoplasticism and Elementarism*, in «The Lugano Review», 1, 1965 (ma anche questo saggio si limita alla prima opera di Brouwer e alle sue influenze sui filosofi-teosofi orbitanti nell'ambito di De Stijl, come lo Schoenmaecker).

43. D. Hilbert, *Sull'infinito*, cit., p. 163.

44. Così, invece, anche la Henderson, *The Fourth Dimension and non-Euclidean Geometry in Modern Art*, cit., pp. 313 sgg.

45. L'assillo al superamento della tragedia, in quanto tragedia della parola impotente a comunicare nei suoi limiti

il Sé, il proprio dell'anima (così Brouwer in *Leven, Kunst en Mystiek*, p. 37) è il Leitmotiv dell'opera, e degli stessi scritti, di Mondrian (P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, a cura di H. Holtzmann, Milano, 1975).

46. T. van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura*, ed. it. a cura di S. Polano, Roma, 1979, p. 339.

47. P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 73. La citazione è tratta dal fondamentale *De nieuwe beelding in de schilderkunst* [*Il neo-plasticismo in pittura*], pubblicato in «De Stijl» tra il 1917 e il 1918.

48. La distinzione è sviluppata con chiarezza da L. Lombardo Radice, *L'infinito*, Roma, 1981.

49. H. Weyl, *Il mondo aperto*, cit., p. 112.

50. Cfr. A. Heyting, *Intuitionism in Mathematics*, cit.

51. L. Lombardo Radice, *op. cit.*, pp. 105-113.

52. A. Heyting, *Intuitionism in Mathematics*, cit., pp. 252-254; A. Troelstra, *Choice Sequences*, Oxford, 1977.

53. S. Bernini, *Introduzione a L.E.J. Brouwer, Lezioni...*, cit., p. 19.

54. H. Weyl, *Filosofia della matematica...*, cit., p. 63.

55. D. van Dalen, *op. cit.*, p. 255.

56. Da qui l'impossibilità di intendere Mondrian sulla base del «Numero d'Oro» di Ghyka o delle Leggi della «sacra Geometria» (cfr. R. Lawlor, *Sacred Geometry*, London, 1982). G. Severini ha, indirettamente, mostrato questa impossibilità (senza, cioè, capirne le ragioni) in una lettera del 1964 indirizzata alla «Galerie des Arts» (ora in G. Severini, *Dal cubismo al classicismo e altri saggi*, a cura di P. Pacini, Firenze, 1977).

57. Questa traccia ermeneutica si oppone, dunque, con altrettanto vigore, sia alla riduzione pitagoreggiante dell'ordine mondrianiano a Legge necessaria e intramontabile che ad ogni considerazione funzionalistico-razionalistica del suo *rythmos*. Sostanzialmente, l'interpretazione 'analitica' ignorava quale fosse la matematica nel cui ambito avvengono le costruzioni mondrianiane.

58. È il problema da cui prendono inizio gli stessi *Fondamenti* di Brouwer del 1907 (*On the Foundations...*, cit., pp. 17 sgg.); D. van Dalen, *op. cit.*, p. 211; W. Kuyk, *op. cit.*, cap. III.

59. Lo stesso calcolo *astrologico*, come ha spiegato G. de Santillana (*Il mulino di Amleto*, cit., p. 189), dà inizio ai dubbi e alle angosce: è 'vera' armonia quella del Cielo? è quella davvero l'invariante sede dell'Essere? Non è possibile rintracciare in Mondrian il «Numero d'Oro» perché Mondrian conosce intimamente la crisi dell'Astro-logos; il suo Numero non sta più in nessuna sistematica-cosmica *philia* con quello delle Stelle: è costruzione autonoma, creaturale. Sulla crisi dell'Astro-logos ha pagine bellissime quel protagonista del 'neues Denken', citato con entusiasmo sia da Rosenzweig che da Benjamin, che è Christian Florens Rang, *Historische Psychologie des Karnevals*, Berlin, 1983, trad. it. *Psicologia storica del carnevale*, a cura di F. Desideri, Venezia, 1983.

60. L.E.J. Brouwer, *On the Foundations...*, cit., p. 70.

61. E. Cassirer, *op. cit.*, p. 112.

62. H. Weyl, *Filosofia della matematica...*, cit., p. 76. Per tutta questa parte, cfr. l'affascinante saggio di T. Tonietti, *Pāi in/disciplinati*, in AA.VV., *Tempi con/fusi*, Lecce, 1984.

63. *Sils-Maria*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, vol. V, t. 2, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, versione di F. Masini e M. Montinari, Milano, 1965, p. 274.

64. Le possibili 'presenze' di Nietzsche in Brouwer non si fermano qui. Basti pensare all'interpretazione, nei *Fondamenti*, della capacità di fissare il fluire temporale in sequenze ordinate regolari, che starebbe alla base dell'attività matematica (e che produrrebbe le regolarità che 'osserviamo' nella natura): «l'uomo *desidera* questa regolarità, poiché essa lo rafforza nella lotta per la vita, rendendolo capace di predire e intervenire» (corsivo nostro, p. 53).

65. Per questo passaggio, cfr. H. Weyl, *Symmetry*, Princeton, 1952, trad. it. di G. Lopez, *La simmetria*, Milano, 1962.

66. *Ts'ai-ken t'an*, testo taoista citato in F. Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 226.

67. P. Mondrian, *Tutti gli scritti*, cit., p. 96.

68. *Ibid.*, p. 60.

69. *Ibid.*, p. 128.

70. *Ibid.*, p. 146.

71. *Ibid.*, p. 45.

72. *Ibid.*, p. 47.

73. *Ibid.*, p. 37.

74. *Ibid.*, p. 39.

75. *Ibid.*, p. 40.

76. *Ibid.*, p. 42.

77. *Loc. cit.*

78. *Ibid.*, p. 43.

79. R. De Monticelli, *Dottrine dell'intelligenza*, Bari, 1982, pp. 166-167. I capp. xvi e xvii di quest'opera, dedicati all'immagine (e alla sua nozione 'tra' filosofia e arte) sono fondamentali per questo e il successivo capitolo del mio libro.

80. F. Menna, *Mondrian*, cit., pp. 99-100.

81. H. Weyl, *Il mondo aperto*, cit.; cfr. l'intero cap. iii e in particolare le pagine finali, dove Weyl 'raccolge' il filo che è andato dipanando a partire da Cusano e da Bruno.

82. Perciò i materiali junghiani raccolti in *Der philosophische Baum*, Olten, 1978, trad. it. di L. Baruffi e I. Bernardini, *L'albero filosofico*, Torino, 1983, vanno utilizzati con grande 'misura' nell'interpretazione della dimensione simbolica dell'Arbor mondrianiana.

83. Su questi temi, cfr. K. Kerényi, *Nel labirinto*, trad. it. di L. Spiller, Torino, 1983 (si tratta dell'edizione italiana dei saggi dedicati al labirinto dal Kerényi, e in particolare del fondamentale *Labyrinth-Studien* del 1941). Sull'immagine, ancora, del labirinto, cfr. P. Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Firenze, 1967; H. Kern, *Labirinti*, Milano, 1981 (iconograficamente ricchissimo).

84. Sulla nozione di «nucleo», cfr. L.E.J. Brouwer, *Lezioni*, cit., pp. 52-53.



85. La danza delle gru, eseguita a Delo per la prima volta, a imitazione delle circonvoluzioni del labirinto, cfr. K. Kerényi, *op. cit.*, pp. 56 sgg.; P. Santarcangeli, *op. cit.*, pp. 202 sgg.; H. Kern, *op. cit.*, pp. 44 sgg.

86. K. Kerényi, *op. cit.*, p. 114.

87. R. Guénon, *Le symbolisme de la Croix*, Paris, 1931, trad. it. di T. Maserà, *Il simbolismo della Croce*, Milano, 1973, pp. 47 sgg.

### CAPITOLO TERZO

1. Il Maiastra è un uccello leggendario dei racconti popolari romeni. Ha il dono di mutare d'aspetto e di cantare con voce che incanta. Guida il Principe attraverso tutte le prove, i sortilegi, le tenebre, fino all'Amata.

2. Non vi è che Ezra Pound ad averle udite: E. Pound, *Brancusi*, New York, 1921, trad. it. *Brancusi*, Milano, 1957.

3. Ci riferiamo alla Colonna senza fine (di acciaio, alta trenta metri) e alle tavole, ai sedili, alle panche di pietra del parco di Tirgu Jiu in Romania (1937).

4. Sui rapporti tra De Stijl e Brancusi, cfr. T. van Doesburg, *Brancusi*, in «De Stijl», 79-84, 1927.

5. Sul simbolismo dell'Albero, R. Cook, *The Tree of Life*, London, 1974.

6. Il Geviert è termine heideggeriano per dire l'ordito, la trama: cfr. il mio *Salvezza che cade*, in «Il Centauro», 6, 1982, dove ho cercato di analizzare la presenza di queste 'tradizioni' in Heidegger.

7. L'Arbor di Klee non è Asse (così come non è Asse la linea di Mondrian): essa va considerata assieme alla struttura che l'avvolge, nella complessità del suo mondo. De Santillana cita dall'*Atharva-Veda*: «Lo *skambha* [l'Albero, il Sostegno] sostiene [...] cielo e terra; lo *skambha* sostiene l'ampia atmosfera; lo *skambha* sostiene le sei ampie direzioni; nello *skambha* penetrò tutta questa esistenza» (*Il mulino di Amleto*, cit., p. 282). Poche pagine prima, lo stesso autore aveva citato uno dei *runot* finlandesi: «Quercia lun-

ga, quercia larga. Qual è il legno della sua radice? Oro è il legno della sua radice. Il cielo è il legno della cima della quercia. Un recinto nel cielo. Un ariete nel recinto. Un granaio sul corno dell'ariete » (*ibid.*, p. 275).

8. B. Russell, *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*, London, 1937<sup>2</sup> (prima ediz. Cambridge, 1900), p. 43.

9. *Loc. cit.*

10. Cfr. E. Cassirer, *Leibniz' System in seinen wissenschaftlichen Grundlagen*, Marburg, 1902.

11. E. Cassirer, *Newton and Leibniz* (1943), a cura di P.O. Kristeller, trad. it. di F. Federici, in E. Cassirer, *Dall'umanesimo all'illuminismo*, Firenze, 1967, p. 336.

12. N. Hartmann, *Leibniz als Metaphysiker*, Berlin, 1946, p. 12. Ma chi ha soprattutto insistito su quest'apetto del pensiero leibniziano è Ernst Bloch, in vari punti della sua opera e specialmente in *Das Prinzip Hoffnung*, cit., vol. I, pp. 271 sgg. Leibniz, «questo unico grande pensatore del possibile dopo Aristotele» (p. 281), avrebbe cercato di definire il possibile come «determinazione obbiettiva», e non come «introiezione antropomorfa». L'«inquiétude poussante» che muove la materia leibniziana (p. 1007) renderebbe vana ogni concettualizzazione statica del possibile o ogni sua riduzione, secondo il sillogismo megarico, al reale-necessario. Ma neppure il possibile blochiano (nella sua ansia per l'effettuazione: «Möglichkeit verwirklichen»!) sa alcunché del tragico kafkiano (Kafka non è mai citato nelle duemila pagine di *Das Prinzip Hoffnung*!).

13. *Die philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, a cura di C.I. Gerhardt, Berlin, 1875-1890, ristampa Hildesheim, 1960-1961, vol. VII; G.W. Leibniz, *Saggi filosofici e lettere*, a cura di V. Mathieu, Bari, 1963, pp. 102 sgg.

14. Sempre nell'edizione di Gerhardt, vol. VI; trad. it. cit., pp. 95 sgg. Per il Cassirer, le *Meditationes* costituiscono il vero e proprio inizio dell'indagine sistematica leibniziana.

15. *Ibid.*, vol. VI; trad. it. cit., pp. 369 sgg.

16. *Ibid.*, vol. VII; trad. it. cit., pp. 77 sgg.

17. M. Heidegger discute a fondo il termine leibniziano nel secondo volume del *Nietzsche*, Pfullingen, 1961, pp. 451 sgg. Egli vi cita interamente l'*Appendice* (nell'ed. Gerhardt, cit., vol. VII) al *De rerum originatione radicali* (trad. it. *Sull'origine radicale delle cose*, in *Saggi filosofici e lettere*, cit., pp. 85 sgg.).
18. G.W. Leibniz, *Monadologia*, in *Saggi filosofici e lettere*, cit., p. 374.
19. G.W. Leibniz, *Sull'origine radicale delle cose*, cit., p. 77.
20. *Ibid.*, p. 81 («et possibilia habeant realitatem»).
21. *Ibid.*, pp. 78-79.
22. *Loc. cit.* («primum agnoscere debemus eo ipso, quod aliquid potius existit quam nihil, aliquam in rebus possibilibus seu in ipsa possibilitate vel essentia esse exigentiam existentiae»).
23. *Ibid.*, p. 80.
24. *Ibid.*, p. 86 («quam plurimum realitatis actu praestatur»).
25. *Ibid.*, p. 78.
26. *Ibid.*, p. 85.
27. *Ibid.*, p. 80.
28. *Ibid.*, p. 81.
29. N. Hartmann, *Möglichkeit und Wirklichkeit*, Berlin, 1938, p. 46.
30. Il possibile leibniziano non è, cioè, «spettrale» (*ibid.*, pp. 45 sgg. e ancora pp. 174-176, 468-469).
31. G.W. Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, nell'ed. Gerhardt, cit., vol. V, trad. it. di E. Cecchi, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, Bari, 1925, pp. 8-9.
32. Straordinaria visione di una struttura *ultra-cromatica* dell'universo! Non solo suoni infinitesimi, ma ognuno col proprio *timbro*, che si compongono secondo ordini complementari non presieduti da alcuna Legge 'di natura'. Questa stessa visione, attraverso la *Farbenlehre* goethiana,

si ritroverà nella *Klangfarbenmelodie* della nuova musica, problema per eccellenza di Schönberg. Angelika Abel, nel suo fondamentale *Die Zwölftontechnik Weberns und Goethes Methodik der Farbenlehre*, Wiesbaden, 1982, non ha, però, messo in luce queste 'origini' leibniziane del suo tema.

33. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., pp. 9-10. Si potrebbe affermare che l'individualità per Leibniz coincide con l'idea di *differenza estrema*.

34. *Ibid.*, p. 10.

35. H. Weyl, trattando il continuo come «werdende Wahlfolge» (nella *Filosofia della matematica* e, inoltre, nel fondamentale *Das Continuum*, Berlin, 1932, trad. it. di A.B. Veit Riccioli, *Il Continuo*, Napoli, 1977) cita esplicitamente la concezione di Leibniz.

36. A questo aspetto del discorso leibniziano si limita anche F. Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 346.

37. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., pp. 369-370.

38. *Ibid.*, p. 371, corsivo nostro («Automates incorporels»).

39. *Ibid.*, p. 373.

40. *Ibid.*, p. 377.

41. *Ibid.*, p. 378. L'immagine dello specchio è un topos leibniziano. L'ars combinatoria è chiamata a ordinare questa molteplicità di punti di vista o *sguardi* che costituiscono essenzialmente lo stesso universo. Per questi motivi, e per l'intera interpretazione di Leibniz qui sostenuta, rimando a M. Serres, *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, Paris, 1968.

42. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 10.

43. F. Capra, *Il Tao della fisica*, cit., p. 216.

44. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 378 («il y a comme autant de différents univers»: letteralmente «vi sono come altrettanti diversi universi»).

45. Era questa anche per Hegel la parte più interessante della filosofia leibniziana: «Questa idealità spetta parimenti al materiale, che è anch'esso una pluralità di monadi;

quindi quello di Leibniz è un sistema intellettuale, secondo il quale ogni cosa materiale è rappresentativa, percettiva» (*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, trad. it. di E. Codignola e G. Sanna, *Lezioni sulla storia della filosofia*, vol. III, tomo II, Firenze, 1964, pp. 191-192).

46. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 379, corsivo nostro («elle ne saurait développer tout d'un coup ses replis, car ils vont à l'infini»).

47. G.W. Leibniz, *Nuovi saggi sull'intelletto umano*, cit., p. 11.

48. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 380 («rien d'inculte, de stérile, de mort dans l'univers» e continua «point de chaos, point de confusions qu'en apparence»).

49. J. Needham, *Scienza e civiltà in Cina*, vol. II, cit., p. 600.

50. Basti pensare ai già citati Cassirer e Weyl, per il primo aspetto, a Capra, per il secondo.

51. Anche il Needham rimanda, a questo proposito, al platonismo della Scuola di Cambridge, per cui cfr. E. Cassirer, *Die platonische Renaissance in England und die Schule von Cambridge*, trad. it. di R. Salvini, *La rinascenza platonica in Inghilterra e la Scuola di Cambridge*, Firenze, 1968, pp. 135 sgg.

52. J. Needham, *op. cit.*, p. 678 (citazione da un'ode cinese del II secolo a.C.).

53. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 376.

54. G.W. Leibniz, *Elementa philosophiae arcanae* (1675-1676), pubblicato in I. Jagodinsky, *Leibnitiana*, Kasan, 1913, trad. it. in *Saggi filosofici e lettere*, cit., p. 37.

55. Citato dallo *Chuang Tzu*, in J. Needham, *op. cit.*, p. 682.

56. Si tratta della nota 'battuta' iniziale de *La confessione creatrice* (1920), ora in P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, Milano, 1959, p. 76.

57. Come direbbe Florenskij per definire l'arte che non rende visibile, ma ripete il visibile.

58. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 80.

59. *Loc. cit.*
60. *Ibid.*, p. 69.
61. *Ibid.*, p. 79.
62. Per questa parte, cfr. R. De Monticelli, *Dottrine dell'intelligenza*, cit., pp. 167-172.
63. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 80. Questa *Gestalt* si oppone a qualsiasi struttura simmetrica di semplice equilibrio: cfr. lo scritto con il titolo *Norma e anormalità*, in *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, Milano, 1970, p. 381.
64. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 70.
65. *Ibid.*, p. 92.
66. Sulle nozioni di simultaneità e complementarietà in Klee, le loro ascendenze goethiane, gli sviluppi di queste nella nuova musica, pagine fondamentali si possono trovare in A. Abel, *op. cit.*, pp. 118 sgg.
67. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 92.
68. M. Heidegger, *Das Ding* (1950); *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, a cura di G. Vattimo, Milano, 1976.
69. Cfr. P. Cherchi, *Klee teorico*, Bari, 1978, pp. 205 sgg.
70. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 79.
71. *Ibid.*, p. 86. Cfr., per tutto questo problema, A. Kagan, *Paul Klee. Art and Music*, London, 1983.
72. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 296.
73. *Ibid.*, p. 383.
74. «Perciò in musica un quarto di tono o la scala "cromatica" di semitoni sarebbe più prossima alle differenze naturali nell'altezza del suono di quanto non lo siano le scale piuttosto artificiali maggiore e minore» (P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, cit., p. 377). È da brani come questo che la Abel ha attinto per la sua ri-

costruzione della *Klangfarbenmelodie* dell'arte contemporanea. Cfr. anche V. Mathieu, *La voce, la musica, il demoniaco*, Milano, 1983, pp. 67-112.

75. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. II, cit., p. 519.

76. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 381.

77. E. Cassirer, *Storia della filosofia moderna*, cit., vol. II, pp. 186-187.

78. J. Needham, *op. cit.*, p. 681.

79. «L'opera cresce a suo modo, seguendo regole generali e onnivalenti, ma non è essa la regola, non ha a priori validità generale. L'opera non è legge, essa è al di là della legge» (P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 59).

80. *Ibid.*, p. 152.

81. *Ibid.*, p. 63.

82. *Ibid.*, p. 59.

83. *Ibid.*, p. 79.

84. M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in *Holzwege*, Frankfurt a.M., 1950, trad. it. *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, Firenze, 1968.

85. P. Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 66.

86. *Ibid.*, p. 19.

87. *Fioritura ardente* è il titolo di un acquerello del 1927.

88. Annotazione di Klee, riportata in *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit., p. 21.

89. G.W. Leibniz, *Monadologia*, cit., p. 381.

90. *Ibid.*, p. 382.

91. È l'Albero plotiniano e goethiano della *Metamorfosi* che qui organizza la *Gestalt* figurativa di Klee, come – secondo altre delle sue possibilità – lo spazio musicale di Webern (A. Abel, *op. cit.*, pp. 136 sgg.). Ma è l'Albero an-

che dell'ordito, della tessitura, della trama, della danza universale degli enti (cfr. R. Guénon, *Il simbolismo della Croce*, cit., p. 120). Le citazioni successive sono tratte dalla conferenza di Klee del 1924 *Sull'arte moderna*, in *Teoria della forma e della figurazione*, vol. I, cit.

92. Cito da una poesia di Klee del 1920, in P. Klee, *Gedichte*, Zürich, 1960, trad. it. *Poesie*, a cura di G. Manacorda, Milano, 1978, pp. 51-52 (il volume è corredato da un importante saggio di G. Manacorda su Klee, *Scacchiere*).

93. Sull'Angelo in Klee, oltre al mio *L'Angelo necessario*, Milano, 1986<sup>2</sup>, nuova ed. riveduta e ampliata 1992, cfr. O.K. Weckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a.M., 1981, p. 109; J. Jiménez, *El ángel caído*, Barcelona, 1982.





**FINITO DI STAMPARE NEL MARZO 2002 IN AZZATE  
DAL CONSORZIO ARTIGIANO «L.V.G.»**

*Printed in Italy*



# SAGGI

## NUOVA SERIE

### VOLUMI PUBBLICATI:

1. Giovanni Macchia, *Elogio della luce*
2. Louis Dumont, *Homo hierarchicus*
3. Leonardo Sciascia, *La corda pazzza*
4. James Hillman, *Il mito dell'analisi* (5ª ediz.)
5. Sergio Quinzio, *Un commento alla Bibbia* (3ª ediz.)
6. Massimo Cacciari, *L'Angelo necessario* (5ª ediz.)
7. Emanuele Severino, *Oltre il linguaggio*
8. René Girard, *La violenza e il sacro* (5ª ediz.)
9. Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia*
10. James Hillman, *Re-visione della psicologia* (3ª ediz.)
11. Paolo Zellini, *Breve storia dell'infinito* (6ª ediz.)
12. Marc Fumaroli, *Lo Stato culturale*
13. Louis Dumont, *Saggi sull'individualismo*
14. René Girard, *L'antica via degli empi*
15. Massimo Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa* (3ª ediz.)
16. Isaiah Berlin, *Il legno storto dell'umanità* (2ª ediz.)
17. Manlio Sgalambro, *La morte del sole* (2ª ediz.)
18. René Girard, *Delle cose nascoste sin dalla fondazione del mondo* (3ª ediz.)
19. James Hillman, *Fuochi blu* (2ª ediz.)
20. Geminello Alvi, *Il Secolo Americano*
21. Edgar Wind, *Arte e anarchia* (3ª ediz.)
22. Massimo Cacciari, *L'Arcipelago* (2ª ediz.)
23. Sergio Quinzio, *La fede sepolta* (2ª ediz.)
24. Paolo Zellini, *La ribellione del numero* (2ª ediz.)
25. Isaiah Berlin, *Il mago del Nord*
26. Bruno Bettelheim, *Il cuore vigile* (3ª ediz.)
27. Isaiah Berlin, *Il riccio e la volpe* (2ª ediz.)
28. René Girard, *Shakespeare. Il teatro dell'invidia* (2ª ediz.)
29. Isaiah Berlin, *Il senso della realtà*
30. Giovanni Macchia, *Scrittori al tramonto*
31. René Girard, *Il capro espiatorio* (2ª ediz.)
32. James Hillman, *Anima* (3ª ediz.)
33. Mario Bortolotto, *Est dell'Oriente*
34. Isaiah Berlin, *Controcorrente*
35. Marc Fumaroli, *Il Salotto, l'Accademia, la Lingua*
36. René Girard, *Vedo Satana cadere come la folgore*
37. Isaiah Berlin, *Le radici del Romanticismo*

## SAGGI

### VOLUMI PUBBLICATI:

- Geminello Alvi, *Le seduzioni economiche di Faust*  
Mario Bortolotto, *Consacrazione della casa*  
Norman O. Brown, *La vita contro la morte* (2ª ediz.)  
Massimo Cacciari, *Dallo Steinhof*  
Guido Ceronetti, *La carta è stanca*  
Guido Ceronetti, *La vita apparente*  
Robert Darnton, *Il grande massacro dei gatti*  
Alexander Dorner, *Il superamento dell'«arte»*  
Louis Dumont, *Homo aequalis, I*  
I. Eibl-Eibesfeldt, *Amore e odio* (3ª ediz.)  
Elvio Fachinelli, *La mente estatica* (2ª ediz.)  
Alfredo Giuliani, *Le droghe di Marsiglia*  
Georg Groddeck, *Il linguaggio dell'Es* (3ª ediz.)  
Erich Heller, *Lo spirito diseredato*  
Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza* (2ª ediz.)  
Pierre Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso*  
Silvio Leonardi, *L'Europa e il movimento socialista*  
Konrad Lorenz, *L'altra faccia dello specchio* (5ª ediz.)  
Giovanni Macchia, *Gli anni dell'attesa*  
Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*  
Guido Morselli, *Fede e critica*  
Giuseppe Pontiggia, *Il giardino delle Esperidi*  
Sergio Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*  
Sergio Quinzio, *La croce e il nulla*  
Emanuele Severino, *Il parricidio mancato*  
Emanuele Severino, *La tendenza fondamentale del nostro tempo* (2ª ediz.)  
Manlio Sgalambro, *Trattato dell'empietà*