

SOCIETÀ E CONFLITTO

Rivista semestrale di storia, cultura e politica

n. 27/28, gennaio-dicembre 2003

Antonio Chiochi
Tra confluenze e biforcazioni

Estratto

Redazione

Luisa Bocciero
Antonio Chiocchi (direttore editoriale)
Sergio A. Dagradi
† Lucio Della Moglie
Domenico Limongiello
Agostini Petrillo
Antonello Petrillo (direttore responsabile)
Claudio Toffolo

Registrazione

Tribunale di Avellino n. 257 del 2 settembre 1989

E-mail

societaeconflitto@tiscalinet.it

Sito web

www.cooperweb.it/societaeconflitto

Tra confluenze e biforcazioni di Antonio Chiochi

I

Ne *Il giardino dei sentieri che si biforcano* di J. L. Borges che, come noto, conclude l'omonima prima parte di *Finzioni*¹, trova posto una relazione di identità tra *labirinto* e *libro*. Per Ts'ui Pên - e per noi -, costruire un labirinto equivale a scrivere un libro.

Libro e labirinto, ci informa Borges, sono una cosa sola. Il labirinto è il libro e, reciprocamente, il libro è il labirinto. Ciò per un motivo elementare: l'*infinito* è la cifra di entrambi. Unica *misura* che qui abbiamo a portata di mano è, dunque, la *dismisura*. Siamo, con questo, messi nella condizione di eccedere il mondo, nell'istante medesimo in cui lo esperiamo. Tale possibilità si dispiega, per il fatto che il mondo stesso è il labirinto che tutto *travalica* e tutti *pre-viene*. Nella medesima unità di spazio/tempo, il mondo *viene prima* di noi e *anticipa* le nostre mosse pensanti e progettanti. Sicché siamo sempre condannati a pensare nella e intorno alla infinità del mondo; ma l'infinità del mondo è inafferrabile, quanto più ne facciamo esperienza emotiva.

Nel labirinto del mondo, il libro della conoscenza non può appagarsi di descrizioni o codificazioni unilineari, compatte narrativamente e perspicue logicamente. L'infinità del labirinto-mondo e del labirinto-libro non può risolversi nella finitudine del pensiero. Il *pensiero-sistema* della logica e della scienza è una deriva nelle acque melmose delle presunzioni di conoscenza che, in realtà, universalizzano il pregiudizio, la superstizione dogmatica e paralizzano le energie inventive e immaginative.

La logica del pensiero-sistema non è riduttivamente interdotta da una infondatezza epistemica (o "impossibilità di fondazione": che dir si voglia). Non è il sapere o la ragione ad essere senza fondamenti, ma il mondo in quanto labirinto: cioè, in quanto infinità. Dire che il sapere o la ragione è senza fondamenti è ancora stare al di qua dell'infinità del mondo. La crisi della sistemica come "crisi degli universali" ci parla ancora di un pensiero che inclina a sostituire se stesso al mondo e che dal *gergo dell'essere* (dei primi decenni del XX secolo) trascorre al *gergo del rizoma*, della *complessità* ecc. (della fine del secolo scorso).

Ricordiamo con Platone (*Simposio*): laddove si innalza un sistema, là si demolisce la filosofia (intesa qui nel suo senso originario di: "amore per il sapere"). Se facciamo un passo avanti rispetto a Platone, perveniamo ad una considerazione di questo tipo: dove si erige un sistema, lì si uccidono le linee spazio/temporali dell'infinità del mondo. Un sistema compatto, tanto onnicomprensivo da risultare perfettamente chiuso in se stesso, è la morte del tempo e dello spazio: del loro presente, passato e futuro. Da qui prende origine la *violenza della totalità* (del tempo-totalità e dello spazio-totalità).

Nessuna meraviglia che Ts'ui Pên, reagendo agli ordini discorsivi della totalità, si esprima in questo modo: "Lascio ai diversi futuri (non a tutti) il mio giardino dei sentieri che si biforcano"². Sono molteplici i futuri che ci appartengono; perché molteplici sono i passati e i presenti che ci riguardano. Ognuno dei diversi presenti aggiunge altri presenti al presente e, dunque, apre una gamma sempre più ampia di futuri possibili. Tutto accade, come se si fosse in un libro, in cui una pagina segue l'altra: nasce da essa, ma ne è singolarmente diversa.

Nell'infinità del mondo, *il tempo si biforca*: ci dice Borges. Non ci resta che viaggiare e vivere nelle biforcazioni del tempo. Non c'è unicità progettuale o univocità logica che regga a questo dato, insieme, primordiale e ultimo, in forza di cui la condizione umana è resa cosmica. Svoltando verso una direzione, non eliminiamo tutte le altre: le scegliamo, invece, *tutte e simultaneamente*.

La possibilità dello *stare cosmico* e della *simultaneità* del camminare nel tempo non si limita a "ristrutturare" il concetto di tempo. Piuttosto, la proliferazione infinita delle linee del tempo non è che il simultaneo della scomposizione altrettanto infinita dei luoghi dello spazio. Tempi infiniti non esisterebbero, senza spazi infiniti; e viceversa. Come non esiste il tempo assoluto, così non si dà lo spazio assoluto. Ogni spazio è, così, anche non-spazio, come ogni tempo è non-tempo. I *non-luoghi* (tramandatici come utopie) coabitano con i *non-tempi* (trasmessici come u-

cronie). Ecco perché possiamo dire che lo spazio è sempre *più-che-spazio* ed il tempo è sempre *più-che-tempo*.

I non-luoghi e i non-tempi costituiscono un ordito unico e non rimandano rispettivamente, come pure a volte si è creduto, a mancanza di luoghi ed assenza di tempi. Più propriamente, i non-luoghi e i non-tempi costituiscono la cifra dei possibili del reale che pulsano di contro al marchio delle “certezze” che imputridiscono il mondo. Un luogo è, contemporaneamente, la sorgente di tutti i luoghi e di tutti i tempi; un tempo è, simultaneamente, la matrice di tutti i tempi e di tutti i luoghi.

Ogni confluenza è la meta e, insieme, l’origine delle biforcazioni. In ogni confluenza e in tutte le biforcazioni spazio e tempo sono a braccetto. La rappresentazione dello spazio perde ogni centralità. Intanto, perché si accompagna sempre alla rappresentazione del tempo. Inoltre, ma non secondariamente, è il tempo che irrompe nelle trame spaziali, occupandole e decostruendole senza requie. Così come lo spazio decostruisce il tempo.

Già nel cubismo (parigino) e nel futurismo (romano e milanese) dell’inizio del XX secolo, lo spazio si anima, rompendo la fissità della prospettiva. Cessa di essere sfondo inerte e si vitalizza, acquisendo respiro e movimento. Ma qui esso comanda ancora sul tempo che, pure, è scomposto. Occorre aspettare la “rivoluzione” di K. Malevic del 1913, affinché la rappresentazione dinamica del tempo abbia il sopravvento sullo spazio. Un *tempo dinamico* colloca nello spazio animato tutti gli eventi nella loro successione tra presente e presente, tra passato e presente e tra presente e futuro. Sulla tela il tempo ruota, facendo muovere lo spazio. “L’Arrotino”, l’opera di Malevic che segna questa rottura, non a caso, contempla un vero e proprio “principio di fibrillazione” dello spazio/tempo. O meglio: la fibrillazione del tempo cattura lo spazio e lo movimentata oltre la tridimensionalità fisica. Le coordinate spaziali si inchinano al mulinello del tempo: lo spazio non è semplicemente scomposto ed animato; ma viene *formato* ed *informato* dal tempo. Un tempo in movimento perenne non si limita a dinamicizzare lo spazio, ma lo porta in giro con sé, liberandone la natura proteiforme.



K. Malevic (1913)

L’arrotino. Principio di fibrillazione

Olio su tela 79,5 x 79,5 cm

New Haven, Yale University Art Gallery

gnà questa rottura, non a caso, contempla un vero e proprio “principio di fibrillazione” dello spazio/tempo. O meglio: la fibrillazione del tempo cattura lo spazio e lo movimentata oltre la tridimensionalità fisica. Le coordinate spaziali si inchinano al mulinello del tempo: lo spazio non è semplicemente scomposto ed animato; ma viene *formato* ed *informato* dal tempo. Un tempo in movimento perenne non si limita a dinamicizzare lo spazio, ma lo porta in giro con sé, liberandone la natura proteiforme.

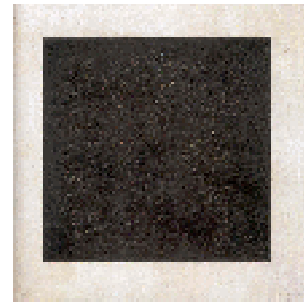
In Malevic, la scomposizione delle forme spaziali nelle loro singole unità si abbina alla disarticolazione delle linee temporali in tutte le direzioni possibili, in un vortice continuo in cui confluiscono e si biforcano figure, forme, movimenti ed eventi. Si può seguire la genesi, la trasformazione, la combinazione e la biforcazione delle singole unità e forme spaziali, sotto l’incalzare di un tempo dinamico che: a) nell’attimo coglie il carattere polimorfo e multidirezionale dell’eternità; b) dell’eternità disseziona passaggi, percorsi, eventi singoli ed irripetibili, nel loro vario correlarsi e divaricarsi. Come già nel cubismo e nel futurismo: le figure e le forme non sono più bloccate dallo spazio; come non ancora nel cubismo e nel futurismo: figure e forme non sono più accerchiate dal tempo.

L’accelerazione dei tempi procede in uno con la scomposizione dello spazio. Non v’è principio d’ordine statico che regola questa nuova complessa dialettica. Il caos è solo apparente. È un punto di transito, posto tra confluenze e biforcazioni. Le forme, le figure, gli eventi e i movimenti non si limitano a trapassare l’uno nell’altro; si ingenerano e si distanziano l’uno dagli altri. Più tardi, nella seconda metà del XX secolo, sarà la “teoria dei frattali” a penetrare in profondità questa elementare evidenza, meglio disvelandocela.

Ogni scomposizione dello spazio e del tempo equivale ad una loro riorganizzazione. Sicché il *vicino* ed il *lontano* coesistono e, coesistendo, si penetrano l'un l'altro. Il *più vicino* diviene, in breve, il *più lontano*. In un moto perpetuo, quelle stesse traslazioni spaziali e slittamenti temporali che li allontanano provvedono ad avvicinarli; e viceversa. I passaggi del tempo e le metamorfosi dello spazio ci consegnano un "vicino" ed un "lontano" trasfigurati. Spazio e tempo vengono scomposti, per essere riorganizzati e sono riorganizzati attraverso la loro trasfigurazione.

Malevic ritiene che una riorganizzazione dello spazio di questo tipo sia *alogica* e, per meglio marcarne la dirompenza, al quadro sovraimpone le lettere dell'alfabeto ed oggetti vari. Con ciò, egli tende a dissolvere la *logica* dell'arte, così come si era andata affermando nel corso dei secoli. Come dirà più tardi Wittgenstein a proposito del linguaggio, nell'opera d'arte non è da ricercarsi alcun *senso logico*: la logica si oppone ai *giochi linguistici* delle *forme di vita*, esattamente come è la nemica mortale dell'arte come *forma* e *vita*.

Tra il 1913 ed il 1918, Malevic va scoprendo che l'arte è sempre situata *al di là* del reale e, perciò, risulta inafferrabile dalla logica e dalle logiche artistiche che hanno preteso di governarla. Egli, ben più dell'astrattismo, scavalca con decisione i confini delle *rappresentazioni* e noi siamo resi edotti ultimativamente che l'arte può essere tutto - ed effettivamente è tutto - *tranne* che rappresentazione. Il mondo, insomma, non è per niente riducibile ad *oggetto*. Il "quadrato nero su fondo bianco" apre questa nuova era.



K. Malevic (1914-15 ca.)
Quadrato nero
Olio su tela 79,5 x 79,5 cm
Mosca, Galleria Tret'jakov

Con le sue "poetiche" intorno al *mondo senza oggetti*, Malevic svela l'irriducibilità delle forme di vita alla rappresentazione oggettuale. Nessuna tecnica artistica può rappresentare il mondo, per la decisiva circostanza che rappresentarlo significa interromperne le metamorfosi dinamiche, spacciando per movimento quello che è un mero fotogramma. La rappresentazione paralizza il movimento del "divenire", in tutte le sue cangianti forme e direzioni.

Il "mondo senza oggetti" di Malevic, in realtà, è il "sistema svelato" del mondo. Da qui l'attenzione per le forme, le linee ed i colori puri, come il cerchio, il quadrato, la croce, il nero, il rosso, il bianco. La purezza delle forme estrae qui la purezza della vita. Per Malevic, il valore essenziale della pittura sta nel cogliere il *sentimento*. Questo, l'*humus* interno del suo suprematismo.

Frangere i limiti della logica artistica è un'operazione coesistente alla rottura dei limiti del logos (e del linguaggio: come è stato per la migliore poesia dell'Otto-Novecento). Rimonta da qui la necessità di risalire alle *forme base* che della vita costituiscono il calco primitivo e, insieme, il ritmo corale. Forme ora e non più oggetti. Sentimento della mancanza ora e non più eccesso di certezza. E perciò: movimento ininterrotto e ininterrotta ricerca; non già stasi e appagamento formale.

Nelle forme base convivono tutti i tempi e tutti gli spazi: essi si danno qui appuntamento per tutti gli incroci e tutte le biforcazioni possibili. L'inedito sorge di continuo; l'impossibile si fa possibile; il certo si decompone; nuove conquiste ridisegnano gli orizzonti. Nelle particelle elementari del tempo e nelle faglie infinitesimali dello spazio si trincerano tutte le possibilità e impossibilità: in esse, prendono origine tutti i mondi del possibile e dell'impossibile. Qui tutto il vicino è anche tutto il lontano. L'infinito non è altro che il vicino nel lontano ed il lontano nel vicino. Ciò spiega meglio il dato esistenziale che se ne possa fare esperienza emotiva.

Tempo e spazio, figure e forme, eventi e viventi si biforcano incontrandosi e si incontrano biforcandosi. Ogni luogo e ogni tempo costituiscono un luogo e un tempo per degli appuntamenti cruciali, in cui vita e morte mescolano di continuo le carte. L'universo della *precisione* rivela qui tutta la sua fallacia, per la sua pretesa di voler spiegare con la logica e la razionalità scientifica i mondi della vita.

Una volta pervenuti a questa soglia di consapevolezza, non andiamo veleggiando a ritroso verso il *pressappoco*. Se di ritorno si deve parlare, dobbiamo dire che si tratta di un *rimpatrio*: siamo, di nuovo, intimi alla trama infinita delle cose del mondo e della vita. Allora, più propriamente, stiamo *avanzando*. E avanziamo, perché siamo finalmente (o, forse, di nuovo) compartecipi dell'infinità del mondo e della vita. Qui infinito vuole esattamente dire: *assenza di fondamenta*. Non già la *crisi*, ma la *critica* della ragione scientifica e della logica ci conduce a questo snodo.

L'assenza di fondamenti rimanda necessariamente ad una dimensione *cosmologica*. Col che non facciamo altro che esprimere un'esigenza oggi ampiamente avvertita: il commiato dalle *centralità antropologiche* della modernità e della post-modernità. È, perlomeno, da sei secoli che il mondo è stato ingabbiato in totalità di tipo antropocentrico. Dai miti rinascimentali dell'*homo faber* a quelli contemporanei dell'*homo creator*, gli uomini si sono prima ritenuti artefici del proprio destino e poi *facitori tecnici* della vita, al di fuori e contro la natura.

Il mito dell'*homo creator*, tuttavia, ingenera anche una contraddizione di non leggero peso. La produzione e riproduzione della vita attraverso le tecnologie genetiche espelle la mediazione umana proprio dalla creazione. La procreazione degli esseri umani, addirittura, può avvenire al di fuori del rapporto naturale uomo/donna. La tecnicità dell'*homo creator* rende qui inutile e non necessario l'intervento creatore dell'uomo. Ma egli, in realtà, ergendosi come creatore assoluto, smette di creare se stesso, delegando l'atto alla tecnica. Questo non è che uno dei tanti paradossi dell'antropocentrismo e della sua intima fragilità. Allorché si immagina all'apice della sua potenza, l'antropocentrismo getta la maschera e svela le sue ossessioni, proiettando le sue pulsioni di dominio dalla vita del mondo ai mondi della vita: la sua somma impotenza si coniuga come dominio estremo.

Crisi e critica dell'antropocentrismo sono, immediatamente, anche crisi e critica dei modelli di conoscenza antropocentrici con cui siamo stati abituati a pensare, valutare, ragionare, discernere e classificare. Se questo è l'oceano mosso ed agitato entro cui perennemente siamo gettati, possiamo ancora kantianamente dire che la verità è l'*accordo* fra la conoscenza e gli *oggetti*?³. Quanti progressi effettivi i moduli falsificazionisti, verificazionisti e post-empiristi in genere compiono e ci fanno compiere rispetto all'asserto kantiano appena richiamato?

Che si dia priorità alla soggettualità del pensare o alla oggettualità dell'esperire rimaniamo confinati in una dimensione in cui l'intelletto rimane *la terra* della conoscenza e, dunque, della verità. Una volta collocati su questo piano inclinato, le linee di discriminazione tra idealismo ed empirismo (in tutte le loro espressioni e sottoespressioni) sono assai difficili da individuare. Si staglia, però, una differenza non secondaria: mentre la "cosa in sé" kantiana è inconoscibile ed è pensabile solo e sempre come ignoto, gli approcci verificazionisti, falsificazionisti e neo-empiristi espungono l'ignoto dall'orizzonte dei programmi di ricerca scientifica, presumendo che la conoscenza sia approssimabile per passaggi progressivi. In ogni unità spazio-temporale sussiste una conoscenza (e dunque: una verità) perfettibile, verificata e falsificata nelle successive o coeve unità spazio-temporali. Conoscenza, spazio e tempo qui non si biforcano mai, ma si costruiscono unicamente per *accumulo* e smentiscono linearmente per *contraddizione*. Se nel modello kantiano la conoscenza della "cosa in sé" rimanda all'ignoto, in quello post-empirista la conoscenza è detta dalle proposizioni linguistiche della scienza. Come dire: la verità è detta esclusivamente dal linguaggio scientifico, previo il controllo dei dati dell'esperienza.

Il dicibile qui si riduce allo *scientificamente dicibile*. Già il Wittgenstein del "Tractatus" sferza poderosamente questa superstizione scienziata; successivamente, nelle "Ricerche", egli infligge un colpo di maglio decisivo a questi modelli⁴. Il Wittgenstein maturo va, sempre più, recisamente affermando la supremazia del *non dicibile* sul *dicibile scientifico*: l'*indicibile scientifico* (cioè: l'*etico*) è ciò che più conta ed ha valore per la nostra vita⁵.

Oltre i limiti della scienza sta la vita vera, dunque. Fuori da questi limiti dobbiamo sospingerci.

III

Esprimere poeticamente ciò che non si può *immaginare* realisticamente: ecco il nuovo banco di prova. Esprimere l'*inimmaginabile* rende necessario l'elaborazione e l'uso di linguaggi artistici.

Possiamo compiere questo passaggio, se ci lasciamo alle spalle non solo i moduli post-empiristi, ma anche e soprattutto le partizioni kantiane tra *bello* e *sublime*. Per Kant, nell'arte risiede semplicemente il *bello*, mentre nella natura sta il *sublime* che può essere catturato esclusivamente dalla ragione, in quanto "sorgente" delle idee⁶. Il sentimento del sublime, quintessenza dell'infinito, sarebbe precluso all'arte e soltanto le "idee" potrebbero qui coglierlo, per la loro particolare proprietà di andare oltre l'immaginazione e la sensibilità.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati
spazi di là da quella, e sovrumani
silenzi, e profondissima quiete
io nel pensier mi fingo; ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo stormir tra queste piante, io quello
infinito silenzio a questa voce
vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
e le morte stagioni, e la presente
e viva, e il suon di lei. Così tra questa
immensità s'annega il pensier mio:
e il naufragar mi è dolce in questo mare.

L'infinito

Giacomo Leopardi

Dobbiamo ora dire: non è il pensiero-idea (dell'uomo) a vedere ed esperire l'infinito. Piuttosto, l'infinito è una condizione dell'essere e del non-essere, di cui facciamo esperienza emotiva. Gettiamo da qui uno sguardo sull'infinito leopardiano. L'infinito è mostrato proprio dal limite (la siepe). Ma, diversamente dal sublime di Kant, non è esperito solo dal pensiero o dalla ragione. Lo sterminato spazio è "veduto" e "mirato", proprio oltre il limite delineato dalla siepe. Il poeta si finge nel pensiero, ma travalica il pensiero, sino ad avvertire scosse di paura al cuore. Tutti i sensi sono chiamati a raccolta. L'ululo del vento tra le piante fa da termine di confronto con la voce del silenzio infinito. Nello spazio infinito irrompe il tempo infinito: l'eternità, il passato e il presente riaffiorano.

La vita si intreccia indissolubilmente con la morte. Nell'infinito, sì, il pensiero annega. Ma, in Leopardi, l'annegarsi del pensiero non è propriamente esperienza dell'infinito. Ciò che, nell'infinito leopardiano, veramente si disperde e inebria è l'essere cosmologico con dentro l'intera vita umana e tutto il vivente non umano. Il *naufragare*, allora, non già l'annegare, è la cifra autentica dell'esperienza dell'infinito. Ed è proprio qui che l'infinito leopardiano va ben oltre il sublime di Kant. Nel naufragio si esperisce l'immensa *vita in movimento* dell'infinito. Siamo gettati in esso e trascinati dai suoi abissi che si intrecciano e sovrappongono: non abbiamo più controllo su noi stessi e sul tutto. Nell'infinito naufraghiamo e, naufragando, lo *esploriamo*, fuori da ogni possesso del mondo e da ogni autorità su di esso. Non abbiamo più parole con cui dire le cose; ci accingiamo, perciò, a *scoprire* cose nuove, per *inventare* parole nuove e, da qui, *ritrovare* tutte le cose e le parole antiche, ormai, trasfigurate.

L'infinito segna l'*oltreconfine* del dicibile e dell'immaginabile. Perciò, come già sapeva Leopardi, gli esseri umani ne hanno una sete inappagabile: come senza limiti è l'infinito, così senza limiti è il desiderio che di esso si ha. Tuttavia, nella ricerca leopardiana alcuni nodi non sembrano sciolti con rigore. Per Leopardi, quello che non è possibile vedere e dire, ci limitiamo a *fingere* di vedere e sentire: l'infinito diviene, allora, una potente invenzione della nostra immaginazione⁷. La *forza-immaginazione* scade, quindi, ad una mera *simulazione*. Un eccesso di desiderio di infinito produce qui un eccesso di simulazione. L'infinito leopardiano si configura come un illimitato *desiderio di desiderio*. Nella forma di "desiderio di desiderio", l'infinito diviene, così, la sorgente e, insieme, la custodia del pessimismo cosmico.

Divergiamo nettamente dalla rotta leopardiana, laddove assumiamo che l'infinito è anche realtà, non solo desiderio. Meglio ancora: prima che *desiderio di desiderio*, l'infinito è *realtà della realtà*, realtà prima dell'universo. Quando in esso naufraghiamo, non stiamo simulando; andiamo, anzi, affrancandoci dalle corazze della nostra finitudine, delle nostre ossessioni, delle nostre manie e dei nostri desideri di potenza. Così, ci apriamo ad una più intensa e vibrante esperienza di noi stessi, come parte infinitesima, eppure ineliminabile, degli universi che ci avvolgono e contengono.

Desiderio di infinito non è più desiderio di desiderio: cioè, desiderio di potenza e di potere. E pertanto, la mancanza di potere e di potenza non partorisce più una angoscia cosmica e non fa più giudicare “matrigna” la natura e “nemico” il destino. La distanza dalla potenza e la critica del potere, anzi, sono esperite come promesse di vita vera, internità al profondo, prossimità all’immenso. Stiamo dicendo che l’immaginario non è un sostituto del reale; ma una sua componente decisiva. E l’abbiamo già visto: spazi e tempi immaginari si dischiudono dalla realtà proliferante a cui ci ammettono i “sentieri che si biforcano”. Diversamente dagli assunti leopardiani, insomma, la vita non appare come un immenso carcere buio; ma luce e tenebra, insieme; urlo e silenzio insieme; dolore e gioia insieme. E tante altre infinite cose.

Contrariamente a quanto siamo stati abituati a credere, i linguaggi artistici non ci offrono una dimensione altra dal reale; bensì ci rimettono in contatto con nervature del reale che ci ostiniamo a non voler esperire e che, consolatoriamente e repressivamente, situiamo in un inespresso altrove dello spazio e del tempo. In questo modo, si è prodotta una lacerazione schizofrenica tra reale e immaginario, tra arte e linguaggio, tra vita e poesia. Il pensiero logico-scientifico ha travestito di neutralità ed oggettività questa scissione, conducendola verso un trionfo abbacinante. Così, ha potuto rappresentare se stesso come il nuovo totem e tutto il resto come tabù.

I linguaggi artistici non ci consegnano un mondo presuntivamente ritenuto *più vero del mondo*: un suo “alter ego”, oppure una sua trasposizione sublime. Ci dicono, piuttosto, dei mondi reali che (più) non vediamo e (più) non ascoltiamo. Alla realtà non sono estranei, anche quando fanno a pugni con essa.

L’arte non è stata mai un rifugio per narcisi delusi. Chi ha creduto di rifugiarsi in essa, si è reso più partecipe al mondo di ingiustizie da cui voleva fuggire.

L’arte non è nemmeno un mezzo in mano a titani superbi. Chi ha ritenuto di usarla per un fine (superiore o inferiore che fosse), ha messo sempre se stesso e l’umanità al servizio della potenza e del potere.

L’arte, infine, non è neanche strategia illusionistica. Chi ha cercato forza o riparo nelle illusioni, non importa se reattive e resistenti, oppure reclinanti e soccombenti, si è spossato ed ha conferito energia ai simulacri di sé e del mondo.

I linguaggi artistici ci rendono più cara e preziosa la vita, discoprendola nella sua infinità caleidoscopica: dentro essa ci fanno affondare la mano ed il cuore, la mente e i sensi, la ragione ed i sentimenti. La vita e la natura sono tenere, feroci ed empie: un infinito di tenerezza, ferocia ed empietà. Le rimiriamo sempre nel gioco di specchi di tenerezza, ferocia ed empietà. L’empietà e la ferocia sono la soglia di accesso alla tenerezza e la tenerezza è la chiave di volta della ferocia e dell’empietà. Ogni limite è una porta di ingresso nel suo opposto. Ogni passaggio è, perciò, un passo che ci immette nell’infinito.

Ogni passaggio che ci apre le porte dell’infinito è anche un dono che ci è stato fatto e che ci facciamo. Ma è anche un dono che dobbiamo rifare sempre. *L’infinito come dono*: ecco il regalo impensabile e inimmaginabile. Dono che diviene vero, se nel cammino solitario ci apriamo agli altri; se dal cammino comune ci riapriamo alla nostra esistenza individuale; se il cammino nell’infinito continua a farci trasecolare ed ammutolire, ma non ci fa più precipitare nel delirio di potenza o impotenza. I linguaggi artistici li ritroviamo qui, come una delle cifre interne a questo camminare tra confluenze e biforcazioni.

La distanza infinita che ci separa da noi stessi e dall’altro non cessa mai di essere percorsa. E i percorsi cambiano sempre, anche quando sembrano eguali. Come minimo, mutano spazio e tempo, con tutto quello in essi contenuto, evocato, richiamato e riverberato. Donare è percorrere distanze, senza smarrire la propria generosità; spendersi gratuitamente, senza sapere perché; colmare separazioni, senza cancellare differenze. Per il pessimismo cosmico leopardiano, l’esperienza del differente è un motivo valido per vivere rettamente e con dignità; anche se essa è votata allo scacco. Il motivo si rinforza, se l’esperienza del differente si coniuga come libertà di sé e dell’altro; se questa libertà è concepita e vissuta come esperienza dell’infinito. Qui il rischio di perdersi è simultaneo al rischio di ritrovarsi e ritrovare. Ma fuori da questo rischio, ci siamo già perduti nel tritacarne dello spazio-tempo.

IV

Nell'idea di infinito che stiamo rozzamente cercando di approssimare, come si sarà già colto, è ben presente il processo del *concatenare* che, per i Greci, indicava il *comune*. E, in effetti, l'infinito è, in qualche modo, ciò che concatena e, dunque, ci accomuna cosmologicamente in unità che, però, sono estremamente differenziate tra di loro. Ed è qui che il concetto di "comune" proprio dei Greci viene riscritto. Il cosmo non ha più compattezza granitica, ma risulta composto e stratificato da differenze di continuo insorgenti. Il comune, qui, è anche *la casa del differente*. Perciò, è *sempre più* comune. Perciò, ancora, il comune non è la massa anonima: il passante estraneo o la folla silenziosa e terribile. Comunanza, allora, non è semplicemente coesione sociale; ma *compartecipazione* del comune al differente.

È questa compartecipazione che frange la linea di demarcazione Io/Altro, scoprendola labile e infondata. Ciò che è comune è proprio la differenza. Nella compartecipazione Io è contemporaneamente l'Altro; e viceversa. La concatenazione delle differenze è ora il comune. Nella concatenazione Io e Altro si distinguono, ma compartecipano. Essi si distinguono non sottraendosi alla relazione; ma partecipandovi. L'esistenza dell'Io non si sprigiona, allorché l'Altro viene tolto (e viceversa), ma quando nel comune si esprimono entrambi.

Già Heidegger, all'inizio del XX secolo, ha indicato queste prospettive; ma, poi, le ha rinchiuso nell'ontologia dell'essere, la quale minimizza e svalorza il concatenare ed il compartecipare, rimanendo, al fondo, prigioniera della contrapposizione (antica) essere/non-essere⁸. I processi della concatenazione e della compartecipazione ci aiutano ad andare oltre l'ontologia heideggeriana, perché approssimano il concetto di comune come luogo delle differenze.

La nozione di comune che stiamo faticosamente e rudimentalmente cercando di tratteggiare supera anche il concetto di "essere comune" (*Gemeinwesen*) formulato dal giovane Marx, per il quale la prospettiva destinale dell'uomo è data dalla comunità felice degli eguali, all'interno di cui l'uomo riconquista la sua dimensione sorgiva di "ente generico"⁹. Qui l'uomo risolve in sé l'intero genere e smarrisce la sua costitutiva individualità. Anche qui, come risulta palese, sono tagliate le radici dei processi del compartecipare e del concatenare; per effetto di questo sradicamento, giammai il comune può ambire ad essere la casa delle differenze.

Nel concatenare e nel compartecipare, ognuno (Io e Altro: il comune) non smette mai di porre in gioco se stesso: si spende nel non ancora immaginato, nell'imprevisto, nel non programmato. Così, fa esperienza dell'infinità e dell'infinita varietà del mondo. Così, è eternamente posto e si pone sulla porta dello stupore e dell'ignoto: fa ingresso nel reale e lo solca, attraverso un varco nel mistero.

Sull'orizzonte dell'estremo limite tutto tace e tutto perde forma. Qui la mancanza di parole e di forme ci impegna di nuovo e di nuovo ci chiede di dismettere le nostre macchine di guerra concettuali e le nostre pretese di possesso del mondo e delle cose. Il silenzio ed il vuoto dell'infinito ci chiedono di rinunciare alla sovranità sul mondo; ma di farci parti del mondo, senza accampare diritti di prelazione e di primogenitura. All'estremo di ciò che non ha più parola e che non ha più forma sta la nostra ricerca di parole e forme. Così come i linguaggi artistici hanno cercato di dirci, perlomeno dalla pittura e dalla scultura del Rinascimento in avanti.

Nell'accingerci a far questo, siamo tenuti a lasciarci alle spalle il sovrabbondare delle parole futili e lo straripare dei segni che foderano e comprimono la nostra come l'altrui vita, rendendo oggi la condizione umana tanto vacua quanto rutilante. Siamo chiamati ad attraversare il deserto delle sovrabbondanti parole e dei traboccanti messaggi: cioè, le celle invisibili della nostra visibile solitudine e della nostra collettiva sofferenza. Il faccia a faccia (virtuoso e non-belligerante) con l'infinito nasce da qui e questa è la vertigine che ci chiama.

(27 dicembre 2002-3 gennaio 2003)

Note

¹ H. L. Borges, *Finzioni*, Torino, Einaudi, 1995 (ma 1944).

² *Ibidem*, p. 87.

³ Come è noto, sul tema, il testo kantiano per eccellenza è: *Critica della ragion pura*, I, Bari-Roma, Laterza, 1985.

⁴ Cfr. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1964; Id., *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1974.

⁵ Id., *Lezioni e conversazioni*, Milano, Adelphi, 1967; Id., *Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980.

⁶ Il testo kantiano per eccellenza è qui: *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1982.

⁷ Come ben si sa, il luogo leopardiano in cui questi temi sono più profondamente sviluppati è lo *Zibaldone*, Milano, Mondadori, 1996.

⁸ Decisivo, sul punto, di M. Heidegger rimane *Essere e tempo*, Torino, Utet, 1969.

⁹ Come è risaputo, il testo marxiano essenziale sull'argomento è: *La questione ebraica*, in *La questione ebraica e altri scritti giovanili*, Roma, Editori Riuniti, 1967.