

Andrea Ponso

In Genere Ritus
Relazioni critiche tra liturgia, estetica e
letteratura

Di fronte all'attuale situazione non ha più nessun senso il "letterato", ultima pallida incarnazione del sapiente, in quanto non esiste più il suo circoscritto giardino da coltivare: tutto è di nuovo in gioco, tutto da creare, le stesse litterae. Perciò, anche, la sola condizione esistenziale significativa è l'oppressione totale, la solitudine e il dolore, non letterari, non riflessi, non metafisici, ma concreti, quotidiani, professionali ("nisi breviasset Dominus dies, non fuisset salva omnis caro" Mc 13, 20), nuovo caos dal quale scaturisca l'eccezione, l'exiguum clinamen, la parola, il Verbo. Scrivere è di nuovo eroico come al principio. Si possono forse tentare degli appunti (etimologicamente da peng, pung: puntuale, puntuto, spuntare, punto come negazione, pugno, pugnale, pugnare).

S. Quinzio, *Cristianesimo dell'inizio e della fine*

[...] mostrare il significante laddove il soggetto si attendeva un significato.

La Matina, *Note sul suono. Filosofia dei linguaggi e forme di vita*

Cosa centra il rito con la letteratura?

Perché mai provare a interrogarsi sul rito e la letteratura, proponendo temi che non la riguardano, almeno in apparenza? Le risposte potrebbero essere molte e, per nostra fortuna, nessuna completamente giusta. Il rito ha sicuramente legami con il ritmo, con le forme e le metriche, con l'estetica intesa nel suo senso primo di "sentire"; possiede anche quella capacità che chiamiamo sinestetica, tipica della scrittura poetica. Ma, soprattutto, ed è questo che più mi interessa, ha relazioni strette con la parola, ma in una modalità che mi pare fondamentale: nel rito la parola non è mai "prima", non dovrebbe mai essere esaltata a scapito degli altri linguaggi e codici.

Chi si occupa di scrittura, oggi, spesso dimentica questa umiltà del rito di contro alla prevalenza occidentale della parola e della sua linearizzazione alfabetica - anche se in poesia essa viene continuamente spezzata quando pensa di essere giunta alla "fine" e riportata ogni volta al suo umile inizio al verso successivo. Del resto, questa critica al logocentrismo è una considerazione che ritroviamo, ad esempio, anche ne *Il teatro e il suo doppio* di Artaud, e che tutta l'antropologia e la storia delle religioni non smette di sottolineare come un dato sicuro e, aggiungo io, felicemente liberante.

Ci si dimentica che "in principio" non c'era probabilmente la parola ma, come ci ricorda Goethe, "l'azione", il gesto, il movimento, la danza; e che i primi nomi dati alle cose erano gesti, azioni, organizzazioni dello spazio; e non è un caso che in molte lingue antiche, come ad esempio quella ebraica, il verbo abbia grande importanza, ritrovandosi anche in quasi tutte le formazioni delle radici delle parole. Questo ci rende consapevoli che la nostra presunta padronanza del linguaggio, dei concetti e delle idee, non è altro che una convenzione, perché la nostra mente lavora incorporata alla carne, alla fisiologia e al respiro; perché la percezione è già una rappresentazione e i significati sono veramente meno importanti, nella loro effettiva incisività, rispetto a tutti gli altri codici della comunicazione. La schematica divisione tra significati e significanti non è altro che un espediente, come del resto la stessa suddivisione tra prosa e poesia: il *continuum* del ritmo (che, come abbiamo visto, è quasi un sinonimo del rito), direbbe Meschonnic, di contro al discontinuo delle nostre categorizzazioni, ha la forza di modificare le nostre bloccate percezioni e idee sui generi e sul nostro stesso modo di pensare. Del resto, nella Bibbia, tale divisione in generi dal punto di vista formale, sembra non avere nessun fondamento.

Il rito, come l'autentica riflessione teologica, non può mai essere messo a tacere completamente attraverso una sua esaustiva definizione: la sua multimedialità, l'incrocio sinestetico di vari campi della percezione, delle pratiche e dei saperi, la sua capacità di mostrare l'invisibile *nel* visibile, senza cancellare il mondo, il corpo, il tempo e lo spazio, ci dice qualcosa di fondamentale sulla vita, indipendentemente dai dogmi e dalle credenze di ognuno di noi. Inoltre, ci obbliga ad una partecipazione attiva, sempre, senza lasciarci comodamente seduti nel ruolo di spettatori passivi o,

peggio, distaccati e puri. Anche la scienza, come sappiamo, ha da tempo compreso la rilevanza dell'osservatore in rapporto al suo oggetto, e il fatto che il pensiero e ogni sua attività è qualcosa di diffuso, indistinguibile dai sentimenti, dai gesti, dai contesti e dalla stessa carne vivente che siamo, che la *res extensa* non si contrappone alla *res cogitans*, e che quindi ogni nostra attività e coscienza è sempre *embodied, embedded e extended* - come ci dicono ormai da tempo i ricercatori. Ed è per lo meno strano occuparsi di letteratura, estetica e poesia, senza avere almeno una vaga cognizione di tutto questo.

La famosa definizione di Florenskij relativa all'icona in rapporto alla pittura prospettica, mi sembra perfetta per avvalorare le brevi considerazioni appena fatte. Quelle che Florenskij chiama "trasgressioni dell'unità prospettica" sono propriamente la forza dell'icona, e non la sua debolezza: esse costringono lo spettatore a non essere solo spettatore, ma a partecipare all'evento uscendo dalla limitatezza del suo punto di vista prospettico, o di un solo punto di vista esterno all'opera: in questo modo non si può che entrare nell'evento dell'icona, rompendo e trasgredendo la falsa realtà/naturalità creata dalla prospettiva pittorica. Tutto questo, tra l'altro, permette di non confondere mai *graphé* (disegno) da *perigraphé* (circoscrizione/circoscrivere): di non cadere mai né nella concezione dell'immagine come mero contenitore accessorio al trasporto di significati, né al pericolo idolatrico. In questo modo, inoltre, il sensibile è lo spazio dell'epifania del suo oltre, del visibile *nell'invisibile*. Stare davanti all'icona è letteralmente l'impossibilità di rimanere fermi nel proprio limitato punto di vista prospettico soggettivo, magari spacciato per "naturale" o universale; come significa anche non esaurire la multimedialità contenuta nell'esperienza testuale nella pura linearizzazione alfabetica.

La cosa straordinaria, anche nel senso di profondamente deprimente, è che sono giunto a questo tipo di conoscenza non attraverso gli studi letterari che ho concluso, ma grazie a quelli biblici, teologici e liturgici. Magari sarà solo un mio personale percorso, una privata traiettoria di ricerca che mi ha portato qui; ma forse si tratta di qualcosa di diverso, di più universale. Il pressapochismo di tanti "attori" del mondo letterario, l'improvvisazione scambiata per freschezza e immediatezza comunicativa, la quasi assoluta ignoranza di fronte agli strumenti e ai codici, le trite e ritrite idee relative all'ispirazione, alla fisiologia e alla mente, che molti letterati si ostinano a perpetrare quasi con orgoglio ... tutto questo porta la letteratura e in particolar modo la poesia in una sorta di ghetto scambiato per regno aristocratico - aristocratico anche quando si arroga la pretesa del sociale, del "parlare a tutti con il linguaggio di tutti". Questa camera stagna mi ha tolto il respiro e mi ha spinto fuori. Ringrazio Dio per tutto questo. E mi scuso con tutti se è solo una mia personale "prospettiva": vorrei invece fosse almeno l'ombra di un'icona.

La traduzione *in genere ritus*

In Gv 2, 21 l'evangelista, riferendosi alla distruzione del tempio da parte di Gesù, ci dice che si trattava del "tempio del suo corpo". Questa fondamentale sottolineatura giovannea potrebbe essere la base per provare a pensare alla traduzione letteraria *in genere ritus*. Questa dichiarazione teologica, infatti, sottolinea che sempre, quando si parla di *esperienza*, non si deve dimenticare che essa è per sua natura multimediale, estetica e spazio/temporale: il tempio non è riducibile alla sua costruzione, esso è anche (e forse soprattutto) fatto dell'insieme sinestetico dei vari linguaggi che ogni volta di nuovo lo "edificano": perché il corpo, come il testo, parla e ascolta; compie azioni e gesti significanti, ed è esso stesso significante nel suo insieme; inoltre, esso è sempre un corpo incarnato in un contesto storico e spaziale, culturale e temporale. E tutto questo ne fa un corpo rituale, vale a dire un tempio nel suo evento non riducibile alla mera linearizzazione cartesiana o della scrittura, alla sua costruzione, ai suoi apparenti confini e muri.

E così lo stesso testo non è riducibile alle sue coordinate logico-grammaticali o concettuali; esso non è un veicolo o un contenitore di significati e immagini solamente. Traducendolo, infatti, esso vive la sua multimedialità, ritorna a rivivere incarnandosi nella partecipazione attiva, interna, del traduttore, dell'esecutore e dell'ascoltatore/lettore - riportando al presente e alla presenza la sua origine, la sua *archè*: "in principio era il logos", vale a dire che il principio, l'*archè*, non può essere collocato oltre o al di sopra dell'evento del testo e dei suoi contesti, ma nel *logos* che si fa carne, gesto, tempo e storia, sentire e patire, suonare ed essere suonati, accordare ed essere accordati.

Se la traduzione ha un qualche valore, dunque, non sta tanto nella sua capacità riduttiva di *tradere e trasportare* da un codice linguistico all'altro un pacchetto di significati, magari abbelliti dalla nostra sensibilità e adattati alle coordinate spazio-temporali e contestuali della nostra esistenza - ma dal rendere attiva e viva quell'*archè*, la sua "tradizione" in atto che, diventando corpo, gesto, sentire e incarnazione, ci rende fedeli sia alla nostra benedetta finitezza, sia all'inesauribilità significativa della multimedialità storico-temporale di un testo-corpo che si fa carne.

Naturalmente, non tutto dipende da noi e dal nostro sguardo: questo sarebbe pura e semplice idolatria; la bellezza non è un trascendentale, e nemmeno il nostro modo di concepirla. Essa è piuttosto, anche nella pratica del tradurre, la grazia di vedere, vivere e sentire il tutto, con i sensi, lo sguardo e i linguaggi di un Altro/altro. È vedere, da una prospettiva religiosa, non la bellezza di Dio, ma il mondo con i suoi occhi, di sentirlo con i suoi sensi, di praticarlo con i suoi gesti e con le sue azioni. Questa alterità mai del tutto riducibile a noi stessi, è anche l'alterità del testo originale in una traduzione; e la sua bellezza non sta nel suo essere un oggetto disponibile davanti al traduttore, ma in quel *lasciar essere* ospitale che il traduttore cerca di instaurare per far sì che sia il suo stesso sguardo guidato dallo sguardo dell'altro.

La condizione del traduttore, in definitiva, è molto simile a quella del profeta Ezechiele che, nel capitolo 37, si trova di fronte alla famosa "pianura d'ossa": egli si chiede ma, soprattutto, chiede all'Altro/altro e a Dio, "Signore, potranno queste ossa rivivere?". E forse quelle ossa, quell'immensa comunità-tempio e testo, non sono né vive né definitivamente morte; ma l'uomo e il profeta, come il traduttore, hanno bisogno di staccarsi dall'unicità del loro sguardo - come gli uomini di Babele - per aprirsi alla possibilità di vedere, esperire e vivere attraverso lo sguardo, l'esperienza e la vita dell'Altro/altro, di Dio stesso. Sta nello sguardo di Dio la bellezza, nelle sue modalità multimediali di vedere, non nel *nostro* affannarci a costruire le *nostre* idee di bellezza e di perfezione, di traduzione o di esistenza. Ma, nello stesso tempo, tutto questo non avviene "oltre" la pianura d'ossa, ma *in* essa e da essa. E forse le ossa della traduzione, amorosamente analizzate e studiate, potranno davvero rivivere anche oggi, nel nostro presente.

Tradurre è anche quindi sempre prendere coscienza di quella pianura d'ossa che è il testo, e della sconfitta salvifica a cui andiamo incontro. Ma tale sconfitta, tale luminosa e tragica finitezza, è il punto in cui noi ci stacciamo dalle nostre pretese egoistiche di chiusura babelica in un unico linguaggio, dalle nostre idee di bellezza e di giustizia/giustizia, per aprirci all'anticipazione che rimette carne e tendini su quell'ammasso seccato e confuso, per ridare vita.

Ed è proprio questo abbandono fiducioso - fiducioso nell'Altro/altro ma anche nella sua radicale limitatezza - che si esplicita nella parola di Ezechiele quando dice "Signore Dio, tu lo sai": in queste parole c'è un'etica profonda, che può essere perfetta anche per la traduzione. Essa, come abbiamo detto sopra, lascia spazio alla bellezza come modalità del vedere dell'Altro/altro, come anticipazione e affidamento all'alterità e alla relazione con essa.

Tutto questo comporta anche una radicale critica al concetto classico e ipostatizzato, ideale, di bellezza e a quelle che un tempo, in ambito di teoria della traduzione, venivano chiamate "belle e infedeli". E anche in questo ambito può esserci d'aiuto la teologia, attraverso la Croce: essa, infatti, è uno scandalo che tiene insieme simbolicamente e concretamente una critica radicale all'etica, al religioso, al politico ma anche all'estetico; è la crisi di ogni pre-giudizio etico, religioso, politico ed estetico. È anche la fine della bellezza come "idea", come "copia", come adeguazione ad un concetto o ad un dogma. La sua trasgressione impedisce ogni accomodamento dell'alterità, ogni protesi od ortopedia estetizzante, mostrando proprio nella sua finitezza e debolezza l'alterità in quanto tale, nella carne stessa di quell'evento, di quell'uomo, di quel *textum vivente* fatto di nervi e carne, di azioni e silenzi, di parole e di grida. Con la Croce, infatti,

viene così ad infrangersi il primato del bello, o almeno di quello legato ai modelli consueti. La croce è una delle più potenti infrazioni dell'armonia e della proporzione, soprattutto se, alla luce della fede, si identifica il crocifisso col Figlio di Dio. La croce è la quintessenza della sproporzione: la sproporzione tra la gloria di Dio e la vergogna del patibolo. [...] A ciò sono chiamate non solo le arti visive, e in particolare la pittura e la scultura, ma anche altre arti, dato che nella vicenda pasquale di Cristo c'è la *parola* dell'abbandono, il *suono* stridente dei mezzi di tortura, il *movimento* che conduce alla morte, la rottura del tempio. [...] la rilevanza riconosciuta alla

sensibilità indipendentemente da un archetipo ideale (almeno in buona parte del mondo biblico) in tempi più recenti diventerà così centrale da poter divenire il prototipo dell'arte: sono così poste le premesse per la sensibilità e l'azione "come" bellezza. In secondo luogo, dato che la sensibilità e l'azione sono segnate anche dalla bruttezza, vengono poste le premesse per una sensibilità e un'azione che sono oltre la bellezza (G. Bonaccorso, *L'estetica del rito. Sentire Dio nell'arte*, San Paolo, Cinisello Balsamo, 2013, pp. 38-39).

Il superamento di un archetipo ideale ha molto a che fare anche con la problematica della traduzione. Quasi sempre l'archetipo ideale viene dalla cultura e dalla lingua d'arrivo, imponendosi in maniera più o meno pronunciata sull'originale; senza contare che la stessa preminenza della divisione dualistica tra significato e significanti porta a privilegiare il primo a scapito dei secondi o, quanto meno, ad usare la forma e i significanti solo come possibilità di abbellire un contenitore in cui già il contenuto è in qualche modo fissato. Ci può quindi essere, nella traduzione, un idolo ideale della bellezza come forma che si adatta alle caratteristiche della lingua d'arrivo; e un idolo ideale della bellezza dei significati e dei concetti in qualche modo indipendenti dalla forma vista come qualcosa di accessorio o estetizzante, qualcosa come il tentativo di portare l'anima del testo originale in un altro corpo adattandola alla sua morfologia. In entrambi i casi le operazioni mancano propriamente il senso e la pratica dell'incarnazione. E questo, sia da una prospettiva di antropologia biblica, sia da una prospettiva cristiana, non è sostenibile. È la stessa critica all'idolatria che troviamo nel salmo 115: "hanno bocca e non parlano ...".

Il modello, anche per la traduzione, dovrebbe quindi essere proprio quello della *rivelazione*:

Se nel modello privilegiato dalla filosofia greca un aspetto decisivo è costituito dalla partizione del reale tra mondo sensibile e mondo ideale, nel contesto biblico emerge un'altra dinamica, che non ripartisce la realtà, ma nell'unico mondo esistente riconosce due poli radicalmente diversificati e allo stesso tempo profondamente intrecciati: si tratta della polarità tra il Signore e il suo popolo, tra il Creatore e la creatura, tra Dio e l'uomo. [...] Non a caso la nozione di spirito viene a qualificarsi non come l'indicazione di un mondo alternativo a quello materiale, ma come la relazione tra Dio e l'uomo. [...] la relazione teandrica, ossia la rivelazione di Dio all'uomo, si muove tra una dimensione etica e una dimensione estetica, insistendo ora più sulla prima ora più sulla seconda. Se però ci si riferisce alla bellezza, è quanto mai rilevante procedere a individuare ciò che anticipa l'uomo e il suo impegno etico: occorre cioè rivolgere l'attenzione a ciò che sorprende l'uomo come avviene nell'intervento estetico di Dio. Il bello estetico è primario rispetto al bello etico (o al bene), proprio come l'essere sorpresi dal rivelarsi di Dio è primario rispetto alla risposta dell'uomo. E poiché la rivelazione consiste tanto nel fatto che Dio intercetta la sensibilità umana, quanto nel fatto che per fare ciò deve muoversi verso l'uomo, ossia agire, il primato della bellezza estetica riguarda tanto la sensibilità quanto l'azione. (pp. 40-41)

In questa logica della rivelazione come incarnazione può entrare anche la dinamica più appropriata alla traduzione. L'essere anticipati dalla rivelazione presuppone una continua criticizzazione radicale dei nostri modelli di bello, di forma e di cultura (senza tuttavia cancellarli): chi traduce dovrebbe scoprirsi letteralmente anticipato e sorpreso dal testo che sta ascoltando e a cui sta lavorando, così come dovrebbe accadere al lettore. La forma è quindi quell'azione che ha la forza di imporsi anche contro, seppure dentro, le nostre categorie, non lasciandosi mai catturare completamente nelle regole e nelle estetiche della lingua d'arrivo. Questa rivelazione

della traduzione potrebbe forse essere avvicinata a quella capacità individuata da Deleuze di rendere minore la lingua maggiore, di deterritorializzarla, di lavorarla dall'interno mettendola in una crisi positiva, senza perdere o addomesticare la novità e la sorpresa della rivelazione dell'estraneità e dell'alterità che l'originale porta sempre con sé.

Se si prende come esempio la riflessione di Rosenkranz sul "brutto" si potrebbe forse sostenere che anche la bellezza di una traduzione non sta tanto nella *mimesis* dell'ideale originale che, inevitabilmente, cadrebbe nelle consuete categorie della lingua d'arrivo, ma in un'azione e in una dinamica di relazione tra queste ultime e l'alterità e il non-consueto dell'originale che, di solito, si tende a neutralizzare. Non si può più immaginare, insomma, una relazione al bello ideale, al testo di partenza come archetipo assoluto, proprio perché, così facendo, si proietterebbero quasi inevitabilmente le nostre concezioni di bello, di ritmo, di proporzione, e alle regole specifiche della lingua d'arrivo; una lingua che porta già al suo interno tutto un insieme di valori e di idee, di forme e di articolazioni regolari del testo che non possono non spingerci verso la direzione prima stigmatizzata. Lo scontro che può portare anche al "brutto" e al non-consueto, nel nostro caso, è quindi riferito alla frizione e all'attrito che l'azione del tradurre dovrebbe portare inevitabilmente con sé. La riconsiderazione di tale attrito tra i due testi in questione, allora, ci porta anche ad una pratica del testo come corpo e fisiologia, ad una *somatica*, ad un *tatto* che non significa semplicemente e idealisticamente rispetto delle "buone maniere" della lingua d'arrivo, ma percezione della ruvidità e grumosità, dei vuoti e dei pieni di una fisiologia del testo che si espone alla mano nell'ascolto, nella pratica e nella lettura.

Tutto questo passa attraverso la centralità del significante, di un significante non contrapposto ai significati ma che, tuttavia, li eccede anche nella figura stessa di quel corpo/significante che letteralmente sta in primo piano, davanti al *segno* che la croce comunque è:

se il lavoro sul significante prescinde da semantiche prestabilite, si può accedere a qualsiasi operazione artistica, trasgredendo continuamente i canoni estetici. La *trasgressione* diventa l'atteggiamento prevalente: non c'è una bellezza da perseguire (con l'imitazione o con l'invenzione) sulla base di qualche suo significato preconstituito, ma un'esperienza da attivare lavorando costantemente sulle possibilità inedite del significante" (Bonaccorso, *ibid*, p. 53)

Anche per la traduzione, dunque, risulta di fondamentale importanza quanto segue:

Se l'arte ha a che fare con la sfera dell'azione e della sensibilità, in tali sfere deve esprimere una sporgenza, o meglio un'*eccedenza*. [...] l'arte sembra implicare l'*eccedenza* nel senso di *ex-cedere*, di andare oltre, senza che questo comporti una qualche idea preconstituita di trascendenza. La dinamica estetica consisterebbe nel non lasciarsi tradurre e circoscrivere in una modalità lineare che sia espressione dell'ovvietà quotidiana. L'opera d'arte, anche quando impatta il brutto, eccede tutto ciò che è semplicemente scontato. "Potremmo dire che l'arte provoca una percezione selvaggia che scalza le sedimentazioni culturali, infrange i divieti, fa ritorno alla propria nascita nei dintorni dell'originario" (Dufrenne, *Estetica e filosofia*, Marietti, Genova 1989, p. 14). In quanto estetica, sensibile, l'opera d'arte appare: ma il suo modo di apparire consiste nel sollevare dal solito apparire. [...] Sotto questo profilo l'arte non è mai una semplice imitazione di ciò che appare quotidianamente ai nostri sensi, non è mai propriamente mimetica. Più precisamente, non è mai *mimesis* del reale, ma è per così dire *mimesis* di un'esperienza in cui si attraversano soglie inedite

del reale” (Ibid, p. 55-56).

Queste ultime considerazioni, in particolare, legate alla *mimesis*, diventano un vero e proprio obiettivo della traduzione come rito e liturgia: l’atto del tradurre non si limita a riportare mimeticamente e in maniera letterale l’originale, ma cerca di parteciparvi attivamente, di entrare nelle sue dinamiche, nella sua azione e nella sua estetica come sentire implicato e non meramente da spettatore esterno. Ecco perché, anche nella traduzione, la *mimesis* riguarda non tanto il testo, quanto piuttosto la sua esperienza vissuta.

Lo stesso *spirituale*, dato che parliamo principalmente della traduzione di testi sacri, non dovrebbe essere collocato nel contesto di una realtà separata da quella visibile, ma come un modo di vedere che oltrepassa ciò che appare per volgere l’attenzione alla ricchezza incontenibile dell’apparire. Il punto fondamentale è costituito dal gioco tra visibile e invisibile, tangibile e intangibile, udibile e inudibile, non come relazione tra due mondi eterogenei, ma come unità nel sensibile tra l’oggetto visto (il visibile) e l’atto di vedere (che è l’invisibile), l’oggetto toccato (il tangibile) e l’atto di toccare (che è intangibile), l’oggetto udito (l’udibile) e l’atto di udire (che è inudibile). Sotto questo profilo si può parlare di un’eccedenza rispetto agli oggetti sensibili che è il sensibile stesso nella sua complessità” (Ibid, p. 56)

Un contesto che, naturalmente, implica non solo l’impossibilità dell’oggettivazione totale, ma anche quello della soggettivazione:

La dimensione contestuale dell’arte ora assume la valenza di una perdita del “soggetto” inteso come realtà individuale forte e originaria, e implica l’emergere di una sorta di iper-soggetto. Questo iper-soggetto è l’interattività, che ovviamente non elimina il soggetto, ma lo configura come componente di un’interazione senza la quale scompare l’orizzonte dell’arte” (Ibid, p. 69).

Anche questa è una caratteristica del rito che può essere avvicinata a quella della pratica della traduzione. Insomma, il “primato del processo artistico” è sempre prevalente rispetto alla “semplice opera”.

Esegesi

Nel vangelo di Giovanni troviamo un'espressione che, nell'originale greco, è davvero illuminante: "Dio nessuno l'ha mai visto, il Figlio lo ha rivelato" (Gv 1, 18). Illuminante perché il termine tradotto con "rivelato" è *exeghèsato*, da cui deriva il nostro "esegesi". Ma che senso assume questo termine per l'evangelista? In greco non significa solo "spiegare", ma anche "incontrare": è il segno di una relazione singolare e incarnata, che può coinvolgere totalmente; è anche qualcosa che "esce fuori", che muove verso l'esterno per modificarlo. Inoltre, se è il Figlio che diventa l'*esegesi* del Padre, allora significa che essa è fatta non di significati ma di gesti, parole, di uno *stile* e di un insieme di significanti incarnati che non possono essere ridotti a concetti o a oggetti da osservare acriticamente, senza esserne letteralmente toccati, scossi, e almeno un poco rivoluzionati.

La regola dell'israelita giusto comprende 613 precetti: questa cifra è formata dall'insieme delle membra del corpo umano e dai giorni dell'anno. Questa simbologia sta ad indicare che il testo deve avere la forza di coinvolgere totalmente, anche se solo per alcuni picchi di tempo e di spazio, la vita del lettore: esso deve avere la possibilità di immergersi totalmente in esso, mutando con esso e in esso. Gregorio Magno direbbe *Scriptura crescit cum legente* - e viceversa, naturalmente.

Sicuramente si chiede "troppo" con questi esempi - sia che si tratti di Scritture sacre sia che ci si riferisca al testo letterario in genere - ma chi è innamorato dalla parola, non può non chiedere "tutto", non può non essere "geloso" come il Dio biblico infiammato dall'amore, senza vergogna e senza accontentarsi della mediocrità che lascia indifferenti o, al massimo, ci tocca in maniera tangente, per poco, per lasciarci poi immutati, come se il testo fosse niente: un trastullo momentaneo, come prendere un gelato o godersi una canzonetta - con tanto di critica a chi non si lascia andare, a chi non riesce a concepire anche la poesia e la scrittura alla pari di altri divertimenti. Contro questa tendenza estemporanea - e a noi tristemente contemporanea - i Padri ci vengono in aiuto affinché l'assimilazione diventi davvero tale, spesso attraverso l'esempio della *ruminatio* e della digestione come assimilazione e convergere della vita e del testo. Nelle parole di Agostino, ad esempio, mi pare di poter leggere un'attualità sconcertante, se riferita in particolare alla tendenza da *fast-food* di tanti eventi poetici:

Vedo la vostra avidità. Siete sempre lì ad ascoltare. [...] Che dico? Ruminare quel che mangiate. Così sarete animali puri, capaci di partecipare alla mensa divina. E inoltre preoccupatevi del frutto che si deve vedere nelle vostre opere. Digerisce male chi ascolta bene e non opera bene [...] Tutti sanno che dovremo rendere conto del pane che riceviamo e che distribuiamo. (Agostino, *Enarrationes in psalmos*, 103, I, 19)

Quel "tutto" allora, non è una pretesa impossibile: è invece il bisogno che il testo deve saper ascoltare, costruire e condividere, di un momento, o di una serie di momenti, in cui tutto è accolto nelle proprie viscere, assimilato, fatto a pezzi e diluito attraverso gli acidi gastrici e "critici", e messo in discussione. Pier Cesare Bori parla, a questo riguardo, di "impulso sincronico", di "simultanea ispirazione", di "cospirazione del testo e del lettore" (P. C. Bori, *L'interpretazione infinita*, Il Mulino, Bologna 1987); mentre Jean Leclercq dice che "per gli antichi meditare è leggere un testo e impararlo a memoria nel senso più forte di questo atto, cioè con tutto il proprio essere: con il corpo poiché la bocca lo pronuncia, con la memoria che lo fissa, con l'intelligenza che ne comprende il senso, con la volontà che desidera metterlo in pratica" (J. Leclercq, *Cultura umanistica e desiderio di Dio*, Sansoni, Firenze 1965). Questa è davvero "critica" - del testo, dell'autore e del critico stesso. In questo tutto sarebbe bello poter dire, con Girolamo, che "una volta tese le vele", non sappiamo mai con sicurezza "verso quali lidi approderemo".

In una società dominata dall'immagine, la produzione testuale e la fruizione dei testi medesimi rischia di cadere non nell'ascolto ma nel guardare: un'immagine ben fatta, una concatenazione narrativa e descrittiva riuscita, ecc. Ma, in questo, si dimentica propriamente l'ascolto radicale di ciò che nel testo accade, e la critica si riduce a sua volta alla stessa valutazione descrittiva e rappresentativa, senza mai toccare il cuore vivo da cui ogni *iota* del testo prende vita. La prima rivelazione, come sappiamo, è di tipo acustico e orale: ciò significa che essa non si ferma alla superficie dei significati e delle immagini, ma è generata dal continuo del ritmo e dei significanti. Qual'è, allora, la voce che si ex-pone e che chiama dentro e oltre il testo? Riusciamo a raggiungerla e a percepirla "criticamente"? Quanti dei testi che ci capita di leggere e magari anche di commentare possiedono davvero la forza di questa voce, quanti hanno la capacità di farsi scatola di risonanza di questo ritmo?

Se la critica e l'esegesi di un testo sono anch'esse un atto poetico, allora, per essere fedeli al loro mandato, devono cercare in un testo quell'originario suono, oltre la rappresentazione ma *dentro* la loro forma e il loro *stile* come modalità dell'incarnazione di questa nascita. Stile e forma, come abbiamo visto all'inizio, non sono comunque riducibili a quello che di solito la critica letteraria ufficiale intende con questi termini: essi sono un continuo che lo scritto incarna ma non può contenere totalmente, poiché ne mostra anche l'origine extratestuale, orale, fisiologica, gestuale, sinestetica, esistenziale, contestuale, ecc. Proprio come accade nel rito.

L'incontro, credo, avviene a questa altezza e a questa profondità, dove c'è la possibilità di un *co-nascere* insieme al testo in una *co-spirazione* ampia e vibrante; altrimenti non è un vero incontro ma una sua simulazione rappresentativa. Scrive a tale proposito Cassiano:

Il vivo ardore dell'anima del monaco lo rende simile a un cervo spirituale, che pascola sul monte dei profeti e degli apostoli, cioè si sazia dei loro più sublimi e misteriosi insegnamenti. Vivificato da questo nutrimento di cui continuamente si pasce, si compenetra a tal punto di tutti i sentimenti espressi nei salmi che ormai li recita non come fosse stato il profeta a comporli, ma come se ne fosse egli stesso l'autore [...] Le Scritture si svelano a noi più chiaramente e ci aprono il loro cuore e quasi il loro midollo, quando la nostra esperienza, non solo ci permette di conoscerle, ma fa sì che

preveniamo addirittura la conoscenza, e il senso delle parole non ci viene regalato da una qualche spiegazione, ma dalla viva esperienza che noi stessi ne abbiamo fatta. Non sono cose che apprendiamo per sentito dire, ma di cui palpiano, per così dire, la realtà, per averne colto il senso profondo. Non abbiamo l'impressione di affidarle alla memoria, ma di partorirle dal profondo del cuore, come sentimenti naturali che fanno parte del nostro stesso essere. Non è la lettura che ce ne fa cogliere il senso, ma l'esperienza acquisita. (Cassiano, *Conferenze*, X, II)

Potremmo ripetere, anche per questo caso, l'intuizione di Marcello La Matina: *trovare un significante laddove ci si aspetterebbe un significato*. E ci vuole pazienza e impazienza insieme per discernere questo originario della e nella voce testuale, per farsi "trafiggere il cuore" (At 2, 37). Molto spesso questo grembo originario che vive nel presente in atto dell'opera semplicemente non c'è. O, meglio, c'è ma non è percepito nemmeno dall'autore; oppure l'autore non ne è interessato, o non è capace di dividerlo.

La distrazione, il di-vertimento, non sono naturalmente censurabili e criticabili - ma sono altra cosa. Anche nei testi della tradizione "comica", infatti, vive questa forza e questa spinta, forse più che in quelli che si pretendono "seri" e "impegnati". Il fatto è, credo, che, come dice il monaco benedettino Semeraro, "riposare stanca": rimanere in quella posizione sabbatica del riposo intenso dentro la creazione, in un atteggiamento di contemplazione che è anche azione (contempl-azione) costa grande fatica perché presuppone un'azione di lode e di ringraziamento, di benedizione ... un atteggiamento che, quindi, lascia essere le cose senza il timbro autoriale che vorremmo sempre appiccicare loro addosso.

Il "divertimento", che molti reclamano per la fruizione poetica e letteraria, rischia spesso di diventare una sorta di devozionale e soggettiva *ricreazione* (e non nel senso di una nuova creazione, ma proprio nel significato scolastico del termine) a cui imprimere la propria minuscola firma egotica; esso diventa la fuga dalla non proprietà dell'opera e della stessa creazione - un di-vergere e un allontanarsi da quella terribile e dolcissima consapevolezza che non siamo noi gli autori di niente; un fuggire dalle "trappole" fondamentali che ci porterebbero positivamente nell'intreccio testuale catturandoci, finalmente!

Scriva Narsai di Nisibe, padre della tradizione siro-orientale: "con le parabole ci ha dato la caccia come fa il cacciatore con un uccello: ci ha fatto entrare all'interno delle parole del suo vangelo ... Egli tese al nostro cuore, che ama errare, una trappola di parabole" (Narsai di Nisibe, *Cinq homélies*, p. 63): il testo, in quanto *textum*, è questa rete per la cattura del lettore nella sua totalità vivente, e non dia-bolicamente solo di una sua parte, ma appunto para-bolicamente. Quanto vorrei essere molte volte così catturato.

L'indecidibilità significante e rituale come *culmen et fons* di un'etica dell'opera

Esiste un'etica dell'opera e dell'operare, sia esso estetico o meno, che non cada all'interno delle facili contrapposizioni dualistiche della morale o dell'a-morale? È possibile essere pienamente nella tradizione e nella sua "autorità" senza chiudersi nelle secche di una autorialità fantasmatica o nella sua finta e semplicistica scomparsa? In quale "luogo" respira l'etica dell'opera, in quale liminalità e confine è possibile incontrarla al di là dell'identificazione e dell'automatismo delle regole o della loro mancanza, perché possa diventare davvero incontro con l'alterità del suo essere e dei suoi fruitori?

Credo che un punto di partenza originario e interessante potrebbe essere quello legato alla circoncisione e al suo significato biblico. Per suo tramite, infatti, l'unità immaginaria del corpo viene privata della sua autarchica totalità, aprendo alla ferita e alla grazia del bisogno dell'altro: un meno che diventa più, liberando l'uomo da quella chiusura immunitaria che, se spinta al suo culmine, ne diventerebbe la distruzione. Il segno dell'Alleanza, insomma, diventa una spinta verso l'esterno come presa di coscienza del bisogno e dono di una relazione; e la stessa interiorità, che per l'antropologia biblica praticamente non esisteva nei termini in cui noi oggi la concepiamo, si scopre dislocata felicemente e necessariamente verso il suo compimento e la sua pratica nell'esteriorità: *l'interiorità è l'esteriorità* in relazione. Questa esteriorità è l'inizio vero e proprio del cammino etico, il suo primo passo spaesato, il suo rito di passaggio in cui, alla decisione (come de-cidere proprio dell'essere circoncisi) succede l'indecidibile per eccellenza che è il reale nella sua instabilità e ricchezza. Non più rispecchiamento o rappresentazione, non più la finta immediatezza delle mediazioni logico-razionali - ma la trascendenza concretissima e *significante* dell'altro e di un punto di vista non pre-giudiziale e non immobile su di esso.

Questo passaggio, in cui la legge, i codici e i saperi vengono relativizzati nel senso paolino del termine, è tipico anche del rito. Attraverso una rigorosa messa in atto delle sue leggi e procedure, esso infatti porta, tramite la sua mediazione, a quell'immediatezza dell'evento etico capace di liberare da ogni obbligo ad esso esterno che ne condizionerebbe la gratuità e la coerenza. Al centro delle complesse e ferree regole rituali starebbe insomma un cuore vuoto e nudo, uno spazio aperto e disponibile, libero dalla violenza e dalle dinamiche del dare/avere. E questo, ancora una volta, non si raggiunge tramite una progressiva immersione solipsistica nella propria interiorità ma, al contrario, proprio affidandosi all'esteriorità della liturgia e delle sue forme. Va da sé che tale spazio e tale tempo non sono mai acquisiti una volta per tutte: il percorso e il passaggio vanno ogni volta di nuovo *ripetuti*, proprio perché non sono mai preda dei significati e dell'irrigidimento morale. In questa *ripetizione* il soggetto, senza alcuna sicurezza che non sia quella della sua "fede" nella pratica che sta attuando, si predispone all'irruzione dell'alterità e della grazia.

Si tratta di una difficoltà che da sempre attanaglia e sfigura le pratiche umane, soprattutto nel nostro occidente: il problema, a quanto pare, è una interpretazione spesso fuorviante di ciò che chiamiamo *autorità*. In una prospettiva che non prenda come dato immediato e assoluto la libertà, non è possibile non incontrare il luogo da cui tale libertà, che l'uomo non può mai davvero darsi da solo, è donata. Questo luogo è appunto quello della *tradizione*:

L'uomo è costituito da un'eterodeterminazione ad autodeterminarsi. Questo è ciò che cristianamente comincia come creazione e culmina come redenzione. La relazione è il luogo della libertà. Un rapporto con un'*auctoritas* è il luogo originario della liberazione. Se siamo liberi è perché qualcuno, autorevolmente, si è preso cura di noi. L'autorità non minaccia una libertà originaria, ma piuttosto la rende possibile. Questo evidentemente non esclude il caso contrario. Il problema è però che noi abbiamo capovolto ciò che è il rapporto ordinario tra libertà e autorità. Abbiamo visto la minaccia dove sta il fondamento. (Andrea Grillo, *Genealogia della libertà. Un itinerario tra filosofia e teologia*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2013, pp. 126-127)

Il rischio di una libertà autodeterminata è quello del liberarsi di tutto, tranne delle proprie chiusure egotiche, di quel *self-made-man* che non riguarda più solamente l'economia e la carriera ma anche certe declinazioni "ingenua" e *naïf* del fare arte: quella falsa modestia della "semplicità" e della naturalezza che non sono a mio avviso sostenibili; il vivere, insomma, il proprio stato o il proprio fare come immediatezza a priori, e i propri strumenti d'opera come meri oggetti appartenenti al nostro dominio e proprietà - senza vedere dove essi sono davvero una cattiva autorità, una imposizione scambiata per naturalezza, e dove invece diventano le porte per un'etica seria dell'opera. Qui si gioca anche ogni forzatura legata all'ingannevole e dualistica contrapposizione tra immediatezza e mediazione:

Solo una esperienza che non cada o nell'immediatezza del misticismo ineffabile o nell'intellettualismo della categorizzazione razionale può garantire uno spazio di rilevanza del culto. E d'altra parte solo un culto non ridotto né alla gestualità enigmatica dell'istinto né alla pura esecuzione di concetti dogmatici può mantenere un rapporto vitale e significativo con questa esperienza. (Andrea Grillo, *Teologia fondamentale e liturgia. Il rapporto tra immediatezza e mediazione nella riflessione teologica*, EMP, Padova 1995, p. 13)

Una tale dinamica è forse possibile rintracciarla anche nel lavoro dell'opera: essa sarebbe allora nient'altro che questa mediazione e ripetizione in vista non tanto della produzione di un oggetto estetico e, di contro, dualisticamente, di una autorialità in senso totalmente identificativo e padronale, ma di quella immediatezza che sta all'inizio come *fons* e anche alla fine come *culmen* (si tratta della definizione data dal Concilio Vaticano II alla liturgia come *culmen et fons*) - pur avendo comunque ben presente l'inevitabilità di una tale produzione e della sua mercificazione, sia essa legata alla costruzione dell'immaginario, sia al "mercato":

Nella mercificazione dell'opera, che è implicita in questa scelta, è presente del resto un "crime de jeunesse" che consiste nell'esibizione della propria intimità. Conseguenza dell'esibizione è però l'accesso a ipostasi della realtà - i luoghi comuni (nel nostro significato, non i *topoi*) - che arredano

lo spazio pedagogico in cui gli adulti costringono il bambino a vivere. Il fanciullo morto del secondo *Requiem* di Rilke, dopo aver avuto accesso alla morte, scopre l'inutilità d'aver appreso i nomi delle cose: a questa fatica inutile, mascherata da ricognizione per l'oggettivo reale, è sottoposto ogni bambino, ogni *diverso*, nel regno degli adulti e dei civilizzati. Quando il *diverso* è al tempo stesso un fanciullo e un poeta (o almeno: quando l'operazione di apertura ai luoghi comuni è addebitabile al tempo stesso al fanciullo e al poeta), l'adeguamento a questa pedagogia è esibizione e mercificazione, la spinta a subire questa pedagogia è necessità di sopravvivere e necessità di trarre frutto dall'opera. Gli adulti che impongono codesta pedagogia assumono le sembianze di coloro che elargiscono sopravvivenza e guadagno. (Furio Jesi, Lettura del *Bateau ivre* di Rimbaud, in *Il tempo della festa*, Nottetempo, Roma 2013, p. 38)

Si tratta di un passaggio entro un limine inaggrabile, ma che può diventare spinta all'esperienza dell'alterità in una modalità del tutto particolare, di tipo rituale, in cui è possibile la modificazione e la liberazione del soggetto coinvolto in essa, sia come autore che come fruitore attivo. Come nel rito, quindi, non si tratterebbe di essere iniziati ai riti ma di lasciarsi iniziare dai riti stessi, avendone quella "padronanza" procedurale e, insieme, il suo abbandono - senza cancellarne quella che a torto viene vista come mera esterità.

Così, nell'opera, retorica, sintassi, ritmo e figure di suono - i *topoi letterari* direbbe Jesi - non sarebbero altro che ritualmente pronte ad attivarsi non per confezionare un manufatto, un libro, un quadro o una musica ma, piuttosto, per lasciare che tale forza estetica diventi eticamente tangente all'uomo che vi lavora e a quello che vi si pone di fronte. Ed è anche questa la loro *auctoritas*, la funzione semiogenetica di quello che chiamiamo *tradizione* - l'alterità rigorosa che, se conosciuta e praticata, libera e dona l'evento dell'opera.

Già Romano Guardini aveva intuito la portata essenziale di questo procedimento: il teologo italo-tedesco, infatti, sosteneva che, in questo senso, occorre *diventare opera d'arte* - molto prima della famosa asserzione beniana del non essere più dei produttori ma dei *capolavori*. E, si badi bene, qui non si tratta di estetismo, ma di un movimento capace di sfuggire sia al narcisismo, sia alla museificazione o alla produzione seriale, abbandonando la propria padronanza proprio nel momento della massima maestria, per lasciarsi letteralmente fare nuovi ogni volta da essa.

Tutto questo, come è facile capire, è veramente agli antipodi di una ricerca della spontaneità o della "naturalità" in arte. Qui, come nel rito, l'immediatezza si raggiunge con l'umiltà che non salta a piedi pari le necessarie e ineliminabili mediazioni, senza gettare la scala una volta che si è saliti, direbbe Wittgenstein. Come la grazia non elide nemmeno uno iota della Legge, così l'opera estetica, al culmine etico della sua libertà e gratuità, non smette di "obbedire", *ob-audire*, agli apparati formali che la costituiscono.

Di contro ai tanti che si improvvisano artisti basterebbe solo questo o, ancora più semplicemente, accostarsi all'improvvisazione jazzistica. Molti, insomma, farebbero meglio a scendere dai palchi e dalle pedane con microfono e pubblico, per tornare sui banchi a studiare e a praticare l'esercizio ascetico e rigoroso che li potrebbe davvero liberare o imbalsamare per sempre. Ma credo si tratti di un rischio che non si può non correre.

Kenosi e fede nell'opera

Nel suo saggio più famoso A. Neher sostiene quanto segue:

La società umana, dopo il Sinai (meglio dopo la creazione), tiene nelle sue mani le chiavi silenziose del suo destino [...] Che al limite questo messianismo ebraico possa confondersi con l'umanesimo laico non deve assolutamente stupire [...] Credere o non credere in Dio, tale questione non ha senso sullo sfondo di questo silenzio-sfida. Ciò che è essenziale è credere o non credere nell'uomo. (A. Neher, *L'esilio della Parola. Dal silenzio biblico al silenzio di Auschwitz*, Marietti, Genova 1997, pp. 200 e 233)

Ciò che è essenziale, insieme a questo, potremmo dire che vale anche per l'opera. Tale considerazione di Neher si incontra in un importante studio di Roberto Tagliaferri - *Sacrosanctum. Le peripezie del sacro* - in cui si cerca la relazione tra sacro e santo, tra antipredicativo e linguistico, tra immediatezza e mediazione storica. Questo equilibrio paradossale, per salvare sia la storicità che il sacro come alterità mai del tutto addomesticabile, è da rinvenire, secondo il teologo e liturgista di S. Giustina di Padova, in quello svuotamento che si apre attraverso tutta la storia della salvezza e che chiamiamo *kenosi*. Cercherò di seguire le intuizioni teologiche di Tagliaferri per provare ad applicarle anche alla creazione estetica.

La kenosi divina inizia fin dalla creazione: Dio, infatti, si svuota della sua potenza, si autolimita per lasciar essere l'uomo; mentre l'uomo è chiamato ad accettare questo autoritiro e questo silenzio di Dio, che, come vedremo subito, è dono e non castigo. Ma, per fare questo, la creatura ha bisogno di accettare pure il rischio della propria finitezza, la non coincidenza e l'alterità del divino: solo in questa non coincidenza viene preservata non solo la trascendenza di un Dio che, tuttavia, si autolimita per entrare in relazione con l'uomo, ma anche la libertà dell'uomo e della sua singolarità che, così, non viene fagocitata e violentata dall'onnipotenza di Dio. Non accettare questo rischio e questa libertà donata è, precisamente, il peccato "originale" o, meglio, "originario", di ogni creatura. Come dice giustamente Tagliaferri

la morte del peccato è legata alla conoscenza strumentale, che anticipa gli esiti per eliminare i rischi [...] il controllo anziché il rischio: ecco la tentazione! Voler ricostruire la parte mancante, ovvero il silenzio di Dio, non accettando di essere di fronte a quel silenzio in posizione di obbedienza arrischiata: ecco il peccato! *L'hybris* della colpa originale non sta solo nell'assolutezza del conoscere senza scarti simbolici, neppure nella libertà di interrogare il silenzio di Dio, ma nella fragilità a resistere a questo silenzio. Il rischio dell'uomo è di vivere con le risposte veritative concluse senza accogliere il rischio della libertà [...] il peccato è allora lottare contro la finitezza perché le risposte hanno messo fuori gioco la domanda. Il credente è un ateo che ogni giorno si sforza di cominciare a credere. Il cristianesimo non può darsi come una religione delle risposte ma come la religione del Figlio che regge l'angoscia della domanda senza risposta. Il peccato è trasformare il venerdì santo nella domenica degli annunci non consentiti. Partire dalla resurrezione significa non prendere seriamente la finitezza perché si parte dalla risposta del Padre misconoscendo il rischio di Dio, che si è consegnato nel Figlio rinunciando alla sua onnipotenza. Il rischio di Dio è di essersi *consegnato*

all'uomo. (R. Tagliaferri, *Sacrosanctum. Le peripezie del sacro*, EMP, Padova 2013, pp. 285-286)

Parole che trovano un'eco sconcertante e perfetto in quelle di S. Weil quando sostiene che, allora, "il nostro peccato consiste nel voler essere, e il nostro castigo è credere di essere" (S. Weil, *Quaderni. Volume IV*, Adelphi, Milano 1993, p. 248).

Sempre la Weil ci può forse aprire la via per una riflessione che tocchi anche l'accettazione dell'incarnazione e della finitezza delle opere, nel nostro caso estetiche, quando sostiene che "la religione in quanto fonte di consolazione è un ostacolo alla vera fede, e in questo senso l'ateismo è una purificazione".

A me sembra che queste parole siano di una portata deflagrante anche per il lavoro artistico e di scrittura: considerare la propria opera, quando c'è, come "consolazione", come attestazione della propria presenza nel mondo, come idolo a cui l'io si aggrappa per sfuggire alla propria costitutiva finitezza e così eluderla, sarebbe come, per la fede, fermarsi ai miracoli e alle sicurezze del "dopo" - che non sono date e comprensibili o usufruibili nella concretezza della storicità, che non possono essere anticipate. Quando invece si salta il silenzio e l'abbandono, quel ritmo salvifico di attesa e propriamente di fede, tra la domanda e la risposta, tra il grido dell'abbandono dell'intera opera del Figlio sulla Croce e il silenzio del Padre che non risponde, il rischio è sempre quello di non avere fede proprio nelle "opere" (non in senso paolino, qui, naturalmente) e nella finitezza come luogo della rivelazione di Dio e della libertà dell'uomo. Tornando alle parole di Tagliaferri:

Gesù è il nuovo Adamo che ha retto l'urto della creazione, della finitezza e della morte di fronte a Dio con l'obbedienza della sua libertà. [...] Gesù non ha prodotto una strategia di elusione della condizione umana e della morte, ma ha accolto la finitezza come esposizione al mistero del Padre. [...] La *kenosi*, la finitezza, la morte non sono negative, diventano tali quando non sono accettate. La morte ci avverte che non siamo dei, ovvero che non vi è solo l'identità mimetica. Il peccato è non svuotarci della falsa divinità con cui siamo nati. Il vuoto della *kenosi* serve soltanto alla grazia. (p. 292)

Il meccanismo "economico", per certi versi buono e auspicabile, del funzionamento e, nel nostro caso, della fruizione estetica, che si basa sulla immediata ricerca di una "risposta", di un riscontro e di una visibilità che confermi ciò che già immaginiamo di sapere - vale a dire la nostra capacità di essere creatori di opere valide o almeno degne di essere chiamate e trattate come tali - tende a ridurre l'arte e la scrittura a nient'altro che burocrazia distributrice di sicurezze e di attestati identitari e sociali, di contro alla nostra costitutiva insicurezza e benedetta inconsistenza, come lo stesso Tagliaferri dice di una forma di chiesa piegata sul voler dare risposte e significati al senso della vita: "La chiesa sostituendo il Figlio con il Padre diventa *la prima burocrazia del senso della vita*, dispensando soluzioni storiche definitive in nome di Dio, quando sarebbe chiamata semplicemente al *ministero della vulnerabilità di Dio*" (ibid. p. 294); una chiesa che non rispondesse solamente in termini "burocratici" dovrebbe essere una chiesa che, al posto dei "significati", fosse capace di donare primariamente "significanti". Allora, l'opera vera, come il Cristo, è da intendersi in questi termini:

Gesù è il rivelatore del Padre, non nel senso che manifesta ciò che di lui è nascosto, ma nel senso che *smaschera i meccanismi religiosi di garanzia in nome di Dio*. Gesù è il nuovo Adamo che non crolla sotto il peso della libertà e del silenzio di Dio e che proclama lo scandalo più scandaloso: *l'uomo religioso rischia di occultare Dio in nome di Dio* (p. 295)

Non succede anche nei campi dell'estetica che, proprio chi dovrebbe o vorrebbe difendere l'arte si ritrova in questo scandalo? Il critico, allora, come l'artista e lo scrittore o il poeta, dovrebbe essere un agente di smascheramento dei meccanismi estetici o para-estetici che vorrebbero garantire l'estetica come "burocrazia del senso" e dell'io, garantendo se stesso; e, naturalmente, questi meccanismi devono essere rivelati e disinnescati continuamente anche in ognuno di noi. C'è insomma, da sempre e oggi più che mai, una sorta di *fariseismo* dell'estetico e, nei casi migliori, non si tratta di una sorta di immoralità estetica: il problema è invece nel bisogno di garantire se stessi e l'opera dal silenzio e da ogni tipo di rifiuto o di critica; si tratterebbe di non considerare la finitezza dell'opera come unico spiraglio verso la trascendenza; e questa fede nell'opera, anche quando è del tutto sincera, tradisce "la terra", come direbbe l'Angelo di Wallace Stevens e, soprattutto, tradisce la grazia e la sua assoluta gratuità, il suo non essere mai riducibile a nessun legalismo, a nessuna "giustizia retributiva". Tornando alla fede, leggiamo ancora le considerazioni di Tagliaferri e proviamo ad interpretarle anche in ambito estetico:

La via legalistica e morale a Dio è il tentativo di rendere omogenea e reversibile la volontà dell'uomo con la volontà di Dio, senza il rischio della sorpresa dell'Altro imprevedibile. La legge omogeneizza Dio ai bisogni dell'uomo, oppure, sulla linea della tentazione del serpente ai progenitori, intende garantirsi la sicurezza dell'esito predeterminando un criterio di reversibilità tra l'azione umana e la salvezza. [...] Al fariseismo e alla Legge Gesù oppone il Vangelo della grazia e dell'obbedienza arrischiata a Dio nell'accettazione totale della condizione umana [...] la grazia, che fa piovere sui giusti e gli ingiusti, va contro ogni giustizia distributiva; la grazia è come il dono: non si regge sulla logica mercantile del contro-dono ma sulla gratuità [...] *La stessa intenzionalità del fare il bene rovina la gratuità dell'atto del dare perché bisogna sempre mostrare una certa superiorità verso gli altri* [...] Se Dio è grazia non abbiamo più nessun criterio di giustizia, l'unico criterio è l'obbedienzialità di fronte a un Dio che non si fa trovare. [...] Nessuno può presentarsi a Dio con qualche credito, come ha intuito Paolo nella Lettera ai Romani: "Tutti sono sotto il dominio del peccato" (Rm 3, 9b). Gesù rivendica l'unilateralità della grazia. Il peccato non è quindi la trasgressione di una norma ma il voler essere assicurati su come sarà l'esito, il peccato è non reggere il silenzio di Dio. Gesù ha retto questa condizione di vulnerabilità indicandoci che il più subdolo dei peccati è quello di usare Dio per assicurarci. (pp. 297-298)

Essere "fedeli alla terra", insomma, da una prospettiva di teologia cristiana ma anche di estetica dell'opera, non può che essere legato alla kenosi, a quello svuotamento che è accordo e fedeltà alla creazione e alla morte, come non solo il Figlio ma anche il Padre ha fatto: *kai ho logos sarx egeneto kai eskenosen en hemin*, come dice il prologo di Giovanni. Ancora la Weil ci ricorda che

il Cristo che guarisce gli infermi è la parte umana più bassa della sua missione. La parte soprannaturale è il sudore di sangue, il desiderio insoddisfatto di trovare consolazione nei suoi amici, la supplica di essere risparmiato, il sentimento di essere abbandonato da Dio. (S. Weil,

Non si può nascondere questo *disagio* sanissimo - un disagio che per primo è stato vissuto proprio dai discepoli e da quelli che avevano lasciato tutto per seguire Gesù, trovandosi invece con una fine inspiegabile - , questo stallo che è anche abbandono fiducioso, e fiducioso nella grazia dell'opera più che nella sicurezza dell'artista o dello scrittore. Bisogna rimanere in questa *impasse* che libera e salva al di là di ogni sicurezza e previsione, senza ridurre il tutto a qualcosa di simile ad un "sacrificio" - come spesso accade per la stessa morte in croce, poiché, tramite il sacrificio, è più facile evidenziare la relazione di causa effetto - perché non c'è nessun sacrificio nello scrivere e nel creare l'opera, nessun maledettismo, nessuna negatività esaltata, nessun dolorismo nell'artista che abbandona se stesso e l'opera alla non risposta o all'imprevedibilità della stessa. C'è solo libertà, libertà da imparare e mai del tutto acquisita: libertà *nella* propria finitezza e in quella dell'opera.

In questo senso Neher parlava della fede "come un cantiere in aperta campagna", come "un campo d'azione infinito", dove "le cose non sono il riflesso di una realtà che le circonda o le illumina dall'esterno, ma sono soltanto se stesse, accartocciate nell'abbandono e nella nudità del loro proprio essere" (A. Neher, *ibid.*, pp. 200, 219).

Non potrebbe essere uno spazio simile anche quello dell'opera?

Mistica e follia. Qohèlet o del "niente" *sempre nuovo sotto al sole*

In uno dei suoi testi più profondi e anche letterariamente sorprendenti, Michel De Certeau analizza una delle molte storie relative ai "santi folli" con queste illuminanti parole:

Una donna, dunque. Non esce dalla cucina. Non esce, perché è qualcosa che riguarda lo sbriciolamento e gli avanzi di cibo. Ne fa addirittura il suo corpo. Si sostenta nell'essere solo questo punto di abiezione, il "nulla" che ripugna. Ciò che "preferisce" è di essere la spugna. Sui capelli, un cencio da cucina. Nessuna discontinuità tra lei e i rifiuti: non "mastica"; niente separa i detriti dal suo corpo. Essa è questo resto, senza fine - infinito. Con procedimento inverso alla produzione di immagini che idealizza la Vergine Maria, unificata nel Nome dell'Altro, senza rapporto con la realtà del corpo, l'idiota sta tutta intera nella cosa simboleggiabile che resiste al senso. Prende su di sé le funzioni corporee più umili e si perde in un insostenibile, al di sotto di ogni linguaggio. Ma il rifiuto "ripugnante" permette alle altre donne di spartire i pasti, di avere in comune i segni vestimentari e corporali di elezione, di comunicare parole; l'esclusa rende possibile un'intera circolazione. (M. De Certeau, *Fabula Mistica. La spiritualità religiosa tra il XVI e il XVII secolo*, Il Mulino, Bologna 1987)

Questo "sbriciolamento", questo "punto di abiezione", questo "nulla che ripugna" e che non pone barriere di "discontinuità tra lei e i rifiuti", tra il suo corpo e i "detriti": questo "resto senza fine" - mi pare l'esatta percezione dell'indescrivibile nucleo che dovrebbe alimentare la ricerca e la scrittura: indescrivibile in quanto origine in atto, che spinge necessariamente a modalità del dire e dell'esperire del tutto particolari. Questo non cedere all'unificazione "nel Nome dell'Altro" staccato dalla realtà del corpo, è precisamente la "resistenza al senso" che diventa significante semiogenetico in atto dei codici e dei "discorsi". Questo nulla concretissimo di cui siamo rugosamente fatti e disfatti, questo sbriciolamento che è l'unica resistenza vera all'idolo in pietra che ognuno di noi cresce dentro di sé come un granuloma di felicità e stabilità - ma che, in realtà, sembra essere la metà meno viva e meno gioiosa di ogni esistenza. Questo tracciato atomico che ogni linguaggio, anche senza saperlo, presuppone e censura, oppure crede di mostrare proprio quando tale sicurezza lo affossa e lo trasforma in piedistallo, in posa. Esso è il vortice che temiamo fino all'orrore e, nello stesso tempo, l'unico respiro possibile di liberazione e di gioia.

Anche l'*hevel* di Qohèlet, forse, ci chiama, oscuramente e limpidamente a un tempo, verso questo vortice, questo vento che, ad un tempo, sparpaglia vanificando e raccoglie disperdendo. In questo senso la lingua ebraica può venirci in aiuto. Si è molto disputato sul senso di tale "nome": se esso sia un nome proprio o solamente legato ad una funzione, perché la sua radice indicherebbe il "radunare", il "chiamare a raccolta". Ma cosa o chi sarebbe il soggetto di tale richiamo? Quasi tutti gli esegeti sono d'accordo nel ritenere che i "chiamati" siano gli ascoltatori; ma non potrebbe essere che, invece, non si tratti di soggetti bensì di "oggetti" o, per meglio dire, di parole, pensieri, sentenze, esistenze e presenze? Il testo non potrebbe essere la raccolta di qualcosa che, di per se stesso, è impossibile da accumulare e da tesaurizzare - come i "resti" e il discontinuo dei "rifiuti" che lo stesso *hevel*

disperderebbe infinitamente, rifiutandoli al senso compiuto e idolatrico del concetto e della dottrina?

Sarebbe del resto un "vento" che soffia parimenti, sempre secondo De Certeau, nel famoso trittico di Bosch, scombinando e vanificando ogni tipo di possibile interpretazione e di significato - non elidendoli ma, al contrario, inducendo il "lettore" a cercarli e ad attraversarli incessantemente:

Il quadro gioca sul nostro bisogno di decifrare. Rende schiava la pulsione occidentale alla *lettura*. La meticolosa proliferazione di figure chiama in modo irresistibile la resa narrativa indefinita, folkloristica, linguistica, storica o psicologica che, in cento deviazioni erudite, a ogni elemento iconico fa raccontare un senso. Come il discorso suscitato dai bagliori di sogno, la letteratura sul "Giardino" è una serie interminabile di storie indotte dall'uno o dall'altro dettaglio del quadro: con l'aiuto di una grande quantità di schede, lavori e documentazioni *leggibili*, essa fabbrica i racconti eruditi partendo da frammenti pittorici. Racconti che fanno di lettere sembrano generati all'infinito dal Giardino delle delizie. Questi racconti studiosi, in realtà, (le mille e una notte dell'erudizione), seguono, ritardano o smentiscono il momento in cui il piacere di vedere è morte del senso. Spesso contraddittori quanto perentori, i testi sapienti crescono di volume, ma al prezzo di abbandonare, se non di coprire, il luogo di cui parlano. Dal quadro che fa godere ai commenti che fanno capire, la differenza primaria è nel contrasto fra lo spazio chiuso del primo e l'indefinita disseminazione dei secondi, e nell'esteriorità del piacere di vedere rispetto al lavoro del discorrere. (M. De Certeau, *ibid.*)

A questi livelli ogni critica "testuale" viene quindi attivata al suo massimo potenziale e, nello stesso tempo, resa impossibile - preservandone il desiderio insieme allo scacco.

Ma, naturalmente, perché tutto ciò possa accadere, è necessaria una cornice dalle regole ferree, una maestria e un artigianato millimetrici, un insieme di ingranaggi per certi versi simili a quelli delle macchine celibi. Quando questi mancano, sia dalla parte del lettore, sia da quella dell'artista, può accadere una saturazione e stratificazione dei significati, oppure una totale indifferenza che, è meglio specificare, è l'opposto della *vanitas* e dell'*hevel* di Qohèlet.

Piuttosto, essa potrebbe essere per certi aspetti paragonata alle forme di comunicazione dei nuovi media, ma perforata e performata da uno sguardo altro, capace di relativizzarne in ogni momento quel primordiale bisogno conativo di presenza da certificare che potremmo riassumere nell'*io (ci) sono* o, meglio, nel *ci sono anch'io*. Bisogno umanissimo, quest'ultimo, e che riguarda tutti, ma che non basta a produrre esperienze estetiche e letterarie degne di nota e di critica.

Infatti, seguendo la pratica testuale di Qohèlet, parrebbe che il nostro uso dei nuovi media in campo estetico e letterario, si fermi proprio un attimo prima del "compimento" e della "raccolta"; mentre la dinamica del testo biblico sfonda il suo stesso "uso", deponendo le armi della retorica e della sapienza proprio nel momento del loro massimo dispiegamento e oltre questo stesso dispiegamento che, così, ne diventa davvero la miccia detonante e la loro preservazione nella scomparsa. Vengono alla mente le dinamiche profonde del *Chisciotte* di Cervantes, quella follia che solo bardandosi di nobiltà e linguaggi immaginari, di fantasmi e di storie e fole di cavalleria, ha saputo spogliarsi e cadere interamente nella nobiltà della ricerca, fino a

realizzare quella follia misericordiosa capace di vedere anche in due prostitute incontrate in una osteria, due nobili donne degne di ogni onore. E questa follia è in fondo simile a quella che viene dallo sguardo di Cristo, capace di trasfigurare la realtà fino al punto di toccarla misericordiosamente per quello che è.

In altre parole, se tutto è *hevel*, allora lo è anche questa stessa dichiarazione biblica - e ciò che rimane e viene raccolto non è un insieme di idee, immagini o concetti ma, piuttosto, il loro movimento e ritmo, lo scheletro vibrante e i gesti di una retorica testuale e vitale capace di salvare se stessa solo elidendosi e spargendosi per eccesso: un'esperienza a cui siamo chiamati a partecipare attivamente, come accade nel rito, perché qualcosa accada e *cada*. Il movimento rituale sembra accordarsi, in questo senso, ai celebri versi rilkeiani delle *Elegie Duinesi*, in cui si dice: "E noi che la felicità la pensiamo / *in ascesa* sentiremmo la commozione, / che quasi ci atterra sgomenti, / per una cosa felice che *cade*".

E in questa misura rigorosissima della dismisura, in questo confine poroso e non facilmente rintracciabile, vive, a mio parere, l'evento necessario dell'estetico nella sua gratuità, ma anche il peso insopportabile e tedioso del suo "impegno", del suo esserci per presenziare aggrappandosi ai grumi e ai resti - di contro all'equilibrio dinamico, inservibile e folle della presenza. Un meccanismo testuale o artistico che non innesti questo *sur-place estetico-rituale*, che non muova la critica verso un'attività capace di modificarla fino all'osso, lasciandola poi sempre libera da ogni proprietà e appropriazione e capace così di ricominciare sempre di nuovo, mi sembra personalmente privo di vita.

In favore dell'odio e della violenza critica

Una volta l'abate Amoe chiese al padre Isaia: "Come mi vedi ora?".
Gli dice: "Come un angelo, padre". Alla fine gli chiese: "E ora come mi vedi?".
"Come il Satana; infatti, anche se le parole che mi hai detto erano buone,
io le sento come una spada".

Apoftegmi, Ammoe 2, col. 125

E' possibile che le nostre "buone maniere" nei confronti dell'altro e, quindi, anche dell'opera altrui, non siano altro che una sorta di silenzioso omicidio? Il livellamento, anche in ambito estetico, sembra spesso incontrare questo dilemma - ma con una differenza interessante, dico interessante quasi a livello patologico: se, da un lato, ogni testo o opera in generale, sembra non dover mai essere toccata dalla violenza critica e, quindi, dalla nostra prospettiva, resa solamente alle esequie e ai discorsi di circostanza che spettano al cadavere - dall'altro lato della faccenda troviamo un tipo di intoccabilità che rischia il medesimo *rigor mortis* e che riguarda la persona in carne e ossa dell'autore.

Naturalmente qui non è in discussione il rispetto per la singolarità antropologica dell'uomo o della donna. Ma quando questa si crede autore e proprietaria dell'opera - anche quando è stata terminata e proposta al pubblico, in qualsiasi forma di fruizione - logica vorrebbe che, se l'opera è solo degna, come abbiamo detto, dei complimenti tipici delle esequie funerarie, in cui non si può profanare il morto, allora anche l'autore, legato a doppio filo con questa sua presunta e presuntuosa proprietà artistica, dovrebbe adeguarsi al silenzio e rimanere insensibile proprio come un cadavere. E, in effetti, è quello che fa molto spesso, purché lo si riempia di complimenti, lo si legga come "amico", al massimo lo si "critichi" pure, ma mai fino al punto di dire che quello che fa non è opera e non è arte. Bell'amico, allora, questo "critico", che assomiglia molto all'assistente sociale che intrattiene povere schiere di pensionati in attesa della dipartita, portando già fiori di plastica sull'ormai prossima tumulazione.

Se solo la morte cancella ogni differenza, ogni alterità e, quindi, ogni possibilità di critica, almeno davanti al corpo testuale appena spirato, allora non resta che commemorare. Vale a dire rinunciare alla critica. E commemorare cosa, poi? Una tradizione magari ... se almeno fosse stata introiettata e ruminata; una contrapposizione alla Bloom, una lotta contro l'*ansia dell'influenza*? Magari! sarebbe già il paradiso, anzi il Parnaso. Sotto alle tante manifestazioni di promozione estetica e letteraria, condite in molte salse per essere più vicine al pubblico (spesso ridotto agli stessi facitori di versi), per non cadere nella pesantezza e nella fatica di una fruizione solo per addetti ai lavori, spesso mi sembra di sentire questo leggero puzzo di morte - questa resa - ben mascherato, anche sotto la buona fede, da quell'aria satura del profumo dei fiori e delle corone (siano esse d'alloro o meno) tipiche dei funerali.

Forse ha ragione Alain Badiou quando scrive che

L'Impero, convinto di poter controllare tutto ciò che giunge alle nostre orecchie e ai nostri occhi attraverso le leggi che regolano la circolazione delle merci e i mezzi di comunicazione di massa, non censura più niente. Arte e pensiero cadono in rovina quando accettiamo questa autorizzazione al consumo, alla comunicazione, al godimento. Dovremmo diventare i più spietati censori di noi stessi. (A. Badiou, *Fifteen Thesis on Contemporary Art*, n. 23, Lakanian Ink, 2004)

Tuttavia, anche la "censura" di noi stessi, auspicata da Badiou, rischia di essere strategicamente inserita proprio al centro di questa proliferazione consumistica dell'arte e della parola. Lo stesso silenzio, la stessa censura, anche quando è condotta con giuste motivazioni, è preda del sistema che intende contrastare. In poche parole, non siamo liberi nemmeno nel nostro silenzio, nemmeno nel nostro "ritiro dal mondo". Certo, potrebbe bastare una buona coscienza personale, ma che ce ne facciamo della nostra buona coscienza? Ce ne vantiamo tra noi e con gli altri? La mostriamo per eccesso di scomparsa? La coscienza "in se stessa" - a parte il fatto che non esiste perché si forma e si costruisce sempre in relazione e in lotta con gli altri e con i contesti dati - non è niente, se non una scusa egoistica per stare bene con se stessi, per salvare la propria vita e la propria facciata, per vivere tranquilli e morire indisturbati, producendo a tiro di catena di montaggio operine e scritti e recensioni; per galleggiare proprio sopra quel mare della comunicazione di massa dove niente è censurato e tutto viene saturato di (non)senso, compresa la propria auto-censura. Il "conosci te stesso" della tradizione oggi è solo una scusa per non esporsi mai: il "lavorare su se stessi e sulla propria opera", il concentrarsi sulla propria "etica personale", ignorando tutto il resto con finta democratica accondiscendenza, quel "non ti curar di lor ma guarda e passa", è un intrattenimento infinito - non blanchotiano, ma ricreativo, in cui l'agire è precluso insieme alla responsabilità per decreto previo, per gentilezza interessata a nient'altro che a se stessi, in barba proprio al rispetto del prossimo e alla retorica dell'alterità.

Alle considerazioni di Badiou fanno eco quelle di Žižek:

Effettivamente, la nostra posizione ideologica oggi sembra diametralmente opposta al sessantotto: gli slogan inneggianti alla spontaneità, all'espressione creativa del sé, eccetera, sono oggi adottati dallo stesso sistema. Cioè, ci siamo lasciati alle spalle la vecchia logica del sistema che si rigenera attraverso la repressione e il rigido incanalamento degli impulsi spontanei dell'individuo. La non alienazione della spontaneità, dell'espressione e della realizzazione del sé è direttamente posta al servizio del sistema, motivo per cui una spietata autocensura è *la conditio sine qua non* di una politica dell'emancipazione. Per quanto riguarda l'arte poetica soprattutto, questo significa che bisognerebbe respingere *in toto* l'attitudine ad esprimere se stessi, a mettere in mostra i propri sogni, desideri e turbamenti più intimi. La vera arte *non ha assolutamente niente a che vedere* con il nauseante esibizionismo emotivo [...] Se esiste qualcosa in grado di provocare il disgusto del vero poeta è proprio la scena di un caro amico che ci apre il suo cuore, rivelando tutto il marcio della sua vita più segreta. (S. Žižek, *Odia il prossimo tuo*, Transeuropa, Massa 2009, p. 88)

Del resto, anche la retorica dell'alterità comporta rischi non trascurabili, che potrebbero virare precisamente verso quella stessa indistinzione e parificazione di cui abbiamo cercato di dire: l'altro e il prossimo visti come qualcosa che è sempre buono,

che ha sempre ragione, che è sempre bello e giusto ... questo è precisamente usare la retorica dell'alterità come autodifesa, come distanza di sicurezza in cui lo scandalo e la stessa violenza dell'altro e del prossimo vengono neutralizzate, sia nell'opera che nell'incontro con le persone e le cose.

L'indistinzione è caratteristica molto spesso concomitante con quella declinazione irenica dell'amore universale, così lontana e, per certi aspetti opposta, allo scandalo dell'amore per il prossimo che lo stesso cristianesimo, ad un tempo preserva e misconosce - tanto che dovremmo leggere certe parole delle Scritture nella loro inusitata potenza, in quel prodigio che consiste, secondo una splendida intuizione di Paul Beauchamp relativa ai Salmi, nella *non chiusura della lode nel suo cerchio*, in se stessa, come autorispecchiamento incapace di tenere in conto l'alterità, la non appartenenza, la coscienza del negativo e della finitezza, dell'errore e del peccato.

Questa felice intuizione del biblista francese si apre anche sul nostro presente estetico, a mio avviso con inusitata potenza. Proviamo infatti ad "abbassare" la pratica della lode e dell'apprezzamento in ambito di produzione artistica e ci accorgeremo che lo sguardo del lettore, dell'addetto ai lavori e dello stesso critico, tende sempre invece a chiudersi nel cerchio della lode o, peggio, nel circolo dei propri contatti e vicini. Non voglio qui nemmeno prendere in considerazione le questioni di comodo di un tale atteggiamento; ma mi sembra che anche quando queste non ci sono, lo sguardo critico rimanga comunque sempre prigioniero del positivo, della "celebrazione" piuttosto che della vera critica all'opera. Si vorrebbe difendere un tale atteggiamento richiamandosi al bisogno di promozione, all'aiuto che la "critica" e i padri maggiori devono comunque infondere ai nuovi lavori. Ma siamo sicuri che sia davvero un aiuto? Promuovere quasi indistintamente ogni conato espressivo non è forse la stessa cosa che affondarlo e parificarlo a tutto il resto? Inoltre, dove finisce il senso buono dell'autorità critica nel momento in cui diventa capace di toccare con la sua bacchetta magica (e purtroppo non più raddomantica) ogni cosa che le si para davanti, fingendo poi di non vedere e quindi passando sotto silenzio quello che non si accorda al suo punto di vista?

Un certo grado di violenza e di "odio" nei confronti dell'opera che non è tale, che non raggiunge i requisiti minimi per poter essere almeno seriamente presa in considerazione, credo sia quindi salutare e molto più "buono" di tanto buonismo spacciato per democrazia dell'espressione. Si tratta di una durezza che dovrebbe ferire non la persona ma l'opera, naturalmente - anche se spesso accade che, come abbiamo visto, toccando l'opera si irrita pure la pelle di chi l'ha scritta o prodotta.

E questo è un indice ulteriore del fatto che essa non è davvero ancora nata, è ancora gelosamente tenuta nel grembo del suo autore, incapace di lasciarla essere, di avere fede in essa e nelle sue capacità vitali. E così ci si porta appresso aborti o semi-aborti in cui specchiarsi e riconoscersi. Questo, nonostante tutto, mi sembra narcisismo della peggior sorte, proprio perché nascosto, proprio perché contrario alla legge naturale della generazione, del distacco che è anche stile del contatto e di quel *noli me tangere* evangelico che non significa "non toccarmi" ma, piuttosto, "non mi trattenere".

Dimenticata o censurata questa logica umanissima della nascita e della generazione, ecco spuntare la gestazione infinita di opere a cui il cordone ombelicale non viene mai reciso: ma questa pare l'unica obbedienza relazionale possibile, fatta in fondo per autorealizzazione del proprio io narcisista. Per questo con tanta facilità si sfornano opere e testi senza farli nascere, per questo si crea e non si genera - per questo bisogno di identificazione e di autorealizzazione: per riempire quel vuoto e quel grembo che, invece, sono fatti proprio per rimanere felicemente vuoti.

E magari ci si riconoscesse davvero in quello che sono e in quello che anche noi come "autori" e "proprietari" diventiamo in questo modo: aborti, specchi della propria paura del vuoto, di un vuoto che non genera se non a *nostra* immagine e somiglianza. Perché non prendere come modello, anche solo antropologico, la "violenza" della dinamica trinitaria, in cui c'è la logica del *per* e non quella del *per sé*? Pierangelo Sequeri sostiene quanto segue:

Non si è grandi quando si fa da sé, quando si rimuove il grembo dal quale si è nati. Il mistero della fede ci invita a guardare diversamente e aiuta l'umano a tornare in se stesso, perché l'umano è questo. Perché l'umano che guarda a sé è destinato alla depressione e alla negatività, all'angoscia. Anche quando nella catechesi si sostiene che "l'umano non trova ciò che lo può riempire": è di questo che si muore, di questo bisogno di riempirsi, ma questo non fornisce alcuna felicità. Il Cristo riempirebbe? Non funziona così, perché la liberazione di Gesù non è questo: la grazia è l'evidenza di questo fatto, che quando l'uomo obbedisce, si affida alla parola che gli dice "la *giustizia* di Dio è agape" e un uomo giusto è quello che cerca *per* chi è destinato: è il Figlio *per* il mondo; è *generato*, non creato: è il primo significato assoluto dell'essere, del *per ...* perché non c'è una metafisica della generazione? La prima parola assoluta di tutto l'essere non è emanazione (quello è narcisismo, esuberanza di sé) e non è produzione ma *generazione*. Generare ed essere generato: neanche in Dio c'è qualcuno che si fa da sé, neanche in Dio il senso supremo della libertà è separato dall'idea del legame e della relazione; neanche in Dio c'è verità senza agape. Agape è giustizia di Dio: la perfezione dell'essere si rivela nella sua destinazione, nel suo *per ...* (Pierangelo Sequeri, *Il mistero della fede*, conferenza del 4 settembre 2012 al Simpósio do Clero em Fátima)

La violenza, insomma, agirebbe o cercherebbe di agire come una sorta di ostetricia dell'opera, mettendola alla prova del primo respiro d'aria fuori dalla protezione uterina. Ed è un buon segno, come sappiamo, che in quel momento ci sia il grido e il pianto. Ma nelle innumerevoli sale parto dell'estetico regna di solito un grande silenzio, simile a quello rispettoso - e fin troppo rispettoso - che capita di udire nelle celle mortuarie. Allora forse è meglio così? Non dobbiamo disturbare questi morti che vogliono nascere? Dobbiamo anche noi rassegnarci alla commemorazione funebre di questo silenzio e rispecchiarci pacificamente in esso? La risposta a queste domande, in profondità e al di là delle metafore usate qui, non è solamente un problema etico: si tratta infatti di un impegno estetico di generazione.

Padri e Figli letterari senza generazione. Un patto dia-bolico

Lo gnostico ha per gli impuri l'effetto del sale.
Evagrio Pontico, *Gnostikos*, SC 356, Paris 1989.

La tradizione patristica e in particolare monastica, in special modo quella orientale, da secoli incarna un carisma specifico, che non riguarda l'istituzione, seppure è al suo interno, e che va sotto al nome di paternità spirituale. Da tempo si è tornati a discutere, spesso con ammicchi e facili conclusioni, magari pseudo-psicoanalitiche, sul tema della scomparsa del padre nel nostro tempo, anche in letteratura.

Per molti anni si è incoraggiata la liberazione dal padre, mentre oggi sentiamo forse questa mancanza come qualcosa di essenziale. Ma io credo che non sia per niente vero che mancano i "padri": al contrario, ce ne sono troppi e troppo buoni e disponibili; padri spesso in cerca di stampelle alla loro posizione di padri, e queste stampelle, questi appoggi alla loro fama, sono proprio i "figli". Essi promuovono infatti acriticamente qualunque slancio espressivo, con grande magnanimità - una magnanimità distruttiva e a volte pure insensibile - perché spingendo avanti giovani sprovveduti e appena alfabetizzati abdicano precisamente alla loro funzione di padri e di maestri. Non esercitano alcun tipo di autorità che non sia quella della promozione "commerciale", mentre lasciano sotto silenzio le imperfezioni, le zeppe, l'inconsistenza dell'opera. Questo eccesso di "interesse", questo dire continuamente sì, avvallando ogni cosa indistintamente, porta verso una temperie culturale limacciosa, dolciastra, in cui ci si impantana felicemente come nella più bella delle paludi.

Del resto, questo ai "figli" va più che bene: si evita il confronto vero, si marcisce nel proprio dolce liofilizzato, ottenendo quel poco di interesse, quel minimo di diritto da schiavi che tanto ci rende felici e realizzati. Questi "figli", insomma, non vogliono davvero "padri", non vogliono padri veri e autori con autorità. Non ne hanno l'umiltà, come non è umiltà quella eccessiva dei "padri", che si comportano come detto sopra. Eppure si moltiplicano le relazioni, i contatti, le iniziative in cui il poeta o lo scrittore di nome si affianca al giovane per promuoverne i lavori. Ma non sembrano relazioni, sembrano piuttosto ospitate da *talent show* e nient'altro.

La dinamica della paternità spirituale, secondo la tradizione patristica, è sicuramente di altro genere e, per questo, potrebbe suggerire e mostrare qualcosa di interessante anche a noi oggi. Essa si muove all'interno di una pratica che è sicuramente trinitaria ma che, dal punto di vista antropologico, può riservare tesori anche per i non credenti. Per prima cosa potremmo dire che il suo centro è non averne alcuno o, meglio, che il suo centro, se così vogliamo chiamarlo, è la relazione: in termini più strettamente teologici ogni persona della trinità è, per così dire, fuori da se stessa, in un'azione continua che è appunto lo Spirito stesso; il Padre non si conosce che tramite il Figlio,

e il Figlio è eternamente generato dal Padre, mentre lo Spirito è la relazione continua che decentra ogni persona trinitaria da se stessa in una forza che è amore o, meglio, *agápē*. Già a questo livello opera quello svuotamento continuo del soggetto in quanto ab-soluto che in teologia è detto kenosi. Quest'ultimo termine, *agápē*, risulta più conveniente per non ridurre l'amore all'inflazione che ai nostri giorni è davvero insostenibile e che ne sfigura i tratti. Questo amore, questa relazione, ha una sua ritmica, un suo battito che assume anche caratteristiche tragiche e paradossali, che raggiungono anche il grido dell'abbandono di Cristo sulla croce, il ritrarsi del Padre e il silenzio della non risposta. E credo che proprio in questa sua amorosa tragicità, in questa pratica della distanza e dell'attesa tra domanda e risposta, ci sia qualcosa da imparare anche per noi in campo estetico.

Nelle parole di uno dei più grandi padri spirituali di tutti i tempi, Evagrio Pontico, troviamo infatti termini che al nostro orecchio possono risultare duri e contraddittori: Evagrio infatti sostiene che la virtù maggiore di un padre spirituale è l'*agápē*, "figlia dell'impassibilità", unita alla *praótes* che potremmo tradurre con "mitezza". Già in questi pochi termini possiamo comprendere che la differenza e la distanza sono necessarie tra padre e figlio spirituale, che sono necessarie a quell' *agápē* capace di donare al figlio o al discepolo uno spazio di libertà difficile e a volte anche tragico, ma pienamente funzionale al suo sviluppo e al suo affrancamento dalla dipendenza: è questo il solo tipo di relazione possibile, vivo solamente nel preservare la distanza, e la distanza come modalità vera e non edulcorata della relazione. In questo senso, allora, la stessa "mitezza" non è mai accondiscendenza acritica: essa riguarda piuttosto quell'amore capace di lasciar essere e generare l'altro, in un ritiro kenotico del padre che "abbandona" come dono di una libertà di movimento e di indagine, di pratica e teoria. Nelle parole di Gabriel Bunge, uno dei maggiori studiosi di Evagrio, la mitezza

è quella forma di amore che spinge colui che ne è in possesso a non esercitare un dominio sull'altro, ma anzi ad offrire all'altro - fino al rinnegamento di sé - quello spazio vitale di cui ha bisogno per essere pienamente se stesso. (G. Bunge, *La paternità spirituale. Il vero "gnostico" nel pensiero di Evagrio*, Qiqajon, Magnano 2009, p. 38)

Si tratta di una situazione molto diversa dalla indifferenziata accondiscendenza di tanti padri letterari viventi del nostro tempo, da quella finta libertà della promozione incondizionata e buonista che non è altro che legame di dipendenza e dominio non visibile, che si nasconde proprio nella sua apparenza contraria. Questa facile via potrebbe avere molte motivazioni; per Evagrio una delle principali fonti di una cattiva pratica del carisma della paternità spirituale è la dimenticanza dei padri di essere anch'essi figli; egli infatti chiama i veri padri spirituali "figli dei figli"; interrompere questa circolazione continua di dono e dipendenza che libera è oltraggiare sia chi ci ha preceduto o è più grande, sia chi ci sta di fronte come figlio:

Un monaco che tralascia di custodire le parole di suo padre
bestemmierà i capelli grigi di colui che l'ha generato
e oltraggerà la vita dei suoi figli.

Ma il Signore lo disprezzerà.

Sono convinto che quella forma accondiscendente e quasi da assistenza sociale che molti dei nostri padri letterari viventi attuano nei confronti di chi è ancora sulla via della crescita, sia in fondo "bestemmia" e "oltraggio"; sia una scarsa valutazione e, in fondo, forse anche una fondata percezione della pochezza dell'opera dei figli. Ma, anche se così fosse, perché non dirla questa pochezza e inconsistenza? Forse perché solo così i figli potrebbero crescere ed essere liberi. Ma i figli sono anche, nel nostro caso, quasi il solo "pubblico" dei padri, e questo pubblico va preservato come spettatore, mai come possibile autore e figlio vero. Quest'alleanza, questo patto silenzioso tra padri e figli, è dia-bolica perché interrompe la vera relazione, riducendola alla sua rappresentazione, senza generare nulla.

In questa alleanza paradossale, in questa circolarità malata che si auto-assiste da entrambe le parti, in questa stanchezza mascherata da entusiasmo e dal darsi da fare per la poesia e per il suo pubblico e i suoi autori, si scorge una vera e propria mancanza di "direzione", sia nel senso di un progetto, sia nel significato proprio di "direzione" spirituale. Concludo quindi questi spunti con le stesse parole di Evagrio:

E' con una direzione (*kybénesis*) che si fa la guerra: quelli che "fanno naufragio nella fede" non combattono "con una direzione" gli spiriti che si oppongono alla teologia. Ma la stessa cosa si può dire per ogni altra virtù. C'è infatti anche un naufragio che concerne la temperanza, la carità e la libertà dall'avarizia. E similmente avvengono naufragi a proposito di ognuno dei dogmi della chiesa cattolica e apostolica. Ma se si devono combattere gli avversari "con una direzione", allora la nostra vita sulla terra assomiglia a una battaglia navale. (Evagrio Pontico, *Scholies aux Proverbes*, SC 340, Paris 1987, 24, 6 p. 266)

Poesia e performance: un bricolage rappresentativo. La finta pratica della comunità e del "popolare".

E' innegabile che, da qualche tempo, sia tornato alla ribalta un modo di proporre la poesia che, pur non essendo inedito, e pur non avendo mai smesso di operare, sembra riscuotere un nuovo interesse da parte dei poeti e dello stesso pubblico. Vorrei provare a formulare alcuni appunti in merito, naturalmente dal mio punto di vista, sempre limitato, ma centrato sulla pratica rituale che, come si sa, ha strettissimi rapporti con il performativo antropologico ed estetico.

Il meccanismo performativo, almeno dal punto di vista rituale e liturgico, dovrebbe funzionare come una sorta di violazione che si abbatte positivamente sugli eccessi di significato cristallizzati nei linguaggio consueti, per liberarne, ogni volta di nuovo, la forza significante, di contro ai blocchi riduttivi dei concetti, dei sentimenti e dello stesso "entusiasmo" legato all'improvvisazione.

Nessun atto performativo può raggiungere quindi il suo fine se non all'interno di una rigida e rigorosa conoscenza, pratica e accettazione di tali blocchi e di tali impostazioni: esso, infatti, funziona come un vuoto vivo e liberante, o come capacità di scatenare le contraddizioni e l'impensato implicito in ogni codice, solo all'interno di un sistema codificato e profondamente conosciuto e vissuto sulla propria pelle e fin nelle terminazioni nervose del proprio corpo; dal punto di vista strettamente rituale, queste sarebbero le regole ferree del rito, la sua "immutabilità", il suo pre-giudizio, la sua pregiudiziale conformazione formale *data* che, già a questo livello, mette in atto anche la funzione di relativizzare le soggettività che vi partecipano.

Il paradosso, come sempre, è il seguente: non è possibile raggiungere l'immediatezza, il cadere nell'atto in cui ci si distrugge e ricostruisce nel nascere, senza avere coscienza e conoscenza, teorica e pratica, delle infinite mediazioni che ci costituiscono sia a livello personale, sia storico che culturale e sociale; sono proprio questi "ostacoli" all'immediatezza di primo grado, essenzialmente ingenua per non dire falsa, che fanno montare la forza destabilizzante dell'evento rituale stesso; tali ostacoli, infatti, si rivelano come resistenze che, in quanto tali, aumentano la forza pre-linguistica che le in-forma riducendole a informazione o ideologia: proprio attraverso questa resistenza, ogni specificità si scopre portatrice di una tensione verso il suo oltre, verso quell'apertura mai del tutto controllabile che è però il frutto di una rigorosa disciplina e rispetto quasi ossessivo delle regole interne del rito.

Anche l'ironia e la leggerezza, che spesso caratterizzano queste manifestazioni, se sono prive di quanto detto sopra, risultano superficiali: non nel senso di un fermarsi alle forme esteriori ma, al contrario, proprio per il loro ridursi ad aggredire o solamente i significati, o solamente le forme esteriori, come se le due si potessero dividere; quando, invece, la vera profondità del comico dovrebbe abbracciare ogni aspetto della performance, soprattutto nella profondità della costruzione dei significati attraverso le forme, i significanti e lo stile. Anche una barzelletta ci fa sorridere, ma essa non fa che confermare l'orizzonte da cui per un attimo si stacca.

Ecco, tante iniziative poetiche legate agli slam-poetry o allo spoken poetry, sembrano, a mio avviso, non superare questo livello elementare, diventando in qualche modo "ideologiche". Questo non significa che non tentino l'uso degli altri linguaggi e codici della performance, ma tale uso sembra sempre rimanere funzionale a qualcosa che è già saputo e conosciuto in partenza (ideologicamente, appunto), ad una volontà soggettiva di rappresentarlo, ad un pre-giudizio concettuale di partenza che, poi, i significanti si prefiggono di portare in scena per "comunicarlo": è la stessa dinamica, ad esempio, della pubblicità commerciale, con la differenza che quest'ultima mette in movimento strumenti molto più precisi e raffinati, e un insieme di conoscenze e strategie comunicative quasi imparagonabile. Un approccio di tipo cognitivo leggerebbe tutto questo sotto l'etichetta di funzioni pedagogico-cognitive, "il cui centro di interesse non è rappresentato dal significato *del* rito ma dai significati mediati *dal* rito", come accade, ad esempio, nell'approccio catechetico della liturgia cristiana:

L'opinione che la liturgia cristiana svolga prevalentemente un ruolo catechistico e pedagogico [...] sembra adottare un punto di vista cognitivista, pur non sposandone i presupposti teoretici. Ovviamente, se quei ruoli vengono gestiti con maggior successo in ambiti diversi dalla liturgia, quest'ultima subisce un processo di delegittimazione. I riti che non insegnano e non educano sembrano azioni vuote. Ma che cosa sono le azioni rituali? L'interrogativo rimane anche nel caso si adotti l'approccio cognitivista o la prospettiva catechetica, dato che questa prospettiva e quell'approccio presuppongono una relazione intima tra le *azioni*, di cui è composto un rito, e le *convinzioni*, di cui è composta una credenza simbolico-religiosa. L'ipotesi che si potrebbe adottare è la seguente: le convinzioni religiose non sono al di là delle azioni rituali, ma condizionate da queste ultime. In termini più tecnici si può ipotizzare che la pragmatica del rito condizioni la semantica religiosa. (Giorgio Bonaccorso, *Il rito e l'altro. La liturgia come tempo, linguaggio e azione*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2001, pp. 118-119)

Senza questa consapevolezza, e quando la pragmatica sembra non condizionare la semantica, l'uso dei vari linguaggi multimediali rivela spesso caratteristiche deprimenti per la loro povertà e per il mediocre approfondimento delle loro strategie di funzionamento: la scarsa conoscenza delle dinamiche di tali linguaggi, e soprattutto la difficile messa a fuoco della loro interazione, non possono portare all'altezza della performance vera e propria. Se nella performace rituale la multimedialità dei codici si attiva in vista di una sorta di sinestesia continuata e capace di mettere in crisi ogni specificità settoriale, se l'incontro del gesto e della parola, dell'azione e del suono, del ritmo e dell'immagine, dell'organizzazione spaziale e sensoriale, sono in vista dell'abbandono di ogni sicurezza per lasciar emergere l'evento che anticipa ogni nostra pre-visione, e se il "cognitivo" e il senso emergono proprio dalle pratiche dei vari significanti rituali - nelle tante esercitazioni poetiche che cercano di usare la multimedialità avviene quasi il contrario: la ricchezza dei linguaggi, verbali e non verbali, si trasforma spesso in una gruccia per tenere in piedi un testo inconsistente, per arricchirlo di un divertimento che, nell'etimo, fa di-vergere dall'evento stesso nel suo accadere, e cioè dal senso come totalità complessa e multimediale, immersiva ed esperienziale, propriamente estetica.

Questo bricolage della domenica - che tuttavia non sembra avere niente a che fare con il sacro della festa inteso in senso anche solo antropologico, e con la raggiunta leggerezza liberata del dilettante vero - si rivela quasi sempre per quello che è: spettacolo e rappresentazione, mai oltre; e mostra la sua ortopedia, se così si può dire, la sua assistenza sociale che fa in modo che qualcuno o qualcosa rimanga in piedi sopra un palco, davanti a un microfono, nonostante l'inconsistenza da cui si parte e, purtroppo, non quella a cui si dovrebbe arrivare tramite il gesto della performance.

In molti casi, insomma, la "crisi" che ogni gesto performativo dovrebbe scatenare come analisi in atto delle contraddizioni e dei conflitti da sempre presenti nel tessuto sociale e culturale, attivando "*opposizioni* classificatorie" e trasformandole in "*conflitti*", come direbbe Victor Turner (*Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna 1986), è già "compensata" e risolta fin dall'inizio e, al suo posto, noi al massimo ritroviamo la sua rappresentazione.

Allora, quello che "accade" non è altro che ciò che è già accaduto: ciò che già sappiamo, ciò che non fa che confermare il nostro ruolo e le nostre idee (o contro-idee) sulla letteratura e l'estetica, sulla storia e sulla società ... anche e soprattutto quelle sulla performance; quando, invece, dovrebbe essere proprio la stessa performance a educarci: come accade nella liturgia cristiana, gravata per molti aspetti degli stessi problemi, non dovremmo noi educare *ai* riti ma *lasciare che i riti educino noi*. Eppure, questo stesso abbandono, come ho cercato di dire più sopra, non può avvenire se non ad un secondo grado di consapevolezza: proprio perché non si tratta della falsa immediatezza dell'improvvisazione. Ogni improvvisatore vero sa benissimo che la libertà non sta all'inizio ma alla fine, che la "verginità" si raggiunge "fottendo", che è solo nella profondità tecnica e nel rigoroso studio e pratica delle mediazioni e dei contesti che essa ad-viene, e mai sicura nel suo stesso accadere. Lo si chieda, tanto per non andare in cerca di chissà quali speculazioni, a qualsiasi musicista jazz, ad esempio.

Nella vera performance di tipo rituale, come in fondo ogni performace è, non dovrebbe mai mancare quello che alcuni studiosi hanno chiamato "disturbo comunicativo": la capacità di interrompere ogni esaustività dei vari codici usati e profondamente *patiti* (non è forse anche questa una vera *passione?*), il rimando, questo sì davvero ludico, a quell'oltre che accade proprio al centro dei linguaggi e grazie ad essi, alla loro non univocità e alla loro sintestetica sinergia - dentro rappresentazione, leggi, cultura e comunicazione, ma in una forma "non comunicativa", perché portatrice di una comunicazione *altra*, che tende piuttosto alla "globalità di senso":

Del resto, ciò che abbiamo chiamato "globalità di senso" non sta entro i limiti del significare; se si tratta veramente di una globalità di significati non è afferrabile da alcun significato, ma è solo dischiudibile da un *significante* aperto, fluttuante, disponibile a un continuo arricchimento semantico. Il rito è questo "significante fluttuante", questo *significante attivo* che elabora senso, nel momento stesso in cui compie azioni.

La dimensione *performativa* consiste nell'attitudine dell'azione rituale ad essere un *significante* produttore di senso. Se viene meno l'azione rituale viene meno anche il *significante* e, quindi, viene

meno la ricchezza di significati dischiusa in quel significante. [...] C'è una sorta di intransitività del "significante liturgico" che lo rende insuperabile rispetto a quel senso che esso dischiude. (ibid. p. 128)

Non si tratta, infatti, solo del silenzio, ma di tutte quelle modalità non immediatamente codificabili come "informazione" e "comunicazione" - caratteristiche, queste, che dovrebbero essere da sempre patrimonio della stessa poesia, e che la loro messa in performance dovrebbe esaltare. Invece, a mio parere, manifestazioni come quelle che stiamo discutendo, quasi sempre ricadono in una pratica comunicativa fin da subito iper-classificata e sicura, incapace di comunicare attraverso il non comunicativo e i linguaggi altri che, peraltro, usa a sproposito e con una pressapocchezza davvero molesta. In questo senso è di fondamentale importanza una particolare declinazione di quello che potremmo chiamare il "segreto", in relazione con le pratiche di "iniziazione": non si tratta, nel nostro caso, di esaltare una concezione elitaria della poesia e del suo proporsi, e nemmeno di chiudersi in una sorta di ermetismo da iniziati; è, invece, proprio il contrario, perché il suo funzionamento consisterebbe in questo:

Questa complessa dinamica del processo iniziatico non si realizza nelle singole componenti ma nel rito preso integralmente. L'intero rito, infatti, consente l'interazione tra i diversi punti di vista, consente, cioè, quel gioco tra conosciuto e non conosciuto che suscita nei non iniziati, nei candidati e negli iniziatori il senso del non totalmente posseduto e conosciuto; nessun punto di vista è esaustivo, dato che gli iniziatori vivono un passaggio che si avvale del confronto con altri gruppi. Il variegato gioco del "segreto" apre a ciò che è altro rispetto ad ogni singolo punto di vista, apre alla "trascendenza". Si può quindi affermare che la strategia del segreto costituisce la *performatività* "religiosa" del rito. [...] L'aspetto decisivo è dato dal fatto che all'origine di tutto c'è un modo di gestire le azioni; un modo del tutto inconsueto, fondato sul mostrare e nascondere secondo una diversa gestualità. La dinamica del segreto svela il mistero compiendo azioni, svela il sacro attraverso il corpo. (Bonaccorso, ibid. p. 129-130)

Pare proprio che il tentativo che spesso queste manifestazioni poetiche si prefiggono sia anche quello di svestire la poesia dei suoi paludamenti e di portarla ad un pubblico più ampio, in maniera più "democratica" e popolare. Ma se stiamo alle parole appena citate e al nostro ragionamento generale, l'effetto profondo è esattamente il contrario: se non si attivano le caratteristiche intrinseche alla performance rituale si rimane in una relazione puramente rappresentativa e spettacolare, all'intrattenimento insomma, senza creare quello spazio di relazione e di partecipazione capace di convocare le singolarità nel momento stesso in cui le modifica attraverso l'azione multimediale dei significanti perché, come già abbiamo detto, l'azione comunitaria non passa attraverso i messaggi o i significati:

Come risulta da innumerevoli dati etnografici, la segretezza non è un optional del rito, ma una sua dimensione intrinseca, che si configura anche come principio discriminante tra osservatore esterno e partecipante interno. A un osservatore esterno il rito appare come un miscuglio di linguaggio metaforico e di azioni prive di alcuna rilevanza per la vita quotidiana; quell'osservatore è portato a identificare il rito come fiction teatrale o con qualche altro tipo di rappresentazione. Per l'osservatore interno, invece, per chi è coinvolto dal rito, non solo perché è un credente, ma perché è trasformato dalle sue azioni, la fiction rituale non è una rappresentazione della realtà, ma un "di più"

di realtà, una "presenza" eccezionale. (ibid. p. 130)

Il loro successo, anche se relativo, mi pare provenga proprio da qui, da questa rappresentazione del performativo, dalla sua rappresentazione piuttosto che da una sua effettiva pratica: il pubblico si diverte, e pure i poeti che vi partecipano; si crea facilmente un'*audience* - ma pubblico e attore dell'atto performativo rimangono quello che erano all'inizio, ognuno al suo posto, ognuno con le sue funzioni soggettive proprie, mentre

Il *segreto* è questa proibizione di un'*audience*, è quell'atteggiamento in cui si rivela l'attitudine del rito a realizzare una profonda interazione tra i partecipanti. Il segreto opera in una doppia direzione: lega intimamente coloro che lo condividono, facendone una *comunità*, e impedisce lo sguardo dei semplici osservatori, evitando il *pubblico*. [...] Il rito non sopporta un pubblico, poiché esso *in-siste* nella comunità che lo compie. *Il rito è comunitario ma non pubblico*. (ibid. p. 130-131)

Allora, il *pubblico* può casomai godere di qualche minuto di ilarità, di conoscenza o di sentimento. Niente di male in tutto questo, sia chiaro, ma parliamo d'altro.

Per una auto-critica radicale: Elia scanna i profeti di Baal.

C'è un luogo comune, frequentato e promosso anche all'interno della religione cristiana, che andrebbe sempre riletto e criticato: è quello del "distacco" e del "silenzio", del "ritiro" dal mondo e dai contesti in cui si opera. E dove operiamo, in fondo, anche quando siamo ben dentro la nostra quotidianità di vita e di lavoro, di opera e di creazione, se non in un immenso testo narrativo con le sue regole, i suoi blocchi identitari e le sue coordinate spazio-temporali? Sono i nostri luoghi familiari, le nostre convinzioni, le nostre relazioni con gli altri e con il tessuto-textus che ci costituiscono in gran parte - un luogo domestico, certamente, ma che non può mai essere addomesticato fino in fondo e, soprattutto, non può esserne addomesticata l'alterità che accade, volenti o nolenti, al suo interno.

In una prospettiva biblica tutto questo viene ampiamente confermato: sono i contesti familiari e generazionali, feriali e di lavoro, i luoghi dove passa e abita l'alterità divina incarnata. Non c'è nessuna "purezza" come distacco nel senso consueto e riduttivo del termine in questa presenza: essa, piuttosto, pur abitando fino in fondo la nostra consuetudine di vita, ne diventa, a volte anche con violenza, una istanza estremamente critica - fatta di un estremismo tanto forte, a volte, proprio nella difficoltà di essere percepito. Eppure, fin dal principio della creazione, noi troviamo che il maggior aiuto donato all'uomo è qualcosa o qualcuno che gli sta di fronte e contro come alterità: mi riferisco in particolare a Genesi 2, 18 che, letteralmente dall'ebraico, suonerebbe "non è bene che l'uomo sia solo: gli farò un *aiuto contro*" - ma già molte traduzioni cancellano questa alterità e questo paradosso dell'*aiuto contro*, in nome di una "similarità" che spesso ha causato false visioni di uguaglianza, del tutto diverse dalla vera relazione, proprio invocando la retorica dell'alterità.

Da questa giusta prospettiva biblica viene la forza e il travaglio di una trascendenza che agisce, se la si lascia agire e non la si imbavaglia con il moralismo e la finta bontà, anche dentro le consuetudini di tutti i giorni e, aggiungiamo noi, di tutti i testi e di tutte le opere. L'opera, in questo senso, sarebbe precisamente lo spazio in cui lasciare che l'alterità sia davvero un *aiuto contro*, e così la critica, sia essa interna al fare stesso della creazione estetica, sia essa esterna e proveniente da un altro. È interessante notare che anche una delle primissime definizioni di "allegoria" come metodo esegetico in transito dalla cultura greca pagana a quella dei padri della chiesa, va in questa direzione di comparsa dell'alterità dentro un contesto di opinione dato o già compreso:

La definizione di *allēgoría* [...] parte dalla forma verbale da cui [...] proviene la parola *allēgoría* cioè: *álla-agoreúō*. Questo permette di accostare il verbo a un campo semantico che richiama un'assemblea, un luogo di adunanza, una piazza pubblica (*agorá*). C'è perciò, nella radice del termine, una nota spiccata di pubblicità da contrapporre a qualche altra cosa (*álla*) dai connotati completamente diversi [...] In questa definizione, il verbo *sēmainō* diventa necessariamente un indice puntato verso l'alterità. Cosicché l'espressione *hētera dè sēmainōn* potrebbe essere tradotta "dando nascostamente il segnale dell'alterità". Il significato ultimo dell'intera frase potrebbe allora essere reso così: si chiama propriamente *allēgoría* un *trópos* che implica un segnale nascosto di

alterità di senso, rispetto alle cose che va dicendo in piazza o pubblicamente. (G. I. Gargano, *Il sapore dei Padri della chiesa nell'esegesi biblica. Introduzione a una lettura sapienziale della Scrittura*, San Paolo, Cinisello 2009, p. 100)

In fondo, è quello che accade anche nello spazio operativo e pubblico del rito come messa in crisi continua di tutte le acquisizioni religiose e anche di fede: esso non consolida i segni e i dogmi se non attraverso una loro continua e vivificante destrutturazione il cui motore è, in fin dei conti, quello che la teologia chiama "riserva escatologica", vale a dire quell'impossibilità di catturare in un significato, in un dogma o in un segno la pienezza del senso della rivelazione.

Una lettura troppo spiritualizzata delle dinamiche di fede rischia sempre di perdere la concretezza grumosa e a volte anche violenta di tale alterità, che si dovrebbe lasciar parlare nell'opera e nella fede. Ci si rifugia in un silenzio che pare accettare ogni cosa senza giudicare; la famosa "sospensione del giudizio", in questo senso, è un puro e impossibile idealismo, che non fa bene a nessuno, né in campo estetico né in quello della fede.

L'esempio più significativo, tra i molti che si potrebbero citare dalle Scritture, mi pare quello legato alla storia del profeta Elia e al suo udire quella "voce di silenzio sottile" che sarebbe il dire e la relazione con il Signore. Elia è la figura del profeta radicale, capace di contrapporsi a tutto e a tutti, creando tensioni e sangue, tanto da essere bandito dal regno d'Israele; è il profeta che sfida i finti profeti di Baal vincendo, e che poi li massacra in un mare di violenza e di sangue ... eppure, come molti esegeti hanno notato, Elia è un personaggio tragicamente "avvolto dall'ironia di Dio" perché poi lui stesso si lascerà convertire dal silenzio. Dopo la lotta contro gli idoli di Baal che, nella sfida, rimangono muti, l'ironia paradossale di Dio spinge Elia, nel momento in cui è abbandonato e disperato, fuggiasco e senza terra, "sotto a un ginepro isolato", soccorso da un corvo, disperato non solo per se stesso, ma anche per il suo popolo e le sue opere - "io non sono migliore" (1Re 19, 4) - , a comprendere proprio attraverso il silenzio, per certi aspetti simile alla non risposta degli idoli di Baal, il senso e Dio che parla e si manifesta: "*qol demamàh daqqàh*".

Se proviamo ad analizzare questa frase nel testo ebraico, ci rendiamo conto che non è niente di "spirituale" e privo di attrito, e che il suo "rumore" ci è quasi impercettibile perché interrompe ogni nostra rappresentazione, anche la più buona, non solo quelle violente e impregnate di sangue del profeta. Le parole ebraiche dicono: "*qol demamàh daqqàh*". *Daqqàh*, che di solito è tradotto con "sottile", deriva dal verbo *daqàq* che significa ridurre in grumi, frantumare; inoltre, lo stesso termine sembra unire insieme *demamàh* e *qol*, la voce e il silenzio. In questa ironico e concretissimo paradosso l'opera di Elia e la sua stessa vita mutano profondamente. Ma questa "voce di silenzio sottile" era forse da sempre presente - solo che, nel frastuono e nelle dispute, veniva dimenticata. Certi silenzi ci sfuggono, anche per lo zelo della propria critica giusta; e certi idoli li idolatriamo troppo, anche se al contrario, contrapponendoci ad essi senza comprendere il frastuono della nostra battaglia. Ma è una battaglia che va comunque affrontata, a costo di rimanere soli con un corvo e il niente della propria vita, a costo del fallimento e dell'abbandono di tutti quelli che

formano il tuo "popolo". Non è forse anche la critica estetica, come ogni altra, sempre pericolosamente viva solo in questo limite? Forse Elia, dopo tutta la sua vicenda, tornerebbe a lottare contro le torme immense dei profeti di Baal, ma con un punto di vista diverso, con un'azione più dura e dolce insieme. Se la critica non è radicale e non tocca in maniera bruciante anche la voce da cui proviene, se essa non si fa anche vergogna partecipata dell'altro - "senza vergogna, infatti, non si può scampare alla vergogna" ci ricorda Giovanni Climaco - non è critica e non è vita. Ed è una critica che mi assumo totalmente, nel mio piccolo, perché ogni critica è sempre prima di tutto rivolta a se stessi, è quell'*aiuto contro* di Genesi. Ricordo sempre queste parole di Gregorio Magno:

Oh, come è duro per me questo che dico, perché parlando così colpisco me stesso. La parola di Dio mi costringe a parlare. Non posso tacere e parlando ho una grande paura di ferirmi. Parlerò, affinché la parola di Dio risuoni anche contro di me per mezzo mio. (*Homiliae in Ezechielem prophetam*)

Babeli lillipuziane. La "fede" nel nascere e la disperazione della "promozione".

Fede e speranza non possono non vivere se non oltre e, nello stesso tempo, dentro i codici e i linguaggi. Solo se non vengono attestate e codificate linguisticamente e formalmente, diventando dottrine e concetti o ideologie, allora solo sono in grado di abitare con grazia sia i concetti, sia i codici e i linguaggi, sia le dottrine e le forme, incarnandosi in esse. Pare essere questo il paradosso della fede, e in questo sta anche il suo travaglio e il suo "sacrificio". Giuseppe Barzaghi non si stanca di ripetere che la stessa dialettica "ha un'anima sacrificale":

La sacrificialità, la capacità di sacrificio - qualità per nulla passiva ma attiva [...] - corrisponde alla complessiva dinamica dialettica dell'argomentare [...] la dialettica ha un'anima sacrificale! Smontare e rimontare; scomporre e ricomporre: questa è la sua anima. (G. Barzaghi, *L'originario. La culla del mondo*, Ed. Studio Domenicano, Bologna 2015, p. 66)

Se non possiamo mai cadere per intero nella compiutezza del pleroma realizzato - e forse mai del tutto nemmeno nel nulla e nel nichilismo totale - questa maledizione e insieme salvezza la dobbiamo proprio ai codici, ai linguaggi, alla dialettica e ad ogni mediazione che sia orientata all'esperienza dell'immediatezza: la dobbiamo, insomma, alla nostra finitezza antropologica - quella stessa finitezza che, in ambito di fede, è stata abbracciata nell'incarnazione.

Abitarli da stranieri, questi codici, come persone che "passano" e lasciano, senza tuttavia disprezzarli o distruggerli - da *par-oikos* - sembra essere l'unico modo per viverli fino in fondo senza morirne a metà. Questa morte a metà, in effetti, sarebbe l'unica vera fine: sia nella completa padronanza e proprietà di tali mediazioni, sia nel loro annientamento senza riserve. Da questo punto di vista, allora, potremmo parlare di due tipi di *medietas*: l'una, mortifera, è quella che, come nelle parole evangeliche del chicco di grano, non muore e, quindi, "rimane sola" (Gv); l'altra, invece, accettando la finitezza e la stessa morte, non cercando di "salvare la propria vita", produrrà molto frutto. Quest'ultimo tipo di *medietas* è quindi, paradossalmente, il vero *estremismo*, la vera *radicalità*.

Potremmo anche fare un passo ulteriore, in questa direzione e prendere a prestito dalla mistica ebraica e cabbalistica quella che viene chiamata la "parte sinistra della creazione": si tratterebbe del non-nato, di ciò che non si manifesta nel processo di creazione divina - ciò che si ritira, come la stessa infinità divina tramite lo *tzim-tzum*: è un lasciare spazio affinché tutto l'altro nasca e avvenga come evento. In questa apparente metafora negativa possiamo scorgere invece un'immagine attiva e potentissima della speranza in atto.

Questo negarsi ogni volta di nuovo alle declinazioni del nascere (ai codici e ai linguaggi), che nella mistica arriva fino all'abrogazione di ogni costruzione o immagine del divino, ad esempio in Eckhart, ci colloca in una posizione propriamente rituale in cui *si nasce* insieme ad ogni declinazione del soggetto e del divino, senza mai cadere nella reificazione oggettuale dell'uno o dell'altro. Si tratta di

quel pre-categoriale tante volte richiamato, e che lo stesso Husserl ha cercato di indagare. Pare proprio che sia questo lo spazio in cui la speranza e la misericordia come apertura all'evento, a qualsiasi evento, debbano essere ogni volta recuperate nella loro imprevedibile e concretissima natività: non a caso, la misericordia ha una radice, nell'ebraico, che richiama le viscere e, in particolare, proprio il luogo della nascita, cioè l'utero.

Una delle più sconvolgenti parabole evangeliche sembrerebbe richiamare proprio questo pre-disporre (logicamente impossibile, ma esteticamente praticabile) all'abbandono e, quindi, alla fiducia o fede, nella grazia dell'altro/Altro. Si tratta, naturalmente, della parabola di Mt 6, 25-34. Essa ci chiama ad abbandonare ogni affanno: ma cos'è, in fondo, questo "affanno"? Sicuramente quello legato ai beni materiali di sostentamento ma, più in profondità, forse è anche l'affanno e l'attaccamento ai nostri codici del sapere, del pre-vedere e del ri-cordare. Essa, quindi, ci chiama al presente del nascere, a quella fede nell'evento che può non essere solo di tipo religioso, ma che abbraccia, anticipandola, ogni possibilità di vita e di opera.

Nella scrittura e nell'arte in genere anche il più piccolo gesto è, in fondo, sostenuto da questa intrinseca fiducia che qualcosa accada, che l'evento semplicemente si accordi, almeno per un attimo, al suo *nascere*. Poi, tuttavia, si rientra nel meccanismo linearizzante del tempo: non si è più nella dinamica antropologica e sacra della "festa", della nascita e della sua gratuità. Si deve quindi ripetere questa paradossale nascita, cercarla o, meglio, lasciarci trovare da essa, in una "ripetizione senza concetto", come direbbe Deleuze.

Ma per raggiungere questa *povertà*, per prendere atto esteticamente della sua presenza intoccabile e onnipervasiva, occorre una "*ricchezza*" di mezzi, di pratiche e di mediazioni non comuni e, soprattutto, mai possedute in maniera definitiva. Nel testo inteso in questo senso, come nel rito, c'è bisogno di un oblio e di una dimenticanza sia prima dell'opera che dopo la sua fine. Occorre prima predisporre ad un ascolto incessante (che andrà dimenticato proprio nella sua applicazione pratica nell'opera) e poi una capacità di non trattenere, affinché l'evento presente dell'opera non diventi un fardello e un intralcio (a volte cercato e invocato con tutte le nostre forze). L'opera, come ci ricorda un titolo di Cesare Viviani, va davvero *lasciata sola*. Essa può essere indicata, nella lingua, ma solo indicata, in un "ecco", in un "questo" che, tuttavia, già la cancellano.

Abitare l'equilibrio di questi indicatori grammaticali significa, ogni volta, provare a praticare la semplicità dell'evento e del suo esporsi al nascere dell'*enunciazione* piuttosto che alla sicurezza dell'*enunciato*. In quel preciso momento non c'è autore come proprietario del gesto, e non c'è opera come oggetto: è un momento neutro, dove il neutro sprigiona tutta la sua presenza singolare e plurale insieme. In quel presente, una volta sperimentato, diventa veramente poca cosa, a livello esperienziale, il "dopo" naturale dell'opera: la sua collocazione, la sua critica, il favore o meno del pubblico, la fatica di proporsi o di imporsi. E anche per questo motivo mi risulta incomprensibile, per molti aspetti, l'identificazione strettamente

soggettiva tra il prodotto estetico e il suo autore; come del resto è pura idealità velleitaria la famigerata scomparsa del medesimo. Si tratterebbe, invece, di qualcosa che va davvero oltre l'idea autoriale e il suo contrario.

Non si intende negare la gratificazione e il piacere che possono venire dalla ricezione positiva del proprio lavoro, ma credo sia necessaria una distanza salutare, un disinteresse liberatorio e luminoso nei confronti di questo e anche delle false preoccupazioni relative ai cosiddetti "poster" e ai loro "giudizi" perché, proprio questi, da tale prospettiva, oggi, possono diventare il motore nascosto del relativismo estetico in cui viviamo e prosperiamo, nessuno escluso.

Ed ecco allora che, negli eccessi del presenzialismo e dell'auto-promozione, nell'istituzionalizzazione e storicizzazione effimera dell'opera da parte di una critica che non esiste praticamente più, nell'insistenza della "promozione" del valore della poesia e del letterario in quanto tali, nella pletora infinita di eventi, letture, presentazioni, festival ecc., mi sembra di percepire propriamente una mancanza d'essere dell'opera stessa in quanto evento e, quindi, una mancanza radicale di quell'esperienza della speranza e della "fede" nel senso che ho cercato di specificare sopra. Non mi riesce di comprendere fino in fondo quale sarà il risultato, se ce ne sarà uno, di questa temperie culturale ed estetica. Per ora, quello che mi pare evidente è la riduzione dell'esperienza estetica a rumore di fondo indistinto e parificante, ad una miriade di Babeli lillipuziane che, come sempre accade, dietro la sfrontatezza e il giusto coraggio dell'esporsi e dell'incontro/sfida al tempo e ai luoghi, nasconde un disincanto terrificante, una impossibilità quasi costitutiva di abitare quello spazio di ascolto e di pratica del nascere che è il credere *all'opera*.

La teologia negativa come *pratica ed esperienza estetica*

La via apparentemente impraticabile della teologia negativa ai nostri giorni potrebbe essere salvata e valida non solo in ambiti di fede, ma anche in contesti estetici. L'alterità, l'*a-gnostos*, infatti, non è, nelle varie tradizioni religiose, un concetto o un vuoto impraticabile: al contrario, esso è proprio la negazione di ogni concetto, di ogni idea, di ogni prodotto restrittivo e riduttivo del linguaggio ma, in fondo, non del linguaggio (e dei linguaggi) nel loro incessante movimento e ritmo, nel loro essere azione e partecipazione immersiva, nel loro essere un fare piuttosto che un pensare, un *poiein* piuttosto che un insieme di *lógoi*.

Per cercare di comprendere tutto questo dobbiamo in qualche modo abbandonare la visione consueta dell'indicibile o delle semplificazioni, spesso forniteci dall'arte occidentale stessa, di opere come il quadro o la pagina bianca, e provare ad entrare in un contesto di tipo rituale, che veniva dato per scontato in altre epoche storiche, dove appunto la teologia negativa era vissuta e praticata. In questi contesti, ciò che fa la differenza è proprio una delle caratteristiche del rito che non possono mai venire meno, pena la fine del rito stesso: si tratta della partecipazione attiva all'evento e della conseguente impossibilità di esserne solamente spettatori distaccati. Questa istanza, riletta oggi, ci allontana da ogni fruizione estetica di tipo museale o intellettualistico, obbligandoci ad entrare nell'opera per intero. Volere conoscere le pratiche rituali di tipo misterico e le varie gnosi staccandole dalla loro vita pratica fornita dai riti, significa non solo tradirle, ma anche precludersi la possibilità di conoscerle veramente.

Cosa accade, quindi, nella pratica negativa della gnosi o della teologia? Come dicevamo, ciò che viene continuamente relativizzato e negato non è l'insieme dei linguaggi e delle pratiche rituali ma la loro pretesa di chiudere in un profilo unico, in un contorno segnato una volta per tutte, l'evento sacro e/o estetico. La negazione incessante diventa quindi un ritmo e un movimento, un *continuum* che si oppone al discontinuo intellettualistico, concettuale e a-rituale dei significati e del senso, come direbbe Meschonnic, una pratica propriamente rituale dove la ripetizione, unita alla negazione, distrugge continuamente il concetto, l'idea, il significato, per aprire ai significanti, al senso come continuum di cui fare esperienza concreta tramite azioni, linguaggi (verbali e non verbali) e sensi. Il paradosso fondamentale è che la trascendenza, nella via negativa, è immanente ai codici e ai linguaggi, pur non risolvendosi e chiudendosi mai in essi; mentre nella via positiva essa è fundamentalmente ipostatizzata, concettualizzata e allontanata al di fuori dei codici umani. Attraverso la via negativa e rituale si fa esperienza della trascendenza, mentre per mezzo della via positiva ci si allontana irrimediabilmente da essa. In questo senso potremmo allora dire che c'è più nichilismo e arrendevolezza, più "distacco" e dualismo, nella via positiva e propositiva.

Forse tutto questo può sembrare lontano dalle nostre esperienze di vita e di estetica ma, in realtà, esso potrebbe essere recuperato, come molti ritengono, in tutta la sua forza proprio oggi, nella nostra società multimediale, dove ogni pretesa di "verità" è continuamente messa sotto scacco e vista negativamente. Se solo pensiamo all'uso recente della performance, all'utilizzo di svariati e diversi mezzi forniti da molte discipline estetiche e dalle tecnologie, ci accorgiamo che, forse, siamo di nuovo nella possibilità di una via negativa all'evento estetico e conoscitivo. Una via che potrebbe sollevarci dalle secche, più teorizzate che vissute e praticate, del postmoderno.

Un esempio importante, tra i molti che si potrebbero fare, è quello dell'opera di Bill Viola. In un saggio ancora inedito in italiano, in cui si cerca di analizzare il lavoro di Viola da una prospettiva di teologia estetico-visuale, l'autore Ronald R. Bernier scrive:

It is in the presence of the sublime where we witness the straining of the mind at the edges of itself and at the borders of discursive reasoning, prompting a mode of reverence for the inexpressible, the unspeakable. And it is the technology of video, a medium freed from the usual spatio-temporal constraints of plastic art, that enables Bill Viola, David Jasper argues, to "negotiate these sacramental moments in crossings of space and time, breathless moments of eternity in which our being is both slowed and quickened ...". In the sublime's reemergence in the postmodern world, I shall argue, this very experience of disproportion between the mind's conceptualizing power and an ungraspable complexity, serves as an analogue for or intuition of something else - the infinite, the divine - and thus the promises of transcendence. From this acknowledgment of desire or hope or yearning, French postmodern thinkers - Emmanuel Levinas, Jean-François Lyotard, and Jean-Luc Marion, among others - will have something to offer my argument, having themselves taken a "theological turn". As such, Viola's art will be considered here as a theological enterprise, located in a tradition that runs from the medieval and Early Christian apophatics to postmodern deconstructors. Using the high-tech apparatus of modern video - high speed film, high definition video, LCD and plasma screens, and sophisticated sound recording - American artist Bill Viola's work has roots in the theological tradition of transcendent experience. (Ronald R. Bernier, *The unspeakable art of Bill Viola. A visual theology*, Pickwick Publications, Eugene, Oregon 2014)

In questa e in molte altre esperienze estetiche sembra profilarsi un ritorno antropologico al rito come pratica in atto, capace di abbracciare sia la complessità e le contraddizioni del nostro tempo, sia la spinta verso una trascendenza non oltre ma dentro i sensi, i contesti, la storia, i codici e i linguaggi attuali. Si tratta di un recupero critico che diventa a sua volta critica attiva sia ai ritorni museali dell'arte, sia al negativo come fine difensivo e rinunciatario. Le nuove sintassi tecnologiche, assieme alle antiche, tenderebbero quindi a riunirsi, nel migliore dei casi, in una sorta di codice di codici di tipo sinestetico e multimediale, provocando nuove esperienze estetiche proprio laddove la decostruzione positiva della teologia negativa è al suo apice di forza e di rigore; in questo modo, come sappiamo, dato che i mutamenti radicali delle strutture e degli ordini delle sintassi istituzionalizzate modificano anche il cambiamento delle nostre percezioni, noi che partecipiamo non da spettatori ad una performance siamo spinti e con-vocati in una esperienza trascendente, sia essa religiosa o anche solamente gnoseologica: il trascendente, in fondo, inizia proprio in questa non coincidenza dei codici. Siamo insomma risvegliati dal sonno e dalla

pretesa totalizzante e distanziante dei mezzi tecnologici solamente tele-visivi, e implicati in un evento le cui mediazioni diventano il luogo del manifestarsi dell'immediatezza con tutti i sensi e tutti i linguaggi, *praticabile* ma non dicibile.

Dal "reale" come rappresentazione al ritmo della "simulazione incarnata"

Uscendo dal reticolato protettivo della scrittura, risulta con maggiore evidenza quanta poca forza e significato abbia quello che, per semplicità, potremmo chiamare ritorno al "realismo" e al "quotidiano" in poesia. Scontato il fatto, mi pare, che questa tendenza non sia per niente un tentativo di aggredire e toccare quel "bollore di prepotenze che è la realtà" - come diceva Zanzotto - proprio perché esso viene in qualche modo ridotto solamente alla sua rappresentazione, e il più delle volte estremamente stereotipata e assunta come un dato ormai acquisito, sarebbe interessante provare a vedere su cosa essa poggia, magari anche inconsapevolmente.

Questo tipo di scrittura sembra porsi come la voce di un soggetto di fronte al suo oggetto: una frontalità che ha molto a che fare con la pratica tanto in voga del *selfie*, dell'estemporanea fotografia di un momento, di un paesaggio - e, quel che è peggio, di un sentimento o di uno stato d'animo - da una prospettiva che è, per lo più, di tipo tele-obiettivo, mediata e distanziata anche dalla stessa scrittura, ormai appunto usata come vero e proprio *media*. Sì, perché non si tratta solamente di una scrittura da cartolina, illustrativa degli ambienti esterni o dei paesaggi: essa sembra trattare anche quello che viene chiamato "interiorità" con la stessa tecnica - nella convinzione che vi sia appunto qualcosa come "l'interiorità" da esibire all'esterno ... ancora questi dualismi, questo cartesianesimo da liceali, fundamentalmente difensivo e ignaro delle dinamiche cognitive per le quali ormai sembra assodato che interiorità ed esteriorità sono correlate e si generano a vicenda.

Il processo, per essere brevi, è simile in molti aspetti all'effetto *reality*, ad una saturazione della realtà per eccesso, anche quando viene tratteggiata solamente per sommi capi o brevi cenni. Proprio perché, anche in questo caso, lo spazio del possibile viene quasi del tutto eroso e come oggettualizzato in primo piano, senza punti di fuga, usando il gioco della prospettiva realistica. Così, l'illusione, tanto diversa dall'*in-ludus* rituale, sarebbe quella di una saturazione che coinvolgerebbe anche gli altri organi di senso non direttamente interessati alla fruizione riduttivistica e rappresentativa. L'immediatezza, insomma, verrebbe data per scontata, scambiando il *medium* con i procedimenti *mediatici*. Una situazione che, teologicamente, prenderebbe il nome di escatologia compiuta e, quindi, non più bisognosa delle mediazioni rituali; e che invece, in ambito estetico, si può leggere come la rinuncia alla complessità mediante la convinzione o, meglio, la rassegnazione, all'obiettività del vedere e del sentire - che può naturalmente anche rovesciarsi nell'altrettanto rassegnata e difensiva parzialità soggettiva e sentimentale.

Siamo molto lontani, io credo, da tutti quei processi recentemente studiati e sperimentati non solo dalle neuroscienze, ma anche dalle più semplici e ormai consolidate convinzioni delle scienze come, ad esempio, il principio di indeterminazione. Oggi è tanto in voga l'empatia legata al funzionamento dei neuroni specchio, ma pare che il loro funzionamento non sia così scontato e semplificato come si potrebbe pensare. Alla base, infatti, sembra ci siano neuroni legati alle aree

pre-motorie che si attiverebbero contemporaneamente anche per funzioni di tipo sensoriale, creando una sorta di "simulazione incarnata" (Gallese), capace di far partecipare il corpo del soggetto ai movimenti dell'oggetto osservato o percepito tramite i sensi. Questa nuova visione, tuttavia, sembra contraddire quella di tipo cognitivo classico, legata fundamentalmente ai significati di tipo proposizionale e referenziale. In questa prospettiva cognitivista sembra di poter ancora parlare di rappresentazione, di rappresentazione non incarnata ed essenzialmente legata alla divisione tra soggetto e oggetto, nella convinzione comunque resistente e rassicurante di un referente che ci sta davanti e di un soggetto capace di conoscerlo anche senza inter-agire con esso - sia attraverso una sorta di allucinata oggettività, del tutto fittizia; sia mediante una vaga idea soggettiva. Sembra sia ancora questo il modello di tanta letteratura contemporanea; mentre le nuove frontiere delle neuroscienze sarebbero più propense a riconoscere un'azione pre-categoriale, in cui la divisione tra oggetto e soggetto non è ancora avvenuta, come vera e propria base e fondamento nella formazione anche del senso e dei significati:

E' in questi atti, in quanto *atti* e non *meri movimenti*, che prende corpo la nostra esperienza dell'ambiente che ci circonda e che le cose assumono per noi immediatamente significato. Lo stesso rigido confine tra processi percettivi, cognitivi e motori finisce per rivelarsi in gran parte artificioso: non solo la percezione appare immersa nella dinamica dell'azione, risultando più articolata e composita di come in passato è stata pensata, ma il *cervello che agisce* è anche e innanzitutto un *cervello che comprende*. Si tratta [...] di una comprensione pragmatica, pre-concettuale e pre-linguistica, e tuttavia non meno importante, poiché su di essa poggiano molte delle nostre tanto celebrate capacità cognitive. (Rizzolato/Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*, Raffaello Cortina, Milano 2006, p. 3)

Ed è proprio questo lo spazio che il rito cerca di raggiungere e rendere attivo ogni volta. Da questo punto di vista, allora, credo possa valere anche per l'estetica e la scrittura lo stesso processo che ritroviamo nel rito. Scrive a tale proposito Aldo Natale Terrin:

Ho parlato altrove di *zona franca della coscienza*, della sua libertà rispetto al mondo, individuando in questo scarto e in questa cesura il momento ludico per eccellenza del mondo rituale e religioso simbolico. Non intendo smentire quelle riflessioni, ma mi trovo ad esprimermi in questo contesto in una maniera alquanto più pragmatica per un bisogno quasi istintivo e primordiale di affermare che il rito vale prima e oltre tutte le interpretazioni, le letture, le finalità e i significati particolari che vi si vedono iscritti. [...] se i significati del rito non possono essere spiegati attraverso le linee del linguaggio naturale, mi sembra naturale che si debbano abbandonare quell'indirizzo e quella linea di ricerca. Per questo mi piace la quasi definizione che dà Staal del rito quando afferma che esso è come il canto degli uccelli. Ma che cos'è, in definitiva, il gioco (e il rito) se non questa espressione di una semantica globale il cui vero supporto è sempre e soltanto dato dalla pragmatica, in quanto le regole che sono costitutive del gioco come del rituale dimostrano chiaramente di avere una forza pragmatica inversamente proporzionale alla loro provvisorietà semiotica e semantica?

Da questo punto di vista, allora, cosa potrebbe intercettare quella che, semplificando, individuiamo come "realtà"? Dove potremmo trovare i suoi tracciati? Personalmente non credo sia possibile né a livello dei significati né all'altezza dei referenti. Piuttosto, invece, nel movimento stesso del *poiein*, nel *continuum* del ritmo e della prosodia, in

quell'azione che attiva anche nel lettore, anche solo con scarti minimi - come può essere la direzione di uno sguardo che si volta, o lo stacco di un enjambement, o, ancora, la sorpresa di una modificazione della costruzione sintattica - il gioco immersivo e partecipativo del gesto creativo stesso: il senso, insomma, sarebbe questo "stare dentro" alla complessità non riduttivistica dell'azione ergo-emotiva e, quindi, propriamente poetica. Si tratterebbe, insomma, di quello spazio liminale in cui l'incontro crea ogni volta di nuovo l'oggetto e il soggetto senza mai poterli fissare definitivamente, come accade, ad esempio, nella lettura dei tracciati atomici.

L'accusatore e la critica come rischio. Tra i Salmi e Qohèlet.

Se le apparenze del male, sulla croce, ci salvano,
è perché le apparenze del bene ci perdevano.

Paul Beauchamp

La voce che dice "io" nei salmi è allo stesso tempo singolare e corale, è un io che si annienta per non estromettere niente e nessuno al suo interno; che ha il coraggio e la presunzione di dirsi molte volte "giusto" o "nel giusto", ma anche quella di accusarsi come "peccatore" e "empio". Questo dinamismo narrativo ed esistenziale che pervade tutti i salmi, sprigiona conseguenze fondamentali e utili per ogni esercizio critico:

L'atto di accusa che pronunciamo contro noi stessi, non è spesso emesso da quel "giusto assoluto" che ci nutriamo segretamente in cuore? Un io "giusto" *immaginario* dalle radici profonde perseguita in noi l'io peccatore. Tutto questo è un modo che fa sì che i nostri veri peccati rimangano nascosti: il nostro io "giusto" è il vero peccatore che si nasconde in noi sotto l'umiltà. Questo genere di orgoglio meno semplice di quello del fariseo è anche esso costretto a calare la maschera: quando i pubblicani sono per noi insopportabili, allora ci facciamo conoscere per quello che siamo. Bisogna pregare davanti al tribunale della verità. I salmisti si dichiarano peccatori e si dichiarano giusti. Per poter dire con verità: "in questo caso ho fatto male", occorre poter dire con verità: "in questo caso ho fatto bene". È una lezione dei salmi e ci porta lontano, se ci insegna a vedere chiaro dentro di noi. [...] Credere che Dio ci vede giusti in Gesù Cristo sarebbe forse la maniera più conforme al Vangelo di avere, alla fin fine, vergogna dei nostri peccati e più comprensione per quelli degli altri" (p. 30)

I salmisti si dichiarano essi stessi giusti, non sempre, ma abbastanza spesso perché questa abitudine ci meravigli un po'. Inoltre, essi pronunciano davanti a Dio delle parole talvolta terribili contro i loro avversari. Dov'è dunque la confessione delle proprie colpe, dov'è il perdono di quelle degli altri? Ma il fatto che il salmista assomigli più a quello che siamo che a quello che sognamo di essere, è un motivo valido perché noi respingiamo questo specchio? (Paul Beauchamp, *Salmi giorno e notte*, Cittadella, Assisi 2004, p. 51)

I salmi ci insegnano quindi a non pensare sempre a noi, ma non nel modo più facile di comprendere questo insegnamento, ma, invece, in quello più profondo che abbraccia anche l'egoismo e la fissazione su noi stessi presente pure nell'accusarci di peccati e mancanze: la ripetizione del "non sono degno" o del "non sono ancora pronto", "meglio fare silenzio e non esporsi" sono, in fondo, modalità difensive e quindi egoistiche, che usano l'umiltà come recinzione alla impropria presunta "proprietà privata". La loro coralità narrativa e rituale ci insegna invece un altro tipo di umiltà, capace di esporsi anche con le sue ombre e con le sue parzialità - del resto, un'umiltà che negasse ombre e parzialità non sarebbe tale - non rimanendo schiacciata dalla finitezza - o difesa, sempre dalla finitezza e dall'inadeguatezza:

la nostra preghiera ha pure bisogno di ripartire dal livello in cui la nostra umiltà e il nostro perdono non sono perfetti, non sono già bell'è fatti: essi devono passare in noi attraverso tutto quello spessore di esperienza di cui i salmi recano la traccia. Allora vedremo il nostro perdono passare attraverso le imprecazioni e sciogliersi in gioia. Le radici della confessione delle nostre colpe e del

perdono del prossimo hanno assolutamente bisogno di questa terra più scura [...] lo Spirito deve risalire lungo tutte le nostre radici, attraverso lo spessore del nostro essere. Non sarà per caso che, per aver dimenticato le radici dell'albero, noi gustiamo così di rado i suoi frutti? (ibid. p. 33)

Bisogna avere il coraggio e la sfrontatezza di un grido che parta da questa finitezza "impura", dalla nostra inevitabile visione parziale e singolare: non c'è altra via.

Io mi disfo a forza di gemere (Sal 6, 7)

*Sono stanco di gridare, la mia gola è riarsa,
i miei occhi si consumano,
nell'attesa di Dio (Sal 69, 4)*

In questi gridi, si esauriscono gli ultimi residui di energia, si corre l'ultimo rischio: perdere la vita nel chiedere la vita, perdere la vita nello sperare la vita. La sostanza, l'essenza ultima della vita, è il desiderio di vita. Ma né la vita né la morte si confondono con il buono o il cattivo stato di questa o quella parte del corpo. (p. 60)

Questo grido, singolarissimo e incarnato, nel bene e nel male, nel suo contesto e nella sua parziale prospettiva, si trasforma, nella dinamica dei salmi, in qualcosa che lo oltrepassa, che oltrepassa le difese dell'io e degli stessi codici (è un grido, che sta sempre sopra o sotto i linguaggi), salvandone non, come si potrebbe pensare, la parte "migliore" o "giusta" o "divina" ma, piuttosto, la finitezza e la limitatezza: sono queste parti che, gridando, si liberano delle recinzioni difensive e rischiano appunto la vita, fino a perderla, per chiedere e sperare vita. Fatte le debite distinzioni, non si tratta forse della medesima dinamica critica che dovrebbe funzionare anche in ambito estetico? Non è un grido che, invocando la forza della parola e della poesia, non fa i conti con le conseguenze?

E' certamente vero che, come ha scritto in un suo verso W. C. Williams, "i frutti puri impazziscono": l'uomo che prende la parola nei salmi non si riconosce certo nella "purezza" e nella perfezione - anche e forse soprattutto quando si tratta di Davide, che la tradizione addita come autore del libro in questione e che, come sappiamo, si è macchiato dei peggiori delitti. Tuttavia, anche questa fondamentale verità non deve mai diventare uno schermo e una difesa per non prendere la parola, per non entrare nella relazione e nel suo inevitabile *Πόλεμος* - e anche questo, come abbiamo visto, i salmi e le Scritture ce lo insegnano ampiamente. Ci si ritrova, insomma, nella sincerità senza scampo della propria finitezza e della propria parzialità di sguardo; ed è in questo luogo finito e pericoloso che si apre il dialogo e il confronto autentico, in cui l'evento della comunicazione accade, cresce e modifica per sempre i soggetti che vi "prendono parte".

Questo rischio di prendere la parola in maniera autenticamente critica ci viene mostrato ampiamente nel libro dei salmi. L'accusatore è una figura che entra fino in fondo nel male, rischiando in prima persona di diventare esso stesso il male: l'atto di accusare, nei salmi, è un male che rovina e secca le fauci, che rende lontani da Dio e dalla comunità ma, come ricorda Beauchamp, "è senz'altro inevitabile che l'accusa sia un passaggio inevitabile del bene, tanto che la Scrittura non manca di requisitorie

messe in bocca a profeti, salmisti e a Gesù. Però non è quello il vero posto del bene, il suo luogo definitivo" (ibid. p. 70).

L'accusatore rischia il male, con la sua stessa accusa si scava la fossa:

*Poiché egli ama la maledizione,
che essa entri in lui!
Si è avvolto di maledizione, come del suo mantello,
che essa penetri in lui come acqua!
Come olio nelle sue ossa!
Gli sia come veste di cui si ricopre,
come cintura che sempre lo cinge!*
(Sal 109, 18-19)

Tutto questo è, ad un tempo, così vicino e così lontano dal nostro tempo e anche dalle diatribe critiche che viviamo o sopportiamo, proprio nel senso in cui ce lo mostra il biblista francese:

questo mondo (quello dei salmi) tocca di continuo i veri problemi. Esso "scotta", tanto ci è vicino qualche volta. Dubita dell'esistenza di un bene e di un male, ma non smette di moltiplicare fino alla saturazione, tramite la stampa e i discorsi, le migliaia di "condanne" quotidiane di tutte le colpe altrui e della società. Non si tratta, in fondo, di "servirsi di una cosa buona" per mettere in risalto la propria impotenza a dare vita al bene? Sì, la Scrittura è difficile, ma la via senza uscita in cui ci troviamo cacciati è addirittura mortale. (ibid. p. 74)

Il rischio, a mio avviso, va quindi corso fino in fondo, a costo di diventare personalmente il "negativo" e il male che si autodistrugge da solo. La situazione è la stessa descritta nel vangelo di Giovanni:

L'evangelista Giovanni ricorda i giorni del deserto in cui dei serpenti mordevano il popolo (Gv 3, 14). Mosè allora innalzò un serpente su un palo: colui che volgeva lo sguardo alla causa della morte resa visibile veniva guarito. Per noi che siamo ammalati di apparenze, di menzogne di giustizia, di false immagini di Dio, di una santità o di una carità immaginarie, veder morire e spegnersi tutte queste parvenze sulla Croce di Cristo, è quello che ci guarisce, che ci rende la vista sana. Se le apparenze del male, sulla croce, ci salvano, è perché le apparenze del bene ci perdevano. (ibid. p. 75)

Prendere la parola, insomma, è una pratica e un luogo contraddittorio. Nella Bibbia c'è un libro che ha precisamente questo nome e, guarda caso, è uno dei più difficili e paradossali: è il libro di Qohèlet. Qohèlet è un nome proprio? È una funzione o un ufficio? Nell'ebraico biblico significa "colui che raduna", o il "radunare" per l'ascolto: una corallità, come nei salmi, che in qualche modo esalta la singolarità distruggendo il cerchio protettivo dell'io; ma forse è anche il radunare i giudizi e la critica, ma il primo paradosso sta proprio in questo: niente rimane fermo e può essere trattenuto come verità sicura in questo testo dove tutto è *hevel*, "vento di vento" - comprese le parole, compresi pure questi giudizi negativi. Il secondo paradosso, serissimo e tragico insieme, è quello legato all'ironia:

Secondo il suo etimo (dal greco *eirúneia*) la parola "ironia" contiene in sé l'idea di finzione.

L'autentico, ignoto autore del *Qohèlet*, in un'epoca in cui il popolo ebraico era privo di monarca, assume la maschera dell'antico re potente e saggio, emblema della sapienza per dire la *vanitas* del potere, della sapienza e dell'eredità dinastica. Poi qualifica, con un termine che si richiama a una grande assemblea ebraica, il protagonista di un monologo cosparsi di esortazioni prive di ogni riferimento alla storia di Israele. Infine, nonostante i tratti misogini presenti nel libro, opta per una forma femminile per indicare la funzione, in quell'epoca esclusivamente maschile, di prendere la parola in pubblico. Se così fosse, il procedere sarebbe un gioco ben conforme a un saggio che vuole comunicarci la vacuità del potere e del piacere e l'incertezza del sapere. (P. Stefani, *Qohèlet*, Garzanti, Milano 2014, p. 21)

Tra Qohèlet e i Salmi, tra il vento che disperde e raccoglie e l'accusatore che rischia fino in fondo di autodistruggersi nella sua stessa funzione, nell'assemblea del suo piccolo o grande uditorio, conscio della finitezza come parzialità salvata, si colloca anche il nome di chi scrive queste righe. Nessuna parola è vana, in fondo, se, come in Qohèlet, siamo consapevoli della sua finitezza, della sua parzialità, del suo serissimo essere gioco - nemmeno quella che critica, nemmeno quella che accusa.

Giuseppe Genna, *Io sono. Studi, pratiche e terapia della coscienza. Una lettura in genere ritus.*

Sarebbe troppo semplice ridurre questo lavoro, fin dall'inizio di questo tentativo di analisi, ad una sola parola, la più comune e insieme imprevedibile: *Ecco*. Questo sarebbe tutto, vertiginosamente e limpidamente tutto. Ma non sarebbe coerente con la fatica e il lavoro che comporta il cercare di sintonizzarsi continuamente all'altezza di questo avverbio. Proverò quindi, per sommi capi, ad attraversare questo saggio, in vista di un ritorno a questo suo cuore vivo e irradiante, attraverso alcune angolazioni anche di tipo teologico e rituale, per mettere alla prova queste ultime e me stesso, senza la pretesa di catturare e com-prendere riduttivamente la portata del saggio in questione.

Si pone da subito, mi pare, un problema tipicamente rituale, quello della relazione tra immediatezza e mediazioni. È chiaro che il denudarsi dei saperi è una pratica che non può essere ingenua, ma "semplicissima" sì, in tutta la sua difficoltà. Tutto questo sembra richiamare ad un tipo di pratica in cui tutte le varie dialettiche a sfondo dualistico (in pratica legate, sia positivamente che negativamente alla edificazione o distruzione, il che è la stessa cosa, della coppia oppositiva soggetto/oggetto) non vengono agonisticamente lavorate (sarebbe ancora un agone troppo e troppo poco "occidentale", legato all'io e non al sé) ma, in qualche modo, disinnescate proprio attraverso le loro mediazioni: qualcosa di simile, se non sbaglio, all'*hos me* paolino.

Ad un primo livello, per capirci - poiché siamo comunque nella mediazione dei linguaggi e quindi costretti, ma forse ad un livello superiore anche liberati, a lavorare dal loro interno - potremmo dire che si tratta non di superare le mediazioni per andare all'immediato ma, piuttosto, di usare le mediazioni in una modalità che potremmo dire "inoperosa", come *culmine e fonte* insieme dell'immediatezza coscienziale pre-categoriale (*culmen et fons* è precisamente la formula usata dai padri conciliari per il documento relativo alla liturgia, "Sacrosanctum Concilium"). Ma, come abbiamo detto, anche questo è un modo di "dire" e non di praticare (e, tuttavia, al livello al quale si tende, anche la contrapposizione tra dire e praticare dovrebbe spegnersi): se tutto l'essere (non inteso in senso ontologico classico) è coscienza, allora le stesse mediazioni sono semplicità della coscienza - mentre opporvisi non sarebbe altro che, a seconda della pratica in atto, o uscire dalla coscienza (cosa per altro impossibile), o prenderle con la gratuità di un gioco, di un *in-ludus* che abbraccia positivamente anche l'illusione, che illusione non è mai. L'antipredicativo è ancora una modalità di dire, ma possiamo forse farne uso per disattivarne il pericoloso blocco - indietro verso il passato o in avanti vista del futuro - nell'intellettualizzazione propria del concetto.

Tutto questo porta ad una "delusione" che, tuttavia, non è mai ritiro o rifiuto dell'*in-ludus*, del grande gioco immobile e cangiante insieme della metafisica come concretissima e imprevedibile presenza dell'*io sono*. Questa de-lusione è necessaria per non e-ludere il nodo fondamentale di questo lavoro, vale a dire la coscienza. È una delusione che spoglia, ma senza la falsa pretesa di una nudità come purezza e, quindi, come miraggio o idolo della realizzazione. Potremmo dire che, per certi versi,

ci troviamo non di fronte ad un idolo della conoscenza ma, piuttosto, ad una icona: questa icona è precisamente, se ho capito bene, l'*io sono*, dove le varie prospettive linguistiche ed epistemologiche, e tutto quello che cade sotto il dominio delle mediazioni dei codici, non è altro che il nostro continuo cambiare di prospettiva e di posizione, una motilità che riguarda il soggetto nel suo osservare da diverse posizioni e punti di vista la stessa "icona"-*io sono*, sentendosi guardato con amore e compassione e guardando con amore e compassione. Come se, da soggetti, ci permettessimo nient'altro che una "vacanza" nella vacuità dei molti punti di vista della conoscenza, pur rimanendo, in fondo, sempre "a casa" come *io-sono*.

Vorrei ora soffermarmi, per qualche appunto, sulla parte relativa alla testualità che, dal mio punto di vista e dalla mia prospettiva, sembra essere in qualche modo ricapitolativa dell'intera pratica proposta nel saggio, agganciandosi a quella concretezza testuale in cui avviene l'auspicato abbandono dei saperi e una sorta di resa che, tuttavia, rimane concretissima - incarnata, potremmo dire, nella praxis testuale, proprio nel momento dell'emergenza del vuoto in potenza e presenza, che si fa sentire e percepire come accade, da una prospettiva cristiana, nel momento massimo della kenosi, nell'abbandono e nel grido extralinguistico e tuttavia interno al linguaggio e alla tradizione, del Cristo in croce. Questo grido, infatti, che ha una precisa indicazione testuale e di tradizione, proveniente dai salmi, come precisa citazione dell'evangelista, riesce a far passare *dentro* al linguistico ciò che da sempre "incombe" nella narrazione evangelica, dandole forma e trapassandola in ogni istante: qualcosa di simile, per certi aspetti, a quello che troviamo nella lettura dell'opera di Lovecraft fatta dall'autore. La kenosi che qui si intende risulta difficile da comprendere anche all'interno della fede, perché va a intaccare e a smembrare ogni sicurezza soggettiva, riaprendo quello spazio fondamentale di silenzio tra la domanda e la risposta che è precisamente il ritmo e l'interruzione testuale ed extratestuale insieme del credere: si tratta di un problema di "essere" intenso in senso ontologico classico, che né l'uomo cristiano né il suo Dio possiedono. In questo senso della ritmica interruzione, di quello spazio bianco e vuoto che non è altro che conciliazione con la morte e con la propria finitezza, mi pare che Simone Weil abbia colto il cuore del problema quando ha scritto che "ciò che rende l'uomo capace di peccato è il vuoto; tutti i peccati sono tentativi di colmare dei vuoti", e che "la religione, in quanto fonte di consolazione è un ostacolo alla vera fede, e in questo senso l'ateismo è una purificazione" (S. Weil, *Quaderni*, voll. 4 e 2, Adelphi, Milano 1985). In questo senso, restare nella sicurezza del proprio io soggettivo, rifiutando la finitezza come luogo della rivelazione è rifiutare la rivelazione stessa perché Dio ha rivelato precisamente questa finitezza come grazia, di contro alla presunzione della divinizzazione dell'ego dell'uomo: "la rivelazione di Dio è la vulnerabilità della carne". Ma c'è di più, c'è un qualcosa di talmente inudibile all'ascolto "religioso" consueto della kenosis, qualcosa di talmente spiazzante per l'ontologia occidentale, da portarci verso una pratica metafisica che, mi pare, anche in questo saggio viene delineata: nell'impotenza kenotica, infatti, non solo Cristo ma anche il Padre è vincolato alla finitezza e alla morte; anche Dio viene svuotato di ogni attributo, fino a diventare silenzio e vuoto, fino a rivelarsi in questa presenza vuota e carica dei

possibili non pre-vedibili: "Dio ha abbandonato Dio. Dio si è svuotato. Queste parole racchiudono a un tempo la Creazione e l'Incarnazione con la Passione" (S. Weil, *ibid.*). Ed è questo il punto in cui si deve deporre ogni pre-visione e ogni ricordare, ogni gestione del sacro puramente linearizzante e "narrativa": la fede, ricorda A. Neher, è "un campo d'azione infinito", privo di mete e di confini, dove "le cose non sono il riflesso di una realtà che le circonda o le illumina dall'esterno, ma sono soltanto se stesse, accartocciate nell'abbandono e nella nudità del loro proprio essere" (A. Neher, *L'esilio della parola*, Marietti, Genova 1997, pp. 200-219).

Ma è precisamente, mi pare, nella tragedia greca che troviamo la stessa forza alla sua origine sempre in atto, rileggendola oggi a partire dallo "zero" holderliniano. In qualche modo, infatti, la tragedia greca usa la rappresentazione contro la rappresentazione se, per rappresentazione, si intende la divisione "spettacolare" tra spettatore e scena: essa, infatti, essendo di natura rituale, diventa una macchina in cui non si può non entrare direttamente, diventando l'azione stessa e condividendone lo *sparagmòs* in un processo di frammentazione e dispersione che abbraccia tutto tramite la funzione dionisiaca - come, tra l'altro, dovrebbe accadere nel rito, e senza dimenticare che la tragedia greca era un rito. Dioniso, allora, non è altro che l'*in-ludus*, quello stare nel gioco in maniera non riduzionistica attraverso quell'*eccedenza*, quella "sporgenza" che non è "fuori" ma proprio al centro e dentro. Vale la pena, a questo proposito, citare per intero questo passo:

Che accade fuori da Dioniso? Nulla. Dioniso, che Segal determina come "dio del personaggio e della finzione tutta", è anche ciò che appare esternamente a Dioniso, ciò che apparentemente non è invasato da Dioniso. Qui interviene la giustezza di una definizione che vede nella tragedia una *mimesis* totale. Non si esce da Dioniso, come noi, viendo, non usciamo dalla vita. Il passo metafisico che la tragedia compie e fa compiere è proprio relativo all'estensione semantica del termine "vita": per chi è immerso in una comprensione metafisica del mondo, con tutti i risvolti iniziatici impliciti, la vita equivale alla *sensazione di essere*, e non c'è momento in cui si sia fuori dall'essere - anche se muore il corpo e l'identità psichica, non si è fuori dall'essere, pur non essendo persona, ma essere inqualificato, pura sensazione di essere. [...] Discutendo della potenza dionisiaca che si incarna nella ritualità orfica, in questo percorso iniziatico che si fonda proprio sullo *sparagmòs* dionisiaco a cui viene sottoposto Orfeo che, smembrato, continua a cantare roteando la testa [...], Colli rileva come "l'apollineità di Orfeo è più sapienziale, quindi sorge non soltanto da un'antitesi, ma anche da un legame con Dioniso". Le apparenze narrate da Orfeo, il mito stesso che configura rapporti tra deità, altro non sarebbe che l'espressione della potenzialità finzionale presieduta dalla forza dionisiaca: letteralmente un'allegoria, una narrazione infinita che assomma storie di storie per significare l'infinità del non dicibile, e tuttavia mondana, praticabile: cioè l'ineffabilità dell'estasi che porta a esperire, a essere l'ineffabile.

Su quest'ultimo richiamo all'allegoria, poi, bisogna ricordare che essa, anche secondo la tradizione greca prima e patristica poi, per non parlare di quella ebraica, è esattamente questa capacità di fare spazio al non dicibile in uno spazio o testualità "pubblici" - non contro ma dentro un contesto di opinione dato o già compreso:

La definizione di *allēgoría* [...] parte dalla forma verbale da cui [...] proviene la parola *allēgoría* cioè: *állo-agoreúō*. Questo permette di accostare il verbo a un campo semantico che richiama un'assemblea, un luogo di adunanza, una piazza pubblica (*agorá*). C'è perciò, nella radice del

termine, una nota spiccata di pubblicità da contrapporre a qualche altra cosa (*állo*) dai connotati completamente diversi [...] In questa definizione, il verbo *sēmainō* diventa necessariamente un indice puntato verso l'alterità. Cosicché l'espressione *hētera dē sēmainōn* potrebbe essere tradotta "dando nascostamente il segnale dell'alterità". Il significato ultimo dell'intera frase potrebbe allora essere reso così: Si chiama propriamente *allēgoría* un *trópos* che implica un segnale nascosto di alterità di senso, rispetto alle cose che va dicendo in piazza o pubblicamente. (G. I. Gargano, *Il sapore dei Padri della chiesa nell'esegesi biblica. Introduzione a una lettura sapienziale della Scrittura*, San Paolo, Cinisello 2009, p. 100)

È quello che dovrebbe accadere nel testo e nel rito, per riuscire a sperimentare quel vuoto vivo dell'*ecco*, della presenza coscienziale dell'*io sono* non più concepito come soggettività ristretta all'*io* ma come partecipazione all'antipredicativo che, in ambito religioso-antropologico, può avere anche l'etichetta del sacro, mentre il "santo" sarebbe la sua estrinsecazione storico-narrativa. Ed è precisamente nella fondamentale anfibiologia di queste due componenti che dovrebbero svilupparsi anche il rito e la liturgia; quest'ultima, infatti,

pur mantenendo i tratti della comunicazione linguistica e culturale, è attrezzata per un metodico sconcerto del mondo ordinario per accedere a un originario pre-linguistico, che si sottrae. Per questo ha due nature, secondo il criterio teandrico che la costituisce. [...] Quando l'apriori della presenza del *cogitatum* alla *cogitatio* comincia a compromettersi nelle sue infinite modalizzazioni con la percezione e comincia a farsi sentire come emozione del sacro, allora si è di fronte a una specifica *Erlebnis*, che tende sempre più a venire a linguaggio nelle mitologizzazioni delle culture e delle tradizioni religiose. È a questo livello che il rito gioca la sua posizione strategica perché, a differenza di qualsivoglia altro linguaggio, fa da ponte tra il "protopensiero" indicibile e il detto mitico-religioso. (Roberto Tagliaferri, *Sacrosanctum. Le peripezie del sacro*, EMP, Padova 2013, p. 324)

E dico "dovrebbe" perché, anche nel rito liturgico, come nell'estetica, la rappresentazione o "la *visione del tragico* sembra avere sormontato la *prassi del tragico*" (p. 273). E non è un caso, mi pare, che l'autore, con l'aiuto di Benjamin, vada a cercare questa problematica distanza e questo distacco tra rappresentazione e prassi del tragico proprio nei "morality play" del medioevo cristiano, per approdare poi all'emblematico romanzo di Roth che proprio da queste rappresentazioni prende il titolo, *Everyman*, individuando al suo interno anche i sintomi di una tensione al tragico mascherata e continuamente disattivata; del resto, lo stesso Kerényi ha dimostrato che, in origine, doveva esserci stata una sostanziale continuità del culto dionisiaco anche nella commedia (Kerényi, *Dioniso*, Adelphi, Milano 2011, p. 304 ss.).

E, in questo senso, mi azzardo a far notare che lo *obskené*, lo spazio vuoto che sta "dietro", abita invece sempre silenziosamente anche ogni frammentazione ritmica del testo e dell'azione: esso, nella pratica, è veicolato non attraverso la rappresentazione diretta, ma mediante l'oralità e le voci, i suoni e i rumori che vengono poi resi linguisticamente accessibili tramite il racconto; e che questo *obskené* ha la medesima radice della *kenosis* cristiana. Sono questi due punti che segnano la difficoltà fondamentale delle pratiche di scrittura e rituali che, invece, di solito, usano le mediazioni della rappresentazione e della pluralità dei linguaggi *contro*

l'immediatezza che le mediazioni testuali e rappresentative dovrebbero rendere attive come presenza; una presenza che, anche nella fede, non può che essere quella kenotica come apertura tragica ai possibili e all'in-potenza.

In fondo, potremmo leggere tutto questo anche nella famosa parola che parla al profeta Elia, in quel "*qol demamàh daqqàh*" in cui *daqqàh*, che di solito è tradotto con "sottile", deriva dal verbo *daqàq* che significa ridurre in grumi, frantumare, smembrare - ma anche l'inscindibilità ritmica di voce e silenzio, poiché questo termine sembra unire insieme *demamàh* e *qol*, appunto la voce e il silenzio, in un significante che non si piega mai completamente alla presa dei significati. Eppure, a seguire l'analisi del romanzo fatta in questo saggio, esso è ancora, con gran parte dell'estetica occidentale, in una situazione che, per continuare ad usare la narrazione biblica relativa ad Elia, ci perde nel frastuono difensivo dell'io come soggetto contrapposto dualisticamente e agonisticamente al mondo e agli altri soggetti, in una violenza o in una resa depressiva che ricorda appunto la lotta di Elia contro i falsi profeti di Baal, senza *interruzione*. La situazione di stallo e di crisi, in cui il tragico non viene più esperito ma solo rappresentato, è descritta in questi termini:

Questa coappartenenza al tragico inteso modernamente stipula un patto tra il sé e la psiche, che è l'identità, patto che lascia fuori la realtà, la quale viene percepita in maniera assolutistica: o come cornucopia vitale a cui attingere o come assenza necessitata che induce dolore. In ogni caso, questo patto che costituisce il "narcisismo trascendentale" ha un nome: *attaccamento*. È un attaccamento alla propria identità (corporea, emotiva, psicologica), che rigetta la prova di realtà in quanto la realtà propone la morte e l'avvicinamento all'estinzione identitaria. Si configura così un rovesciamento totale della parabola confessionale esplicitata nel "morality play" *Everyman*, laddove la Morte domanda all'individuo, che non viene trattato in quanto semplice individuo, di dismettere l'attaccamento a se stesso, alle proprie conquiste materiali ed emotive e psicologiche. La parabola di *Everyman* 1485 è l'esatto opposto di quella che sembra (e non è) parabola *Everyman* di Philip Roth.

Come accade al profeta Elia, si dovrà attraversare lo smembramento anche della propria forza e delle proprie armi, quella contrapposizione agonistica che rinforza l'io e quella chiusura disperata e immunitaria che lo richiude in un deserto privo di distacco e di vero silenzio. Al culmine della sua parabola Elia dovrà paradossalmente riconoscere qualcosa di ben diverso, che in qualche modo lo relativizza come soggetto e lo libera dalle identificazioni solamente identitarie ed egoiche: dovrà imparare dalla mutezza e dal silenzio, proprio da una mutezza simile a quella dell'idolo di Baal che era rimasto muto durante l'agone. In quel "*qol demamàh daqqàh*" risuona silenziosamente anche la pace sotterranea di un altro smembramento biblico, di uno *sparagmòs* presente nella dinamica testuale di Qohèlet - in cui l'*hevel* è davvero radicale e coinvolge tutto, compresa la voce che lo dice, non verso il nichilismo, ma verso quell'in-potenza dinamica che ritroveremo in Bartleby. Qualcosa di simile, mi pare, è espresso in queste parole:

laddove l'azione aristotelica conduce a un'esperienza della coscienza intesa come senso di essere al di là delle qualificazioni psicologiche, nel moderno e contemporaneo l'azione è al servizio dell'esplorazione della coscienza psichica, per quanto "segreta, interiore, interessante" e soprattutto "legata all'individuo". Dioniso si interra a favore di un'unità monadica astratta: non è più l'individuo in quanto apparenza che è il punto di partenza di un percorso teso a raggiungere il distacco da ciò

che appare reale ed è illusorio; è invece l'individuo come dato primario e ultimativo, che sarebbe eternamente concreto, se non intervenissero il dolore e la morte, che comunque non ne mettono in dubbio la consistenza ontologica.

Anche in Qohèlet si attraversano tutte queste contraddizioni e impuntature, con una capacità ludica liberante, in cui ogni frase, appena pronunciata, si cancella continuamente, si smembra in quell'*hevel* che solo da una prospettiva moderna può essere tradotto con "vanità" in senso moralistico: tale ricaduta morale, infatti, è precisamente il frutto di quello che in questo saggio viene stigmatizzato, vale a dire la fissazione riduttivistica sull'individuo come qualificazione psicologica, "interiore", egoica. Non è un caso, forse, che lo stesso nome *Qohèlet* possa essere interpretato, nell'ebraico biblico, come un'*azione* e non solamente come nome proprio identitario: quella che chiama e raduna tramite la voce le membra sparse all'ascolto della sua parola orale - e questo radunare è contemporaneamente e sempre anche uno smembrare, un disperdere tragico e liberante a un tempo.

E non c'è, dentro al percorso accidentato di ostacoli su cui l'*hevel/vento* di Qohèlet si abbatte, qualcosa di simile al fischio non simbolizzabile di Giuseppina del racconto di Kafka analizzato in questo saggio? Scrive a proposito di quel "fischio" e di quel "canto" Genna:

Cosa accade qui? Ogni resistenza, ogni ostacolo sortisce l'effetto che l'emissione del suo indifferenziato e potenziale si intensifichi. Qui siamo all'incrocio (che per la filosofia occidentale moderna è tale, mentre non lo è affatto: non è un incrocio, non c'è differenza) tra essere e divenire. [...] Il divenire è ciò che offre resistenza all'emersione dell'essere nel divenire, cioè offre un ostacolo alla persistenza della sensazione di essere, che è il potenziale indifferenziato, da cui emerge qualunque cosa sia, configurandosi. E più la resistenza aumenta, più gli ostacoli si fanno duri da superare, più il divenire si intensifica - più la possibilità di avvertire l'essere si intensifica. Non è l'abilità di Giuseppina che intensifica il canto: la resistenza è un'occasione di fronte alla quale si offre un'intensificazione della Cosa, del non simbolizzabile - del suono dei suoni.

Non c'è storia in Qohèlet, nemmeno quella tipica del popolo d'Israele, presente quasi in tutte le narrazioni bibliche; e non c'è nemmeno Dio, potremmo dire, come accade anche nel Cantico, e nessun'altro dei temi fondamentali e fondanti su cui si regge la costruzione propriamente *religiosa* della visione. Come non c'è storia nell'altro personaggio analizzato da Genna, il Bartleby di Melville. Il "personaggio vuoto" incrocia queste narrazioni senza mai linearizzarle richiudendole in una storia e in una sicurezza. Dunque, non c'è "storia" ma, come direbbe Qohèlet, "vento di vento" e presenza attiva del vuoto come azione e pratica narrativa - non c'è in realtà una "presa di posizione" perché tutto è travolto da quel vento/hevel, compreso il "personaggio"/voce che lo porta al linguaggio, ma da una posizione che è anche fuori dai linguaggi, quella appunto dell'azione e del gesto che convoca e della voce orale che fluisce e, solo successivamente, viene fissata nel testo per liberare e smembrare anche quello; una potenzialità, quest'ultima, incarnata nella famosa frase dello scrivano di Melville - *I would prefer not to* - che potrebbe essere avvicinata certamente all'*aleph* ebraico ma, ancora di più, a quella pausa vivissima e vuota che segna il ritmo dei salmi, il *selah*:

La vicenda è la durata attiva del divenire di un personaggio vuoto: la vicenda è la narrazione (non il semplice racconto) che emerge quando in scena entra un personaggio vuoto. Essendo il personaggio vuoto una tremula e soltanto apparente configurazione del totale regime di possibilità di configurazione, la vicenda ne è il rappresentante narrativo: è la potenza della narrazione che sembra racconto e invece è enunciazione di un accadere, di uno *stare per*, immanente al mondo, di una potenzialità di senso mai richiudibile nel simbolico, mai riconducibile a una psicologia [...]

Per arginare questa potenza, certo, i redattori biblici hanno inserito, non a caso, sia Qohèlet che il Cantico in una tradizione che li vede come opera di Salomone, emblema su tutti della conoscenza e della saggezza. Ma anche questa mossa, se da un lato sembra andare contro al personaggio vuoto, per un altro ci dice che proprio al culmine dei saperi occorre abbandonarli:

Deporre i saperi, ma non la consapevolezza degli stessi, è un'opera di svestimento che in prima battuta può apparire umiliante e scandalosamente illegittima, per un "io" occidentale. E tuttavia è un'operazione da compiersi, se si intende esporre la naturalezza della prassi metafisica come occasione di terapia.

Ecco.

XIV LETTURE DAL PARADISO DANTESCO
IN GENERE RITUS

IL PARADISO, PATRIA DEI CORPI E DEL CONTEMPORANEO

Caro salutis cardo

Tertulliano, De resurrectione mortuorum VIII, 6-7

Il paradiso dantesco è la patria dei corpi, non delle "anime". Questa convinzione, che può sembrare paradossale, è invece, a mio avviso, la sconcertante contemporaneità e, ad un tempo, l'antichissima verità, che ci può rendere la voce dantesca vicina e imprendibile assieme.

I corpi che nel paradiso vivono e accadono sono naturalmente di una natura diversa da quella che potremmo immaginare o definire in senso stretto; ma sono corpi, o voci e visioni che emanano da corpi. La natura di tale carnalità può essere giustificata attraverso alcune pericopi evangeliche, che spesso leggiamo senza più percepirne la forza dirompente e veritativa. Provengono dai racconti post-pasquali e riguardano le visitazioni del Risorto ai suoi discepoli.

La prima avviene proprio nel luogo della sepoltura, davanti al vuoto abbagliante e perturbante del sepolcro, in Gv 20, 17: il famoso *noli me tangere* che il Cristo rivolge a Maria Maddalena, indica precisamente la natura del nuovo corpo glorioso, concretissimo e carnale fino in fondo, segnato dalla morte e dalla croce ma, nello stesso tempo, impossibile da "trattenere". Questa locuzione, infatti, che nel greco è *mê mou haptou*, non significa "non toccarmi" ma, piuttosto, "non mi trattenere" e indica un eccesso di vita, anche fisiologico e carnale, impossibile da de-finire e comprendere. La prima caratteristica dei corpi paradisiaci, quindi, è proprio questa impossibilità di com-prenderli e di de-finirli in una rappresentazione organi-zzata e coerente con le *nostre* idee e rappresentazioni dei corpi - una conoscenza di tipo oggettivo, insomma, che non può funzionare non solo di fronte al corpo del Risorto, ma che andrebbe presa come esempio anche nei confronti di ogni altra cosa creata, pena la sua reificazione; ma questo non significa che non siano davvero corpi nella pienezza gloriosa della loro redenzione paradisiaca.

In un'altra apparizione post-pasquale (Lc 24, 36-43) quando il Risorto si presenta ai discepoli le prime cose che dice, dopo aver pronunciato su di loro la sua benedizione di pace, sono relative al corpo in una maniera quasi imbarazzante: i discepoli, infatti, ci dice il testo di Luca, "credevano di vedere uno *spirito*", anche se le traduzioni spesso hanno accomodato tale dichiarazione usando *fantasma*; ma il Risorto mostra chiaramente di essere un corpo proprio indicando loro le mani e i piedi, invitandoli a toccare e a guardare, ad entrare cioè sensibilmente, attraverso i loro corpi, in relazione con lui; inoltre, cosa ancora più inusuale, chiede loro se hanno qualcosa da mangiare: c'è qualcosa di più carnale del mangiare?

Il modello cristiano del corpo redento è quindi quello della totalità simbolica della vita, fatta di corpo e pensiero, di spirito e di carne. E il paradiso non può contraddire

questo dato di fede. Certo si tratta di un corpo glorioso, che non è sottoposto alle regole spazio-temporali consuete e che, soprattutto, non può essere ridotto ad oggetto di indagine da un soggetto staccato, secondo il modello classico della conoscenza di tipo razionale, come abbiamo visto con il *noli me tangere*. Ma è sempre un corpo, e la redenzione riguarda anche la carne e la storia, proprio come la lingua stessa di Dante è capace di abbracciare l'intera ampiezza della creazione, dall'alto al basso, in una profonda consonanza con la kenosis cristologica.

Un terzo punto può aiutarci ulteriormente ad entrare nella dimensione paradisiaca dantesca e riguarda i gesti e le azioni. Sappiamo bene, soprattutto grazie al racconto di Emmaus, che la riconoscibilità del Risorto è piena non quando egli spiega le Scritture e le promesse sulla sua persona, ma proprio quando compie dei gesti, che sono quelli eucaristici dell'ultima cena. È questa multimedialità sinestetica fatta di parole, gesti, azioni e sentire, che ci porta, in una modalità immersiva, *in* Cristo e quindi anche nel paradiso dantesco.

L'apparenza del cammino dell'ultima cantica ci può sembrare del tutto scorporata, ma non possiamo dimenticare che anche la voce, i gesti, il narrare, la danza, i canti e la musica sono nient'altro che modi di essere del corpo: una sorta di liturgia celeste che potrebbe avere naturalmente come modello la stessa che troviamo, ad esempio, nell'*Apocalisse* di Giovanni. La loro imprevedibilità viene facilmente scambiata con qualcosa di spirituale nel senso peggiore del termine, vale a dire come dualistica divisione tra corpo e anima, tra pensiero e azione, significante e significato; ma, se così fosse, non saremmo nella modalità sim-bolica della redenzione, ma in quella diabolica della dannazione: il dia-bolico, infatti, è propriamente l'impossibilità della redenzione dell'uomo nella sua totalità somatica e spirituale.

Allora, tale imprevedibilità delle "anime" paradisiache non significa che non siano corpi simbolicamente riuniti nella loro pienezza, ma solamente che l'intelletto umano, anche quello dantesco, si deve umilmente piegare all'impossibilità di dire pienamente le realtà ultime della fede: si tratta, ancora, di quel *noli me tangere* che già abbiamo incontrato e spiegato, applicato ad ogni realtà paradisiaca. È, insomma, la pienezza sinestetica, sensibile ed ergologica dei corpi che ci impedisce di rappresentarli secondo le nostre consuete misure, non la loro evaporazione e cancellazione - e solo in questo senso Dante si avvia misticamente a decostruire e, nel contempo, a reinventare, anche il corpo del linguaggio e della poesia: come accade negli esperimenti sulle particelle subatomiche, ad esempio, in cui il principio di oggettività viene scalfato dalla continuità e *contemporaneità* onda/particella, e in cui l'osservatore non può mai essere staccato dal processo che sta indagando perché il suo stesso sguardo modifica tale processo e si modifica in esso; e come accade nella stessa celebrazione liturgica del Mistero, in cui tale Mistero non è un significato o un concetto ma la sua pratica e il nostro farne esperienza entrandoci dentro proprio con il corpo, i gesti e le parole.

Ed è solo in questa particolarissima modalità che l'uomo Dante può fare esperienza di tutto questo. Le impalcature teologico-dottrinali, così presenti in maniera didascalica nell'opera dantesca, sono certamente necessarie, ma non sarebbero veramente niente

senza l'esperienza diretta di quel referente imprevedibile che è il corpo glorioso paradisiaco, allo stesso tempo, potremmo dire, usando la metafora che ci viene dalla fisica quantistica, onda e particella; esse, quindi, scaturiscono da un'esperienza primaria che è un incontro concreto e immersivo di tipo pre-categoriale, non con un insieme di concetti e di dottrine e di morale, ma con una persona e con un corpo che, nella sua pienezza di vita, non è più riducibile alle nostre rappresentazioni e che, in una prospettiva figurale nel paradiso è "tutto in tutto": quello del Cristo risorto; anche se siamo soliti concepire tale movimento esattamente al contrario.

Ma occorre ormai rendersi pienamente conto che, come anche le ricerche neuroscientifiche hanno ampiamente dimostrato, il trans-sensibile non è contro il sensibile: esso avviene *nel* sensibile e *attraverso* il sensibile - proprio come accade nella pratica estetica e liturgica. Come Dio si è donato all'uomo attraverso il corpo concreto del Figlio, così l'uomo non può andare a Dio scavalcando e cancellando il corpo. Il pericolo, altrimenti, è quello di confondere anima e spirito, di lasciare che l'anima contrapposta dualisticamente al corpo diventi egemone del corpo, fino all'errore di credere di essere in relazione con Dio quando, invece, siamo solo in relazione di suddistanza con l'anima o l'intelletto. E, se vogliamo, questo è uno dei motivi principali del valore anche teologico dell'opera dantesca, come lo è forma poetica e narrativa delle stesse Scritture, che mai si danno come un trattato filosofico o come un sistema dottrinale ma, appunto, come opera narrativa e poetica, *estetica* quindi, nel senso originario del termine. Ed è per questo motivo teologico dell'incarnazione che è coerente anche la presenza di tanta storia e di tanta attualità nella *Commedia* come nella Bibbia.

Ed è tutto questo che ci porta ad essere, come spesso viene detto in maniera sbrigativa e semplicistica, *contemporanei* di Dante: presenti, nell'immediato somatico, storico ed escatologico che accade propriamente nel testo e fuori del testo, perché il testo, come la creazione divina, è sempre in atto; in questa sfasatura che diventa connessione, senza pre-visione e senza ri-cordo, ma capace di modificare, dal presente, il passato e il futuro. Questa inspiegabilità dell'opera che è ad un tempo *culmen et fons* di se stessa e del suo mistero, come si dice della stessa liturgia: perché il mistero è, nel suo etimo, azione in-potenza, liturgia di ciò che diventa continuamente qui e ora. Come l'*hos me* paolino, messianicamente, sospendendo ogni cristallizzazione già data, anche come "attualità" e "novità". Nella letteralità sempre nuova e imprevedibile della creaturalità e della finitezza come pienezza, anche nei suoi "voti vòti in alcun canto" (Paradiso III, v. 57); nella carne definitivamente e ogni volta di nuovo scoperta in paradiso - e il paradiso è l'immediato contemporaneo, presente non oltre ma dentro la storia come *già e non ancora*. Dice Paolo in 1Corinzi 7, 29-32:

Questo vi dico, fratelli: il tempo ormai si è fatto breve; d'ora innanzi, quelli che hanno moglie, vivano come se non l'avessero; coloro che piangono, come se non piangessero e quelli che godono come se non godessero; quelli che comprano, come se non possedessero; quelli che usano del mondo, come se non ne usassero appieno: perché passa la scena di questo mondo! Io vorrei vedervi senza preoccupazioni [...]

Senza pre-occupazioni. E così, nell'immediato raggiunto e sempre di nuovo perso attraverso le mediazioni e la storia, un frammento di secondo di quell'esperienza basta da solo a scardinare ogni pretesa, ogni forma stabile, ogni maestria e ogni conoscenza o ignoranza. Performativo è solo il cadere in questa in-potenza piena, in questa critica radicale a se stessi e a tutto il resto: critica, e non acrimonia; disattivazione generativa più che generazionale e storica - pur non censurando storia, generazioni e forme. Un attimo quasi impercettibile del corpo glorioso realizzato, e poi l'accettazione gioiosa della ricaduta nelle mediazioni come pienezza. Perché anche questo è finitezza in redenzione. E così,

il senso letterale e il senso mistico non sono due sensi separati, ma omologhi: il senso mistico non è che l'innalzarsi della lettera oltre il suo senso logico, il suo trasfigurare nella comprensione - cioè la cessazione di ogni senso ulteriore. Capire la lettera, diventare parabola significa lasciare che in essa avvenga il Regno. La parabola parla "come Regno non fossimo", ma proprio e soltanto in questo modo essa ci apre la porta del Regno. [...] La parola ci è stata data come parabola, non per allontanarci dalle cose, ma per tenercele vicine, più vicine - come quando in un volto riconosciamo una somiglianza, come quando una mano ci sfiora. Parabolare è semplicemente parlare: *Marana tha*, "Signore, vieni" (Giorgio Agamben, *Parabola e Regno* in *Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, p. 37)

Dante nella carne, nel tempo e nelle pratiche estetiche, storiche e sociali: il paradiso come presente, culmine e fonte che ci assedia dolcemente, dicendo: "Vieni".

Canto I

Quale sarebbe la *materia* del canto. Una materia c'è. Dante prova a dirlo nel suo *resto*, il resto di un'esperienza e di una pratica che, proprio per il suo *excessus mentis*, per la sua pienezza - è quasi niente, è solo un "resto":

perché appressando sé al suo disire,
nostro intelletto si profonda tanto,
che dietro la memoria non può ire.

Il "profondare" mistico dell'intelletto non fonda fondamenta stabili e gestibili dal linguaggio come suoi oggetti, ma è proprio di questo "profondare" lo sradicamento, l'apertura di un vuoto vivo, di una falla, di una fonte che è culmine e foce che poi si apre verso la pianura con più braccia, senza escludere niente. Perché avvicinandosi al proprio desiderio, "appressando sé al suo disire", ogni costruzione scopre la responsabilità del suo desiderio come infondatezza. Tale smembramento della memoria, come le screpolature nella buccia di un frutto quando è maturo, sono propriamente la prospettiva e l'orizzonte dei linguaggi, non solo della lingua, ma di ogni segno - e lo sono in quanto fonte che zampilla al presente e che, per questo, la memoria non può mai catturare per intero. E la memoria vive in questo oblio che libera e ci fa vivi nel suo *resto*, che "sarà ora materia del mio canto". Del *resto* si tratta di un viaggio, di un percorso e non di una stabilità. *Del resto è il viaggio*: il resto è questo viaggio nella pienezza. E *resto* e *pienezza* coincidono e *si concepiscono a vicenda*, dandosi alla luce.

Come il frutto maturo si screpola per il suo essere maturo, così Dante richiama lo scorticamento di Marsia da parte di Apollo:

Entra nel petto mio, e spira tue
sì come quando Marsia traesti
de la vagina de le membra sue.

Questa pelle, questo tessuto o *textum* non è che pienezza dell'esteriorità, tratto in superficie dalle "membra sue": impossibile da ri-membrare, da ricostruire come *organizzazione*. Perché grazia e armonia sono dentro e, insieme, oltre gli organi e ogni organizzazione in "stato": oltre non per eliderli, ma per abbracciarli.

Ma "l'ombra del beato regno" è comunque "segnata nel mio capo", come dice Dante, segnata e impressa - una *impressione* - come una traccia di un passaggio, di un pellegrinaggio che, forse, non è quello di Dante nei cieli, ma quello dei cieli in lui. E alla "Virtù" egli chiede di poter manifestare questo passaggio che non può che essere superficie ed esteriorità finalmente abbracciata nella sua pienezza: ancora come il frutto che, per essere gustato nel suo sapore e nel suo sapere, deve essere smembrato. E non è quello stesso fissare "li occhi al sole oltre nostr'uso" una modalità della maturazione e della pienezza del frutto pronto a *cadere* con gioia come

la gioia duinese di Rilke? E non è questa pienezza della maturazione dei giorni che crescono dentro la polpa e sotto la buccia, in questi altri versi?

E di subito parve giorno a giorno
essere aggiunto, come quei che puote
avesse il ciel d'un altro sole addorno.

Ed è Beatrice questa *superficie*, Beatrice questa *pellicola* che Dante vede, e nella quale Dante *si* vede dimenticando-si: sì, finalmente. Beatrice, la filosofia? Sì, ma una filosofia del tatto e dei sensi, della vista come suo superamento verso le profondità del sentire del corpo, vale a dire verso la pelle: una pelle che vede e sente, un trasformarsi e un *trasumanar* in pelle, un *trasudare* che trascende scendendo a patti gloriosi con la finitezza redenta, già e non ancora. L'alterità di Dio e dei cieli è in questa pellicola sottilissima ed esteriore, perché è l'esteriore l'interiorità realizzata e vissuta in pienezza: Dio inizia e finisce, con-tatto, nella pelle. Beatrice è questo scambio "dermatologico", perché la pelle è sensibile alla Luce e si lascia mutare dalla Luce senza opporre resistenza, senza coprirsi ma *scoprendosi* quello che è: "... e io in lei / le luci fissi, di là su rimote", "nel suo aspetto tal dentro mi fei" - il remoto e il dentro si baciano su questa pelle, su questa sottilissima pellicola.

Ed ecco qual'è "la novità del suono", anche, e il "disio / mai non sentito di cotanto acume": la dottrina pitagorica dell'armonia delle sfere tende la pelle e le corde dello strumento che siamo - e finalmente, ecco: *incipit* continuamente al presente la *vita nova* del e nel suono. E qui finisce l'immaginazione, che deve essere deposta come un peso che deve essere sgravato, dice Beatrice:

e cominciò: "Tu stesso ti fai grosso
col falso imaginar, sì che non vedi
ciò che vedresti se l'avessi scosso.

Dante immagina d'essere ancora "sulla terra" e non è così. Ma dov'è? È sulla terra, certamente, ma pienamente, fino a riunirla ai cieli; ed è solo il suo "falso imaginar" che ancora lo costringe a decidersi per un luogo. Ma quando il peso è sgravato, allora si è presenti nell'immediato presente, "come in cielo così in terra", in un continuo essere "disvestito" dai dubbi del pensiero desideroso di classificare, mentre il desiderio corre a "disvestire" ancora e ancora, per rimanere in quel presente. Perché, in fondo, cioè in superficie, "tutte nature [...] si muovono a diversi porti / per lo gran mar dell'essere". E allora, poco più avanti, "fretta" a fine di verso risale nella fine del verso precedente in "quieto":

La provedenza, che cotanto assetta,
del suo lume fa 'l ciel sempre quieto
nel qual si volge quel c'ha maggior fretta;

Ed è certo che, talora, la "materia è sorda" perché noi siamo sordi alla sua vibrazione, al suo suono e risuonare; e per questo la creatura "piega" in altra parte. È un rifiuto,

ma che la stessa finitezza dell'opera e della creatura ora riesce a vedere come pienezza, perché abbraccia tutto ed è abbracciata in tutto. Ed è un abbraccio che non frena il "pellegrino", che non grava e pesa, perché "il giogo è dolce e il carico leggero" (Mt 11, 30).

Canto II

Un "legno che cantando varca": si apre in questa materialità vibrante e pericolosa, e gioiosa insieme, il secondo Canto. Questo "legno" è metaforicamente la "barca" su cui si viene trasportati dalla corrente del desiderio; ma mi colpisce che sia il "legno", materia grezza e naturale insieme, capace di resistenza e infiltrazioni, di galleggiamento in superficie e di sensibilità tattile all'umido e al secco. E non è forse, forzando come non si può non fare, anche Il Legno, quello della Croce che, tramite il suo sacrificio, apre alla vita risorta e nuova in Cristo? Quel legno che uccide Dio ma, contemporaneamente, apre le sue membra in un abbraccio inclusivo; quel legno che, come mero segno, viene superato dal significante del corpo di Cristo che vi è inchiodato sopra, come a dire che il corpo viene prima del segno, che il significante viene prima del significato. Del resto,

dove finisce il linguaggio, comincia non l'indicibile, ma la materia della parola. Chi non ha mai raggiunto, come in un sogno, questa lignea sostanza della lingua, che gli antichi chiamavano "selva", è, anche se tace, prigioniero delle rappresentazioni. (Giorgio Agamben, *Idea della prosa*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 19)

Dante mette subito in guardia il lettore, in maniera netta e forse non solamente retorica, dal seguire questo percorso e questo canto:

tornate a riveder li vostri liti:
non vi mettete in pèlago, ché forse,
perdendo me, rimarreste smarriti.

Non è anche cristico, oltre che estetico, l'ultimo verso di questa terzina? Una perdita, un non saper mettersi radicalmente alla sequela del poeta e di Cristo, che smarrisce e destabilizza, un vuoto che si apre come quello del sepolcro dopo i tre giorni: e noi, lettori come discepoli, siamo messi di fronte ad una possibilità di visione e di esperienza che non ammette tentennamenti: o quel vuoto è niente, oppure è un grembo che non trattiene e lascia nascere e rinascere a *vita nova*.

E infatti c'è un "solco", un'altra spaccatura o crepa, quasi un ventre femminile, un taglio che si apre e si richiude, un altro vuoto come unica traccia da seguire: "servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna equale". Tutto sembra tornare come prima, l'acqua come tutto si richiude nella sua impossibilità di ricordare se non un vuoto, un "solco", una variazione ritmica, una pausa, una gravidanza continua. È così anche dopo la morte di Cristo, e per molti è così anche dopo la sua resurrezione, perché la sua presenza c'è, ma è sottoposta alla libertà del *noli me tangere*: si può toccare, ma non trattenere; è corpo e non uno "spirito", e chiede da mangiare; è corpo fino in fondo, ma liberato da ogni determinazione riduttivistica. È con-tatto, ancora, stare dietro a quel vuoto che ritmicamente s'apre e si richiude, e chiama - e chi ama, vi s'immerge e risale, non potendo mai sprofondarvi completamente, come in un amplesso, come nell'amore: nelle sue splendide omelie sul *Cantico* Bernardo sosteneva con grande trasporto che l'ascolto della parola è coito con lo Spirito Santo.

E per far questo, occorre grande tracotanza unita a umile atteggiamento: scovare e accettare tracotanza e umiltà, significa acconsentire alla "concreata e perpetua sete"; significa lasciarsi letteralmente torcere e distorcere il viso e l'essere da "mirabil cosa": "giunto mi vidi ove mirabil cosa / mi torse il viso a sé". E in questa distorsione dell'immagine e della rappresentazione c'è la lacuna luminosa che porta alla somiglianza divina, e c'è letteralmente la conversione, una conversione continua, un voltarsi, un cambiare continuamente senso e direzione per adeguarsi all'imprendibile e concretissima presenza di Dio. E, contemporaneamente, la somiglianza corre teologicamente e concretamente verso la figura dell'incarnazione di Dio, che rompe ogni logica terrena, ma che non distrugge il corpo e il "legno" che vibrano - solo li avvicina all'essere *corpi gloriosi*, capaci di non ostacolare, di non essere più impenetrabili ma relazionali:

S'io era corpo, e qui non si concepe
com'una dimensione altra patio,
c'esser conviene se corpo in corpo repe,

accender ne dovria più il disio
di veder quella essenza in che si vede
come nostra natura in Dio s'unio.

Lì si vedrà ciò che tenem per fede,
non dimostrato, ma fia per sé noto
a guisa del ver primo che l'uom crede.

Poco più avanti, ritorna la problematica dei sensi, in rapporto alla visione e alla comprensione delle macchie scure che dalla terra si vedono nel corpo lunare; ma la risposta di Beatrice, questa pellicola e pelle sensibile, incarnata ed elastica che è il pensiero, non riguarda naturalmente solo quel fenomeno particolare quando dice che "dietro ai sensi / vedi che la ragione ha corte l'ali". Ricordando ciò che la fede promette e presentifica, non possiamo non ritenere che è davvero la "ragione", e non i "sensi", che "ha corte l'ali", che non riesce a stare dietro alla metamorfosi del corpo e del sentire e che, quindi, è dal corpo che viene primariamente la trascendenza come immediatezza del sacro; gli stessi discepoli non riescono a stare dietro al corpo glorioso del Risorto: le parole sarebbero facili da seguire, ma non bastano - e, infatti, ad Emmaus con le parole non si riconosce Cristo veramente, ma solo nel *gesto* del suo corpo quando spezza il pane. Certo i sensi e il corpo possono anche essere ostacolo, ma solo se chiusi nell'organizzazione della "ragione": se invece la si lascia *andare a fondo* - "Certo assai vedrai sommerso / nel falso il creder tuo, se bene ascolti" - allora anche il corpo e i sensi salgono. Non vengono elusi ma piuttosto mondati, ripuliti dall'errore e, quindi, resi ancora più potenti e sensibili nell'ascolto:

Or, come ai colpi de li caldi rai
de la neve riman nudo il soggetto
e dal colore e dal freddo primai,

così rimaso te nell'intelletto
voglio informar di luce sì vivace,
che ti tremolerà nel suo aspetto.

Ecco forse una possibilità di spiegazione, sicuramente forzata ma per questo libera, di quell'immagine che troviamo all'inizio di questo Canto, quella della freccia scoccata che viene percepita nel suo percorso solo al momento dell'arrivo ("il volo di Dante finisce prima di cominciare" ha scritto il Bosco), retroattivamente, come se l'intento fiorisse dall'esito - solo dopo, come ricostruzione linguistica e narrativa, e non al presente. E non è questo forse il corpo che sempre ci anticipa, e la ragione che poi ricostruisce l'*a priori* e l'idea di un'origine sottomessa alla linearizzazione temporale e testuale? E dov'è il sacro se non in questo lasciarsi anticipare dall'alterità che ci raggiunge e ci sorprende proprio nel corpo e nei sensi finalmente liberati dall'errore - dall'errore di voler essere troppo "razionali" o dal dualismo tra pensiero e sentire? E questo è confermato anche dalle spiegazioni relative all'influenza degli astri: non solo il desiderio sale verso Dio, ma l'amore stesso di Dio scende ad irrorare ogni creatura nella sua finitezza. In questo senso, Dante scopre davvero la carne nel paradiso e il paradiso nella carne.

Canto III

Sembra proprio che, nel Paradiso, questo sia il canto dei visi e dei volti. Visi e visioni, che la similitudine dantesca umanamente rappresenta ma non comprende a fondo - proprio perché non c'è fondo, ma presenza e presente:

Quali per vetri trasparenti e tersi,
o ver per acque nitide e tranquille,
non sì profonde che i fondi sien persi,

tornan d'i nostri visi le postille
debili sì, che perla bianca in fronte
non vien men forte a le nostre pupille;

tal vid'io più facce a parlar pronte;
per ch'io dentro a l'error contrario corsi
a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte.

Ancora una volta Dante non comprende la profondità della superficie e, credendosi sapiente, pare cercare, come ogni uomo, nelle profondità la cosa salda e la radice ("non sì profonde che i fondi sien persi"), cadendo nell'errore contrario a quello di Narciso che s'innamorò dell'immagine e dell'apparenza ("a quel ch'accese amor tra l'omo e 'l fonte"). Ma "dentro a l'error", comunque. Perché, come spiegherà poi Beatrice, "vere sustanze son ciò che tu vedi": ancora una volta le "sustanze" sono nelle pelle e nel riflesso, nella pellicola sensibilissima e mai contro i sensi, mai contro-senso, della vivente e presente superficie.

Quello che Dante vede e immagina come "postille", come note a margine, a fondo pagina, dei "visi", sono in realtà le presenze concrete e vive, "debili" solo per chi si ostina a volerle fissare e fermare, ancorandole al basso. Le postille a fondo pagina, sono in funzione di una maggiore comprensione dei significati del testo; ma qui sembra che abbia luogo un rovesciamento: i significati che noi attribuiamo, si abbassano umilmente, come alla fonte, verso le postille, inchinandosi all'immediatezza della presenza. Non si tratta di "specchiati sembianti", ma di "vere sustanze": nel paradiso cessa il bisogno troppo umano di questo dualismo tra sembianze e sostanze perché tutto è presente e concretamente evidente, se solo l'uomo potesse uscire dal suo "errore", se solo rinunciasse a voler dare non solo i nomi, ma anche i significati a partire da se stesso per impossessarsene. L'anticipazione escatologica che nel tempo della narrazione Dante vive con il suo lettore, ci dice che, forse, non solo le scritture, ma anche l'intera creazione andrebbe letta *letteralmente* - in questo tipo dinamico e non immobilizzante di letteralità che, a livello epistemologico, noi oggi potremmo forse chiamare, sulla scorta delle scienze della mente, *embodied mind*, esternalismo non riduttivistico del creaturale.

La figuralità dantesca, allora, non sarebbe altro che la presentificazione in visione concretissima della vita non più sfigurata come nelle due cantiche precedenti, ma presente nella sua *claritas*, giosamente senza scampo:

Per chi si fa parola e parabola - la derivazione etimologica mostra qui tutta la sua verità - il Regno

è così vicino, che può essere afferrato senza "andare al di là". [...] Il senso letterale e il senso mistico non sono due sensi separati, ma omologhi: il senso mistico non è che l'innalzarsi della lettera oltre il suo senso logico, il suo trasfigurare nella comprensione - cioè la cessazione di ogni senso ulteriore. Capire la lettera, diventare parabola significa lasciare che in essa avvenga il Regno. La parabola parla "come Regno non fossimo", ma proprio e soltanto in questo modo essa ci apre la porta del Regno. La parabola sulla "parola del Regno" è, allora, una parabola sulla lingua, cioè su ciò che ci resta ancora e sempre da capire - il nostro essere parlanti. Comprendere la nostra dimora nella lingua non significa conoscere il senso delle parole, con tutte le sue ambiguità e tutte le sue sottigliezze. Significa piuttosto accorgersi che ciò che nella lingua è in questione è la vicinanza del Regno, la sua somiglianza col mondo - così vicino e somigliante che stentiamo a riconoscerlo. Poiché la sua vicinanza è un'esigenza, la sua somiglianza un'apostrofe che non possiamo lasciare inappagate. La parola ci è stata data come parabola, non per allontanarci dalle cose, ma per tenercele vicine, più vicine - come quando in un volto riconosciamo una somiglianza, come quando una mano ci sfiora. Parabolare è semplicemente parlare: *Marana tha*, "Signore, vieni". (Giorgio Agamben, *Parabola e Regno in Il fuoco e il racconto*, Nottetempo, Roma 2014, p. 35-37)

E, ancora, forse anche in questa rivelazione Dante scopre cos'è realmente l'incarnazione del Verbo e la carne risorta. E non c'è da meravigliarsi, suggerisce Beatrice:

"Non ti maravigliar perch'io sorrída"
mi disse "appresso il tuo püeril coto,
poi sopra 'l vero ancor lo piè non fida,

ma te rivolve, come suole, a vòto;
vere sustanze son ciò che tu vedi,
qui rilegate per manco di voto.

Ed è in questa risposta nel sorriso che, ancora più in profondità, Beatrice salva anche l'errore e la sua finitezza, sollevandolo con il suo stesso viso - sì, ancora un viso, un volto che non è più solamente *persona*, vale a dire "maschera" - ed emendandolo con le sue parole. Ma quella bocca che dice parole è prima di tutto quel gesto del sorridere, è una bocca che ama e gusta, che sente e fa sentire, prima ancora di far comprendere. Un sorriso che salva, letteralmente, tutto, se accettiamo almeno per una volta di andare a "vòto", di scoprire il nostro vuoto come spazio e interrogazione veri.

E non è forse, per certi aspetti, la stessa situazione dei personaggi di questo canto che può insegnarci ancora qualcosa relativamente a quello appena detto? Siamo nello spazio in cui vivono i beati che, per qualche ragione non dipendente da loro, non hanno potuto tenere fede ai propri voti, in cui si staglia la figura di Piccarda. Essi sono "mancanti"? Vorrebbero essere altro e più in alto? Dante se lo chiede e già Beatrice anticipa subito la risposta: "... parla con esse e odi e credi; / ché la verace luce che le appaga / da sé non lascia lor torcer li piedi". E le fa eco Piccarda, ribadendosi "beata" anche "in la spera più tarda":

"Frate, la nostra volontà quïeta
virtù di carità, che fa volerne
sol quel ch'avemo, e d'altro non ci asseta.

Se dīsiassimo esser più superne,
foran discordi li nostri disiri
dal voler di colui che qui ne cerne

[...]

Anzi è formale ad esto beato *esse*
tenersi dentro a la divina voglia,
per ch'una fansi nostre voglie stesse:

[...]

E 'n la sua volontade è nostra pace:
ell'è quel mare al qual tutto si move
ciò ch'ella crīa o che natura face".

Ecco spiegato e vissuto anticipatamente il paradosso di una finitezza come pienezza raggiunta, di un accordarsi beato a ciò che è - anche come accordo armonico con la vita vissuta precedentemente, mancante nel purgatorio e nell'inferno - spegnendo non il desiderio, che infatti si accorda a quello divino, ma la volontà che sfigura verso il passato come rimpianto o il futuro come brama. Volontà e desiderio sono al presente, pienamente al presente, realizzati senza tuttavia essere cancellati nella loro potenza: non c'è più "discordanza" temporale ed esistenziale, e ciò che si desidera e in cui il desiderio vive è la finitezza redenta del presente; anche se i "voti" sono "vòti in alcun canto". Questa imperfezione, questa non pienezza, questi "vuoti" non fanno più male, non stridono più in dissonanza: siamo in una condizione appunto paradisiaca, che richiama proprio la vicenda del paradiso terrestre in cui il vero peccato è stato solo quello di non acconsentire alla propria finitezza. Non dimentichiamo che Dante stesso vive tutto il suo viaggio "in carne e ossa", pienamente presente alla sua creaturalità, e che il suo continuo "errore", il suo continuo domandare ed "errare" è sempre accolto, nel paradiso, con letizia e misericordia, come abbraccio alla sua stessa finitezza e alla finitezza dei suoi lettori. E allora forse l'opera è questo acconsentire a questi "vuoti" di mostrarci l'abbraccio infinito della redenzione presente.

Canto IV

La famosa metafora del cibo, che apre il quarto canto, ci riporta, come sempre, se così possiamo dire, in terra e in cielo contemporaneamente. Essa mi fa tornare alla mente gli episodi evangelici post-pasquali, quando il Risorto appare ai suoi, chiusi nel dubbio e nella paura, e quindi incapaci di "decidersi", chiedendo proprio del cibo: "datemi qualcosa da mangiare", questo chiede il Signore dopo aver dato la pace ai suoi. È il segno più forte della presenza quello che, di solito, indicherebbe invece quasi il suo contrario, soprattutto se riferito al Figlio di Dio: è attraverso questa "indigenza" umanissima che il Risorto si mostra tale, portando inoltre nel suo corpo i segni staurologici della croce e della morte. Da questa indigenza nasce la sicurezza del Cristo risorto e la sua presenza non fantasmatica e non spirituale: "non sono uno spirito" dice infatti.

Dante è preso nel dubbio, egli ha fame di verità e, nello stesso tempo, se seguiamo le immagini delle prime due terzine del canto, teme addirittura di essere divorato: "sì si starebbe un agno intra due brame / di fieri lupi, igualmente temendo; / sì si starebbe un cane intra due dame". Egli è, ad un tempo, chiuso nel suo dubbio come i discepoli in quel luogo in cui irrompe il presente vivente del Risorto, e aperto al chiedere e all'ascolto di Beatrice. Il rischio della fame coincide con quello di essere mangiati, non c'è altra via. E l'agnello è l'indifesa fame che porta salvezza e, ad un tempo, l'estremo rischio "intra due brame / di fieri lupi": forse ci troviamo di fronte alla memoria di quell'Agnello sgozzato eppure in piedi gloriosamente, che riunisce in se stesso la fame e l'essere divorato, che ci riporta l'Apocalisse.

Ed è questa la presenza - fatta di segni e di fame, di paura e di desiderio, di storia raggrumata nel corpo e nei sensi - ma non costretta alle fossilizzazioni del passato e del conosciuto, quanto piuttosto aperta *ora* all'interrogazione, ad una domanda talmente forte e desiderante che proprio nel presente del corpo e del viso di Dante viene letta anche senza la linearizzazione logica delle parole, senza quel "parlar distinto", da Beatrice: "Io mi tacea, ma 'l mio disir dipinto / m'era nel viso, e 'l dimandar con ello, / più caldo assai che per parlar distinto". Proprio così, "più caldo assai che per parlar distinto": ancora, nel paradiso è il corpo che parla per primo, e non la mente e la logica che, casomai, seguono, letteralmente, i moti del corpo - cosicché la liberazione dal dubbio come chiusura e stallo avviene attraverso il corpo come la stessa manifestazione del dubbio e della domanda; mentre Beatrice si rivela ancora "dottore" in teologia anche e forse soprattutto nel senso fisiologico del termine che, come sappiamo, non era certo estraneo al pensiero della lirica d'amore del tempo.

Come è possibile, allora, ridurre questo canto, come molti esegeti hanno fatto, a pura didascalia della filosofia scolastica? Ci si dimentica già delle "postille" del canto precedente? Dopo un inizio come questo, e con la conclusione che tra poco vedremo, mi chiedo, come?

Si tratta di un dualismo che lo stesso Tommaso non avallerebbe: *nihil est in*

intellectu quod prius non fuerit in sensu. E lo stesso dubbio, verso la fine, verrà poi ancora esaltato come necessità vitale e quasi fisiologica per raggiungere la vera conoscenza: "Nasce per quello, a guisa di rampollo, / a piè del vero il dubbio; ed è natura / ch'al sommo pinge noi di collo in collo"; i dubbi, infatti, come la fame e il desiderio, innalzano l'uomo, lo portano nei pressi di quella fonte che sola lo può annegare nella conoscenza - annegare corpo e mente, anima e spirito, nella sua totalità incarnata, come accade nel battesimo, in cui si veniva immersi con tutto il corpo, per rigenerarlo continuamente come uomo nuovo.

Le parole finali che Dante rivolge a Beatrice come lode e ringraziamento ci riportano proprio a questa immagine battesimale: "Cotal fu l'ondeggiar del santo rio / ch'uscì del fonte ond'ogne ver deriva; / tal puose in pace uno e altro disio. // "O amanza del primo amante, o diva" / diss'io appresso "il cui parlar m'inonda / e scalda sì, che più e più m'avviva ...". La disputa sulla dottrina platonica e quella sulle due volontà si placano in questa pienezza proprio perché non rimangono sterile discussione didascalica ma si fanno sostanza e corpo, relazione e ascolto, amore tra Dante e Beatrice; e ciò avviene fin dall'inizio, quando viene sciolto il problema relativo alla collocazione delle "anime" paradisiache che il poeta vede: Beatrice spiega che "non hanno in altro cielo i loro scanni" e che tutto è quindi presenza, anche se con diverse variazioni; mentre il fatto che vengano viste in diversi cieli e scale dipende direi non tanto dall'ingegno umano che non reggerebbe la totalità (causa certo presente e giusta) ma da quell'amore che "condescende" per primo, che letteralmente scende come dono verso l'uomo e la sua finitezza: un movimento divino che la rima "segno"/"ingegno" mostra in maniera splendida, quasi come un inginocchiarsi dall'alto del *segno* divino stesso dinnanzi all'uomo, facendosi suo servo anche nella conoscenza:

Qui si mostraro, non perché sortita
sia questa spera lor, ma per far *segno*
de la celestial c'ha men salita.

Così parlar conviensi al vostro *ingegno*,
però che solo da sensato apprende
ciò che fa poscia d'intelletto degno.

Ed ecco allora che questa fonte, "spiegando" e "piegandosi", si dispiega e bagna ogni cosa, anch'essa dall'alto inginocchiandosi gioisamente verso il basso, e non cancella la complessità della vita e dei dubbi di Dante, ma li intona con la verità multipla e sfaccettata del suo fluire, specchiandoli nei suoi riflessi, perché è in quel movimento fontale e continuo che la verità si mostra e che può essere donata, e mai solamente nei singoli significati o concetti che pure porta in essa come riflessi: immergendosi in essa e lasciando che il vero si dica "insieme": "sì che ver diciamo insieme" ricorda Beatrice a proposito della discussione sulle due volontà di Piccarda del canto precedente. E "mia virtute diè le reni, // e quasi mi perdei con li occhi chini".

Canto V

Il quinto è il canto didascalico in gran parte dedicato alla modalità profonda dei voti religiosi; ma già al secondo verso siamo "di là dal modo" grazie alla potenza d'amore: di là dal modo, come dirà Giovanni della Croce. I voti religiosi sono messi in parallelo con il dono più grande fatto all'uomo, vale a dire il libero arbitrio: la rinuncia alla propria volontà, è quindi un sacrificio tra i più alti, perché esaltando il dono nel momento stesso in cui vi rinuncia, lo trasforma in relazione e abbandono; questa umiltà, pervasa di gioia e di fiducia senza pari, è la stessa che, in fondo, anche se con caratteristiche diverse, forse ritroviamo nell'atto conoscitivo stesso che Dante, e il lettore con lui, sta sperimentando per mezzo della grazia.

Ed è un rincorrere la luce, una luce che si fa sempre più forte e non solo, naturalmente, nel senso della vista, ma anche in tutti gli altri, portando ad un *continuum* che possiamo percepire nella tessitura di ritmo, significante e sintassi, proprio "sí com' uom che suo parlar non spezza", ora riferito a Beatrice ma che già Dante scopre in se stesso e nel suo essere: egli, come ogni altro uomo, è già tutto questo, è già questo *continuum* che deve diventare ciò che è - anche "s'altra cosa vostro amor seduce". Certo, qui si parla dei voti religiosi, ma è già un parlare *intero*: un parlare di tutto a tutto, è già il divino escatologico che sarà (ed è già, e non ancora) "tutto in tutti" (1Cor 15, 28).

Questo *parlare intero*, che l'uomo è costretto a fare a pezzi - e cioè a renderlo oggetto per poter comprendere, rendendosi così egli stesso soggetto e, quindi, staccandosi dalla totalità mediante lo stesso atto che lo porterebbe a conoscere - è il culmine e la fonte di ogni cosa, anche delle stesse divisioni e della fatica e dell'umiltà di stare nella modalità spezzata, parziale, della conoscenza: anch'essa è "dentro" a questo parlare intero, anche la rappresentazione di oggetto, soggetto e conoscenza - pure se da sempre sono un'unico gesto di quel continuo che è la vita.

Beatrice, che in gran parte è il flusso stesso di questa indivisibile parola, di questo discorso che abbraccia indicando e indica abbracciando, chiede a Dante di fermarsi *dentro*: "Apri la mente a quel ch'io ti paleso / e fermalvi entro; ché non fa scienza, / senza lo ritenere, avere inteso": qui non si tratta semplicemente della memoria come di solito la immaginiamo; è qualcosa di più vivo e profondo: è un modello immersivo e vitale, in cui bisogna ricordare di essere, da sempre, per poter davvero avere esperienza di ciò che accade senza ricadere nella contrapposizione e nella frammentazione. In questo senso, le metafore del pasto e della pastura, che tornano anche in questo canto, indicano una dinamica in cui il conoscere è qualcosa di fisico: è un lasciare che qualcosa entri dentro di noi, fino alla digestione, come accade nell'eucaristia e, nello stesso tempo, un lasciarsi immergere, come succede nel battesimo. Ed è questa apparente contrapposizione tra unità e parte che spinge avanti anche la vera conoscenza - anche se non c'è "avanti", in realtà, e non c'è progressione o parte (e nemmeno l'unità come somma delle parti): è solamente un gioco a cui aderire con fede, un viaggio che porta dove già si è da sempre.

Bisogna entrare dunque in quel "silenzio" in cui già siamo da sempre, mettendo da parte il "cupido ingegno" e, nello stesso tempo, lasciandolo scorrere senza contrapposizione. Dice infatti Dante, descrivendo ancora una volta la sua guida: "Lo suo tacere e 'l trasmutar sembiante / puoser silenzio al mio cupido ingegno"; ma "già nuove questioni avea davante". Ecco la felice colpa, la buona contraddizione che favorisce il movimento verso l'alto e il approfondire della conoscenza sempre più verso il suo presente immutabile e pre-categoriale: Dante è costretto amorosamente, umanamente e umilmente, a ricostruire le coordinate spazio-temporali e le modalità solite della conoscenza; è costretto ad avere "questioni" davanti a lui - "che già nuove questioni avea davante" - e cioè a ristabilire il dualismo tra soggetto, oggetto e atto del conoscere; ma si tratta forse solamente della pietà della scrittura, e dell'amore per la finitezza, lo stesso che sempre dimostrano tutte le anime che parlano con lui. E torna l'immagine bellissima della "pastura", del cibo come conoscenza:

Come 'n peschiera ch' è tranquilla e pura
traggonsi i pesci a ciò che vien di fori
per modo che lo stimin lor pastura,

sí vid' io ben più di mille splendori
trarsi ver' noi, e in ciascun s'udia:
"Ecco chi crescerà li nostri amori".

Sarebbe uno stagno, una vasca d'acqua ferma, questo "splendore"? Sì, ma ferma nella sua pienezza e, nonostante questo, guizzante e viva, disposta al salto, all'uscire dalla totalità, se mai fosse possibile, per donarsi all'umano bisogno di sapere ed esperire, come ci indicano i versi successivi.

Eppure, in fondo, non c'è un "fuori" dalla luce della pienezza, e l'irreale non è quello che vediamo ma la nostra "ignoranza", che ci obbliga a non prendere davvero lucciole per lanterne: Dante ci invita a prenderle per lucciole, dimenticando il nostro bisogno di catalogare e distanziare, di porre un "dentro" e un "fuori", di porre "lanterne" e pensiero, e tecnica al posto della naturale pienezza cangiante della semplicità. E ce lo mostra, come sempre, in un passaggio vertiginoso, che possiamo dire contraddittorio solamente se, appunto, rimaniamo nell'ignoranza delle nostre categorie classificatorie: un'anima esce dal gruppo per parlare - ma "esce" davvero? In fondo è "come il sol che si cela elli stessi / per troppa luce ...", e "per piú letizia sí mi si nascose / dentro al suo raggio la figura santa"; e i due ultimi versi, inarrivabili, che tutto riassumono nella totalità che si comunica senza uscire, perché tutto è uno: "e così chiusa chiusa mi rispuose / nel modo che 'l seguente canto canta", dove l'insistenza alliterativa sulle c e sulle u paradossalmente, invece di chiudere apre al canto, e dove il solenne finale è canto e anche cadere ritmico - un cadere nella pienezza, un lasciarsi cadere che rischia il silenzio e l'attesa della risposta dell'imperatore Giustiniano nel canto successivo. Nella dinamica narrativa non è dato sapere se la voce continuerà: c'è questo stacco che è, ancora, preso comunque nel *continuum* ritmico della visione, che si deve seguire in quel "canto canta" che scende, per salire - che interrompe ancora una volta le coordinate spaziali per percepire, direbbero oggi i neuroscienziati, la pienezza olistica dell'esperienza mistica: pare

infatti che sia proprio l'interruzione del bisogno continuo di organizzare lo spazio e di incasellare tutto in rapporti di causa-effetto una delle caratteristiche neuronali tipiche delle esperienze di profonda meditazione mistica; e questa interruzione non avverrebbe per difetto, ma per eccesso, in modo che propriamente il nostro cervello in qualche modo smette di cercare perché appagato e in pace. Non c'è "divertimento" in paradiso, non nel senso del di-vertere, perché è tutto nell'uno della presenza: lettore, narratore e atto conoscitivo insieme. È questa pienezza è gioia calma.

Canto VI

Ed ecco l'epico, e l'imperiale; la retorica altissima e ampia fino ai limiti sopportabili di un canto che, per intero, è dilatato all'inverosimile da un unico discorso, quello dell'imperatore Giustiniano e che, tra le altre cose, sembra quasi dimenticare le domande di Dante cadute in questo dal canto precedente. È il solo canto in cui il discorso unico del personaggio copre per intero il silenzio e la letizia con le sue indicazioni storiche, con la sua visione provvidenziale, con i colpi attualissimi sulle lotte interne e sulle guerre esterne; un canto per certi aspetti aberrante, anche per le accuse rivolte al popolo ebraico e la giustificazione della distruzione di Gerusalemme.

Eppure, in fondo, le dimensioni di tutto questo contrastano e stridono in "questa picciola stella" che è il cielo di Mercurio, il più piccolo fra i pianeti nella geografia teologica dantesca. E, certo, esso è il ricettacolo "de' buoni spirti che son stati attivi / perché onore e fama li succeda": buoni, sicuramente, secondo Dante, ma i cui "disiri", "quando [...] poggian quivi, / sí disviando, pur convien che i raggi / del vero amore in sú poggin men vivi". Ecco allora che la "correzione" di tale ricerca della fama, seppure non vista negativamente, viene ridimensionata non attraverso la negazione delle azioni e dei significati raccontati e incarnati nella storia, ma attraverso la forma, potremmo dire, e lo spazio geografico-simbolico. Questa "spaziatura" redime ma non cancella, abbraccia propriamente a volo d'uccello - l'aquila imperiale come "uccello di Dio" - liberando anche i grandi spiriti dai loro nomi di "Cesari" e dalle inevitabili dispute e contraddizioni del potere, trasformandoli in umili "baiuli" (facchini, insomma, o semplici portatori); un abbraccio che, in qualche modo, stringe e quasi soffoca, se guardiamo all'ampiezza e alla maestà storica che contiene, ma che in questo modo libera: "Cesare fui e son Iustiniano".

E così, e solo così, da una prospettiva concreta e spaziale, e teologica ad un tempo,

Diverse voci fanno dolci note;
così diversi scanni in nostra vita
rendon dolce armonia tra queste rote.

L'armonia e le "diverse voci" sono tali in quanto elidono parte della durezza e della spigolosità insita nella volontà dei nomi che, pur necessari nella prospettiva politica dantesca, coprono l'uomo nella sua finitezza: questo recupero del nome, al di là delle sue insegne politiche, è il recupero di qualcosa che esce puro e pieno d'amore dalla bocca materna, è il primo nome, a cui si torna, nell'armonia paradisiaca, addolciti. Non possiamo non ricordare, a tale riguardo, il cambiamento del nome dell'Apostolo: da Saulo, nome regale, a Paolo, nome che dice il "poco" e la finitezza, dove passa davvero la storia e la sua redenzione.

Storia e redenzione attraversano le nervature e la carne nei punti meno evidenti, anche quando si tratta dell'impero, soprattutto quando si tratta dell'impero e del

potere: ed è in quel restringimento, in quelle vene, che si dilata la grazia e che l'universale visione del paradiso ci conduce in un movimento di diastole e sistole continuo; un unico discorso, di un unico personaggio, davvero a volo d'acquila, altissimo, ci porta nella strettura infinita dove lavora segretamente la grazia. Dante dilata i suoi sensi, affina il suo stile in grande stile, per arrivare a questo, per *stare e diventare* nel paradiso con un paradosso, come al solito, che non è fatto per nascondere il mistero ma per abitarlo davvero.

L'intero movimento epico si conclude dunque, coerentemente, con la presentazione di una figura quasi sconosciuta ai grandi registi della storia come quel "Romeo", Romieu de Villeneuve, che può, nella visione appena accennata, stare alla stessa altezza e nella stessa armonia di un imperatore. La sua figura coerente, "umile e peregrina", di uomo colpito dalla storia e apparentemente nell'abbandono di quel peregrinare "povero e vetusto", viene salvata e abbracciata proprio nella sua umiltà, nel suo essere *Paulos*, come l'Apostolo:

e se 'l mondo sapesse il cor ch'elli ebbe
mendicando sua vita a frusto a frusto,
assai lo loda, e più lo loderebbe.

Ed è sempre l'unica voce dell'imperatore a lodare e a ricordare questo oscuro personaggio della storia in cui lo stesso Dante si può identificare, e anche noi lettori: in quel quasi niente che è sempre e in ogni momento il tutto kairologico e messianico dove la storia umana e quella della salvezza s'incontrano e s'illuminano di lampo in lampo, di presente in presente.

Canto VII

Questo canto si apre con il dileguarsi musicale e sinestetico delle figure e del protagonista di quello precedente. Ma ciò che si "dilegua", nella gloria del paradiso, aumenta la sua intensità e non la perde, in un "salire" continuo e incessante: ciò che, in qualche modo, viene meno, invece, è l'occhio che guarda e il corpo che vive tale evento; ma anche questo "meno" è un "più". E questo testimone, che per essere tale deve farsi tutt'uno con ciò che accade - e quindi crescere diminuendo - , in questi momenti sembra non avere nessun altro modo per seguire tale abbaglio che dilegua salendo, e che diminuisce aumentando d'intensità, che non sia quello del ritmo e del significante.

Il poeta, insomma, entra in quella "danza" di "velocissime faville", in quel campo di forze in cui il "velar di súbita distanza" è pienamente anche una rivelazione quasi somatica, una scossa che si sente fin nella lingua carnale, in quel "Io dubitava e dicea "Dille, dille!" / fra me, "dille" dicea, 'a la mia donna / che mi diseta con le dolci stille": in questi versi è evidente la presa significativa dell'evento - l'entrare del soggetto nel suo campo di forze e di intensità - in quella ripetizione quasi imbambolata della *d* dura che si trasforma in inusitata dolcezza e smarrimento mistico. Tanto che lo stesso nome di Beatrice viene spezzato per eccesso d'intensità, quasi atomizzato da un'esplosione del suo nucleo che lo dissolve in pura potenza significativa: "Ma quella reverenza che s'indonna, / di tutto me, pur per *Be* e per *ice*, / mi richinava come l'uom ch'assonna"; e ancora, anche qui, è la durezza dolcissima della stessa lettera *d*, del suo significante, che spinge oltre il linguaggio, costruendo *nella* lingua e insieme *oltre*, quello splendido neologismo proveniente dal latino "domina" e che, con "indonna" tiene insieme la potenza della sottomissione amorosa e la bellezza del femminile. E il nome di Beatrice si spezza, esplose di gioia in Dante - e magari quell'insistenza sulla *d* è anche il segno di una penetrazione dello stesso nome del protagonista nel ventre sonoro e carnale della sua guida e donna - tanto che l'assonna, portandolo quindi alla dimenticanza e all'immersione mistica.

Allora, forse, più che dalle spiegazioni teologiche che vengono *dopo*, già qui la mente è sciolta dai suoi lacci - "ma io ti solverò tosto la mente" dirà Beatrice - che non sono altro che dubbi e distanza dalla presenza dell'evento. Potremmo forse dire che tale successione, in cui prima avviene l'azione e la sua esperienza e poi la spiegazione, quel dubbio che Dante vive e sperimenta quasi come una sorta di continua iniziazione, ha qualcosa della tecnica mistagogica e liturgica nella "spiegazione" dei misteri. Tutto quello che viene *dopo*, quindi, vale a dire la problematica dell'incarnazione e della creazione come redenzione e la resurrezione della carne, sono solo riflessi di un'esperienza, residui certo necessari, ma che in realtà sono totalmente dentro ad un fare teologia che è propriamente mistagogia poetica. Forse può essere utile portare un esempio che viene dalla pratica patristica della *lectio*. Come ci dice Cassiano in un passaggio per certi aspetti davvero sconvolgente, l'immersione nella *lectio* continua porta non solo alla incessante metamorfosi kenotica dell'uomo, ma anche a quella del volto stesso delle Scritture:

Ne segue che, per effetto di un tale studio e per il progresso della nostra mente, anche

il volto delle Scritture comincerà a modificarsi e la bellezza di una comprensione più profonda in un certo senso progredirà con il progredire della mente. Gli aspetti delle Scritture, infatti, si adattano alla capacità dell'intelligenza umana, e così appariranno terreni a chi è vittima della carne, e divini agli uomini spirituali, in modo che coloro, ai quali in precedenza quel volto appariva involuto in una certa nebbia brumosa, non saranno certo in grado di intuirne la sottigliezza e neppure di sostenerne il fulgore. (*Conlatio* 14, 11)

La straordinarietà di questo passo sembra risiedere nel fatto che le stesse Scritture, in questa modalità partecipata e mistagogica, si "modificano": e questo significa che non sono un oggetto di fronte ad un soggetto che pretende di conoscerlo in quanto oggetto. Ritroviamo quindi, ancora una volta, quella modalità immersiva tipica del rito e della mistagogia, che è una delle caratteristiche peculiari del sacro. In questo senso, potremmo dire che sono due le modalità opposte di approccio al testo: quella "carnale", secondo la lezione di Paolo, non è infatti che l'impossibilità di uscire dalla distanza logica e mentale della dicotomia tra soggetto e oggetto; mentre quella "spirituale" è invece proprio la capacità di superare questo dualismo *con* il corpo. La "carne", quindi, non è la totalità sensibile, storica, relazionale e immersiva in cui corpo e divino si incontrano: essa è invece il segno di una parzialità dualistica, di un riduzionismo incapace di vivere la totalità della vita in Cristo. Sempre Cassiano non smette di stupirci in questo senso quando scrive:

Ognuno che, non solo possiede la semplicità dell'innocenza, ma, fortificatosi con la virtù della discrezione, è divenuto uno sterminatore di serpenti velenosi fino a tenersi il vinto Satana sotto i piedi, rappresenta la figura di un cervo razionale che, in virtù dell'alacrità della propria mente, può pascolare sui monti dei profeti e degli apostoli, nutrendosi dei loro sublimi insegnamenti. Egli poi, alimentato da un tale costante nutrimento, comincerà a raccogliere in sé tutti i sentimenti contenuti, per esempio, nei Salmi e li riesprimerà in modo da enunciarli, non come composti dal profeta, ma quasi come prodotti da lui stesso, come se fossero una preghiera tutta sua, nata dalla profonda compunzione del cuore. Crederà così che i salmi siano stati creati in vista della sua persona, fino a convincersi che le loro sentenze non furono formulate in passato unicamente e per mezzo del profeta e in vista del profeta, ma che esse vengano di volta in volta, ogni giorno, ricreate e realizzate in lui. (*Conlatio* 10, 11)

Qui è detto in un modo davvero preciso quale sia il risultato dell'applicarsi alla *lectio* continua: in poche parole, si tratta di diventare il proprio "oggetto" di studio e di preghiera, di scoprire in se stessi e nell'unità dell'evento l'accadere di quel campo di forze che il testo stesso evoca; così, non solo è superata la dicotomia soggetto e oggetto, ma diventa anche attivamente partecipata e incarnata la forza propriamente *creativa* di tale superamento. Ecco che, allora, salta anche il concetto di ermeneutica così come viene di solito inteso ai nostri giorni: non si tratta di "spiegare" il testo, di ricavarne leggi morali da applicare a se stessi e alla vita di tutti i giorni, e nemmeno di costruire una teologia di concetti o un'esegesi testuale. Il fine ultimo è infatti proprio quello di vivere ora, nel presente, l'azione del testo, incarnandolo

radicalmente, scoprendosi in qualche modo creati dall'atto stesso della *lectio*: *ut eorum sensus non textu lectionis, sed ridentia praecedente penetremus* (*Conlatio* 10, 11).

L'anticipazione della resurrezione della carne è già, in fondo, racchiusa e insieme aperta in questa pratica e in questo sentire ed esperire che la stessa Beatrice indica come "sepulto": "Questo decreto, frate, sta sepulto / a li occhi di ciascuno il cui ingegno / ne la fiamma d'amor non è adulto". Non sono versi che sbarrano la strada alla comprensione o, meglio, essi sono il segno di una iniziazione cristiana (luogo privilegiato proprio della mistagogia) che invita ad immergersi nella pratica del mistero, a seppellirsi in esso - vale a dire ad entrarvi e non a considerarlo come oggetto.

Canto VIII

"Io non m'accorsi del salire in ella" dice Dante parlando del cielo di Venere e dell'amore; l'io non si accorge se non nell'altro: "ma d'esservi entro mi fé assai fede / la donna mia ch'i' vidi far più bella". L'io come coscienza chiusa, come "monade" è incapace di seguire la salita, perché esso è "carne", nel senso paolino, e non "corpo": solo la sapienza fisica e sensibile del corpo glorioso è capace di quest'apertura finalmente piena che riesce a sentire nel sentire dell'altro, che depone la pretesa solipsistica a cui tende ogni "anima" per farsi toccare e guidare, sorprendere e commuovere dall'altro.

E Dante quindi sale, anche se sappiamo che gli ordini spazio temporali che troviamo nel paradiso sono solamente funzioni dell'umiltà e della grazia ermeneutica e narrativa, che in realtà non hanno luogo quando ormai si è tutto in tutto, come promette l'evangelo di Cristo. E l'immagine che, attraverso Beatrice, Dante raggiunge, è apparentemente il massimo del disincarnato: "E come in fiamma favilla si vede, / e come in voce voce si discerne, / quand'una è ferma e altra va e riede, / vid'io in essa luce altre lucerne / muoversi in giro più e men correnti, / al modo, credo, di lor viste interne". Ma questa immagine altro non è che il segno e l'agire del segno come azione e sentire: non sarebbe nemmeno immagine, se non in movimento; sono corpi e vite talmente libere da non cadere mai dentro alla rappresentazione, sono forze ergo-emotive e sinestetiche al di là della divisione tra soggetto e oggetto, come sempre in questa cantica; tanto che la loro stessa intensità intellettuale nei confronti della visione divina non è mostrata dal loro pensiero o dalle parole ma, propriamente, dalle modalità e dall'intensità delle loro azioni e movimenti. È pur sempre carne musicale, materia che vibra, agisce e suona, voce e canto propriamente polifonico: una *sobria ebrietas*, come direbbe Ambrogio, in cui la relazione musicale e ritmica ci porta nella *communitas* senza più *immunitas* - in quel massimo di apertura del corpo della vita che, tuttavia, non cancella la storia e le singolarità di chi vi partecipa, ma ne costruisce il senso e, più che il significato, la loro significatività - che è cosa ben diversa. E non dimentichiamo che, proprio qui, in questo canto, siamo nel cielo dell'amore, culmine di questa relazione e di questa forza.

E infatti ecco Carlo Martello - storia, carne e amore fatti musica in un intreccio che non è più grumo ma armonia - che prende la parola e non solo a suo nome, con quel "Noi" che, come vedremo, è in comunicazione anche con la storia di Dante sulla terra, e che mostra precisamente ciò che il poeta aveva anticipato nel suo sentire, vale a dire la modalità musicale del loro essere in azione e in unità, proprio come accade nella liturgia: "Indi si fece l'un più presso a noi / e solo incominciò: Tutti sem presti / al tuo piacer, perché di noi ti gioi. / Noi ci volgiam coi principi celesti / d'un giro e d'un girare e d'una sete, / ai quali tu del mondo già dicesti: / Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete; / e sem sì pien d'amor, che, per piacerti, / non fia men dolce un poco di quiete". Canto fermo e polifonia, se così possiamo dire, diventano la stessa unità relazionale, singolare-plurale, tanto che lo stesso uscire dall'unico "giro" e dall'unica "sete", per la forza d'amore che ne è il motore, "non fia men dolce"; e tanto

che la stessa relazione singolare dell'uomo Dante con Carlo Martello si tinge dei colori fortissimi e insieme dolci dell'amicizia terrena e della consonanza poetica, che in cielo non viene certo dimenticata o cancellata a favore di un freddo impianto concettuale - quasi che questi movimenti del cielo d'amore diventino tutt'uno con quelli della retorica e dello stile, dello scrivere e del leggere, insomma, del fare poesia.

L'immagine, splendida, che riassume tutto quello che abbiamo detto fino a ora, e forse l'intera modalità relazionale di questa cantica, ci viene offerta dalla voce dell'anima protagonista: "La mia letizia mi ti tien celato / che mi raggia d'intorno e mi nasconde / quasi animal di sua seta fasciato". Ritroviamo, insieme, il massimo della letizia e dell'amore nel suo protendersi verso l'altro e, nello stesso tempo, quel non vedere mai fino in fondo, quel rimaner celato che non è una difesa ma un eccesso di gioia e che, come tale, non può non espandersi all'altro - ma in una modalità che impedisce l'appropriazione e la delimitazione conoscitiva di tipo solo razionale. Raggiare e nascondimento: è il ri-velare, è il massimo di una presenza che non si riduce a qualcosa di diverso dal suo evento presente, al suo accadere inappropriabile ma, proprio per questo, pienamente vivibile come esperienza d'amore.

Come al solito, poi, la dissertazione dottrinale è una conseguenza dell'intensità dell'incontro con l'altro e il suo evento: è certamente importante, ma sembra non essere il punto incandescente da cui ogni parola nasce e procede. E questo punto è l'amore, e l'amore non ha altre origini se non queste, di tipo somatico, relazionale, d'azione e gesto, nell'incontro con l'altro.

Canto IX

"Significare" senza i segni del linguaggio di parola o, meglio, sottolineando la stessa importanza di tutti gli altri linguaggi, agiti con la stessa potente e gloriosa intensità: ecco una delle grandi scommesse del paradiso dantesco. Ed ecco: "ver' me si fece, e 'l suo voler piacermi / significava nel chiarir di fori", ci dice Dante. E Dante lo "dice" e lo "significa", è costretto, amorosamente, a farlo; eppure partecipa di questa pienezza in cui ogni forma di comunicazione, da quella verbale alla gestuale, da quella della luce e della musica fino alla lettura quasi telepatica dei pensieri, ci è data e mostrata - anzi, ci è data per parteciparvi, per entrarci dentro proprio attraverso un "significare" nuovo e antichissimo, quello della parola poetica. Tanto che, forse, per essere davvero nell'evento paradisiaco che Dante ci mostra, dovremmo immaginare la sua lingua come straniera e incomprensibile, così da non soffermarci troppo sui concetti e sull'immaginazione, per poter godere del suo movimento, della sua gestualità, dei grumi e degli strapiombi di luce imprevedibile che, però, dal nostro orecchio e dalla nostra vista, si espandono in tutto il corpo com-muovendolo, facendolo vibrare e tremare, respirare nelle pause metriche e scivolare tra le rime e le assonanze. Dovremmo disimparare la nostra maestria linguistica, le nostre regole logico-grammaticali, proprio nel momento in cui le stiamo sperimentando nel segno e nella sua successione. Abbandonarci a questo *continuum* dove il corpo è il ponte principale verso il paradiso, sarebbe già essere in paradiso.

E c'è una storicità potente, che non va per niente persa, in questa modalità di lettura totale e quasi fisiologica che il paradiso ci chiede. Certo, conosciamo l'attualità delle vicende che Dante racconta, come in questo caso quella di Cunizza; ma forse riusciremmo a percepirne la midolla anche solo assecondandone il fluire dei significanti, come se, appunto, non conoscessimo "la lingua". Prendiamo, ad esempio, due versi del discorso di Cunizza e ascoltiamone, oltre i significati, la storia e la sua narrazione: "ma lietamente a me medesima indulgo / la cagion di mia sorte, e non mi noia; / che parria forse forte al vostro vulgo". Il primo verso è un capolavoro perché ci fa suonare e partecipare nel senso e nella storia anche senza il significato, prima del significato: "ma lietamente a me medesima ..." è già di una dolcezza e di un'accettazione musicale senza precedenti, proprio nei significanti e nel scivolare arreso eppure consapevole del ritmo; "indulgo", un poco più duro nel suono, è come un breve lampo del dolore passato, messo a fine verso quasi ancora ci fosse un'ombra di esitazione che poi invece scivola via nel verso successivo, dove la -g- dura si scioglie in dolce, "cagion", e torna il ritmato planare della -m- che ci aveva immersi nel verso precedente, insieme alla -s-, "la cagion di mia sorte ..."; fino a quel "... non mi noia" dove la variazione in -n- un poco più dura viene stemperata da quel semplice "mi" e dalla sua posizione: "non mi noia" è, a livello fonico e ritmico, una sorta di lieve capogiro, un ritorno dei significati e della storia, che quindi non viene cancellata mai e "che parria forse forte al vostro vulgo".

Dentro a questo movimento ritmico e musicale, in cui la storia s'incarna oltre ogni

idolatria dei significati solamente, dove tutto è anche gesto e cenno, fisiologia gloriosa e abbandono, basta lasciarsi suonare dal suo incendere per vedere il futuro, per pre-vedere - ma sarebbe più esatto dire per pre-sentire - ciò che sta per accadere, come farà Cunizza, e come faranno e hanno fatto molti altri personaggi. È la profezia del ritmo e del significante. È davvero la lingua e il corpo di Dio in cui ci muoviamo e siamo: e lo dice, in fondo, anche Cunizza, quando ci ricorda che "Sù sono specchi, voi dicete Troni, / onde refulge a noi Dio giudicante; sì che questi parlar ne paion buoni". Il giudizio di Dio è musicale e ritmico, è un vibrare continuo in lui, e se siamo in lui, nel suo canto senza fine, nel suo e nostro continuo tremore, che è gioia e timore in un'unica risonanza, siamo intonati e "buoni", nonostante il giudizio possa essere duro. "Dio vede tutto, e tuo veder s'inluia" dice Dante in questo canto, ma ormai sappiamo bene che non di sola vista si tratta e che tutto è sinestesia continua, tanto che l'ultima parola del verso, come accade spesso e si ripeterà pochi versi dopo ("s'io m'intuassi, come tu t'inmii"), è davvero un andare oltre il linguaggio, sfidandone proprio il "significare" per immergersi, con quel termine che, più che significato è slancio e gesto, in Lui.

Canto X

La simultaneità e l'immediatezza delle percezioni sono sottolineate fin da subito in questo canto: "... ma del salire / non m'accors'io, se non com'uom s'accorge, anzi 'l primo pensier, del suo venire". Ciò che così letteralmente accade è fuori dalla linearizzazione spazio-temporale e può essere ricostruito solo *dopo* - non potendo essere anticipato dalla mente: infatti è nel corpo e nei sensi che avviene questa anticipazione, questo sentire che solo a posteriori può trasformarsi in coscienza e pensiero, in scrittura e narrazione. Ancora una volta, quindi, quell'immediato che ci porterebbe a vedere il viaggio dantesco come il massimo dello "spirituale", ci conduce invece all'immediatezza senza tempo del corpo e delle sue percezioni, dove si viene anticipati senza motivo e senza sapere, senza previsione e senza ricordo che non sia ricostruzione e mediazione: ed è così che, precisamente, agisce la grazia; ed è in questo modo che si è *nella* "materia" paradisiaca, "quella materia ond'io son fatto scriba". Tanto addentro in questa materia che Dante non percepisce i "colori" ma solamente l'intensità dell'azione delle "anime" che sono nel cielo del Sole: "Quant'esser convenia da sé lucente / quel ch'era dentro al sol dov'io entra'mi, non per color, ma per lume parvente!". Siamo sempre nella stessa dinamica ergo-emotiva che scavalca nella sua immediatezza la ricostruzione razionale e narrativa che verrà solo dopo - una mediazione, questa, che, tuttavia, è vera solo in quanto ci riporta all'immediato e ce lo fa esperire attraverso strategie testuali che, coerentemente, si muovono al di sopra e al di sotto della semplice visione razionale, come abbiamo mostrato nel canto precedente.

La "famiglia" dei beati di questo cielo, cioè dei sapienti, partecipa anch'essa di un'azione e di un movimento, più che di un insieme di concetti o di visioni intellettuali: essa, infatti, è coinvolta nella dinamica trinitaria, in quel motore di tutto che già all'inizio di questo canto ci veniva proposto (Guardando nel suo Figlio con l'Amore / che l'uno e l'altro eternalmente spira ...): "Tal era quivi la quarta famiglia / de l'alto Padre, che sempre la sazia, / mostrando come spira e come figlia". Questo "mostrare", ormai lo sappiamo bene, è sinestetico e partecipativo: i beati sono dentro a questa dinamica e ne godono, ne vedono lo "spirare", il soffio e il respiro, il ritmo e il suo nascere e far nascere continuo: in poche parole, si scoprono creati e in relazione con esso, come lo è ogni creatura, anche se non ha la forza o l'umiltà di sentirlo. E sono dei "sapienti", nel senso profondo del termine: sono finalmente capaci di gustare il sapore di questa azione creazionale che da sempre crea e tiene insieme ogni cosa. E Dante stesso vi si immerge misticamente, tanto da dimenticare la stessa Beatrice, la stessa guida teologica: "e sì tutto 'l mio amore in lui si mise, / che Beatrice eclissò ne l'oblio". Ma se Beatrice è anche immagine della teologia, questo "oblio" e questo "eclissarsi" di lei è in realtà la sua pienezza, il suo compimento - poiché la vera teologia è viva e piena proprio nel momento in cui sa dimenticare se stessa e le sue pretese per farsi esperienza viva e totale; e, infatti, "Non le dispiacque, ma sì se ne rise, / che lo splendor de li occhi suoi ridenti / mia mente unita in più cose divise". E la "mente", unita pericolosamente solo a Dio, felicemente e positivamente si "divide",

cioè torna a contemplare la vera totalità dell'azione divina, non fermandosi all'oggettivazione immobile di Dio: è un altro segno del movimento trinitario, che è tale solo in quanto mai si chiude in se stesso, ma rimane eternamente aperto alla relazione e alla creazione. Stare in Dio e dimenticare completamente la sua azione e creazione è una contraddizione in termini che non può avere luogo.

Il resto del canto, come spesso accade, altro non è che la didascalia di questa pratica d'ascolto e d'immedesimazione. I grandi spiriti che vengono visti da Dante con l'aiuto di Tommaso d'Aquino, altro non sono che punti ritmici dentro a questo movimento, partecipanti a questa danza e a questo canto. Ciò che il grande Tommaso richiama per nome, da Ugo di S. Vittore a Gregorio Magno, altro non è che musica e azione: note "non da ballo sciolte". La Scolastica e tutta la riflessione logica del tempo è finalmente incarnata *dentro* al suo oggetto di ricerca e tutte le speculazioni teologiche si sciolgono in questa pratica in atto. Tommaso ne partecipa con gli altri, e così lo stesso Dante - ma il modello sembra ancora una volta essere quello mistagogico dove le parole esplicative vengono solo dopo il vissuto concreto di ciò che designano, come mediazioni che rimandano all'immediatezza di una teologia che è vita, preghiera e pratica. Quando Dante scrive, descrivendo l'impossibilità del dire ciò che vede e sta vivendo, "dal muto aspetti quindi le novelle", ci sta forse indicando non l'ineffabile in assoluto, ma solo relativamente al linguaggio: il Mistero, infatti, è fare silenzio nel linguaggio, per uscire dal linguaggio, tramite il linguaggio, ed entrare nella pratica dell'azione e dei sensi, per iniziare finalmente ad essere quella "danza".

Canto XI

Tommaso d'Aquino, il grande dottore della Chiesa, il costruttore della più imponente e sistematica cattedrale del sapere medievale; Tommaso, simbolo della potenza del pensiero e della sua infinita ricchezza, capace di indagare e costruire, di fondare e rispondere ... il trionfo dell'indagine dell'uomo su tutto lo scibile. È lui che tesse le lodi della povertà e di Francesco. E, in questo lodare, come in ogni lode, la gioia e la riconoscenza non possono non agire e incidere a fondo anche chi loda, trasformandosi anche in spoliamento e povertà; in queste parole che Dante fa dire a Tommaso è come se l'intero lavoro dell'Aquinate si rigenerasse grazie alla povertà di Francesco, alla sua "ignoranza" e al suo farsi piccolo tra i piccoli e ultimo tra gli ultimi; la sua umiltà diventa letteralmente humus per lo stesso Tommaso e, soprattutto, per l'ordine domenicano; in questo humus, in questa umiltà che è donna, che è la sposa da tanti dimenticata e non più abbracciata, in questo grembo, anche la sapienza e l'intelletto si ripuliscono di ogni idolatria e di ogni pericolosa tendenza "sistematica". Non c'è quindi solo il matrimonio tra Francesco e Povertà, in queste parole, ma anche quello tra Sapienza e Umiltà: e il cerchio dinamico e relazionale della trinità si chiude aprendosi alla creaturalità e alla sua semplicità misteriosa e *laudata*.

La stessa critica che, sempre nelle parole di Tommaso, riguarda l'attualità del suo stesso ordine, quello domenicano, ci riporta al vuoto e alla povertà ma, questa volta, in senso negativo, per eccesso di "dispersione": una dispersione che è frutto di un accumulo vano, di beni materiali e anche di studi profani: "Ma 'l suo pecuglio di nova vivanda / è fatto ghiotto, sì ch'esser non puote / che per diversi salti non si spanda; / e quanto le sue pecore remote / e vagabunde più da esso vanno, / più tornano all'ovile di latte vòte". È una fame e un accumulo che svuota, mentre la povertà abbracciata da Francesco riempie e porta alla grazia.

E un'altra spia ci indica la povertà esemplificata da Francesco di contro a quei domenicani che si disperdono nell'accumulare beni vani: non c'è praticamente nessun segno, nessun rimando all'attività del Francesco "scrittore" o "poeta"; le stesse parole, fattesi "letteratura", pure nella loro grandezza e nella loro funzione di preghiera, sono implicitamente relativizzate e rese meno importanti dei gesti e delle azioni, della vita stessa dello sposo della Povertà. Anche questa lode sotterranea, quindi, fatta da un domenicano, non è mera esaltazione ma, piuttosto, una lode che critica proprio gli eccessi di chi, parlando in questo canto, rappresenta l'intero ordine. Tutto questo ci riporta a meglio comprendere i versi d'apertura: "O insensata cura de' mortali, / quanto son difettivi sillogismi / quei che ti fanno in basso batter l'ali!". "Voglio che siate senza cura", come direbbe Paolo.

Canto XII

La seconda corona di beati che apre, con la sua presenza, questo canto, è segnata, anche dal punto di vista stilistico e grammaticale, da un movimento vertiginoso, concentrico, fatto d'archi che si rispondono creandosi l'un l'altro quasi incessantemente. Non sembra più esserci differenza tra apparizione e sparizione, tra moto e immobilità, tra dentro e fuori, tra nube e chiarore, tempesta e calma. Il principio di non contraddizione, se così possiamo chiamarlo, salta, per eccesso; e due immagini, apparentemente contraddittorie, lo attestano in un modo formidabile. La prima che Dante usa è quella profana della ninfa Eco che si strugge, disperdendosi, per amore di Narciso: "a guisa del parlar di quella vaga / ch'amor consunse come sol vapori". Mentre la seconda si richiama alla tradizione biblica del nuovo patto stabilito da Dio con Noè e gli uomini dopo il diluvio attraverso l'arcobaleno. Un segno di relazione e di unione consistente, che unisce terra e cielo, nasce quasi dal suo opposto, cioè dall'evaporare e dallo scomparire lento e doloroso della parola di Eco: l'eco che si ripete disperdendosi fino al limite del silenzio qui si fa costruzione e relazione, disegnando e mostrando l'unione tra Dio, l'uomo e tutta la creazione. E da questa dispersione della voce e della parola, della relazione e della consistenza, nasce una parola nuova - "canto che tanto vince nostre muse" - e l'umile sicurezza della prima voce che si rivolge a Dante, quella di Bonaventura da Bagnoregio.

E le prime parole di Bonaventura sono in perfetta armonia con i movimenti e le immagini appena descritte, nel senso di una relazione e di una unione nella differenza volta alla medesima gloria: "Degno è che, dov'è l'un, l'altro s'induca: / sì che, com'elli ad una militaro, / così la gloria loro insieme luca". E da questa apparente debolezza e dissolvenza Bonaventura tesse lungamente l'elogio di Domenico e dei domenicani - ordine per certi aspetti duro e inflessibile, fin troppo concreto e violento, potremmo dire noi oggi, nella lotta contro gli eretici: questa potenza e questa quasi presagita violenza per difesa della fede, Dante la fa nascere da un eco che si dissolve e da un nuovo patto biblico segnato dalla bellezza e dalla dolcezza dell'arcobaleno, come abbiamo visto all'inizio, forse per ricordarci che ogni forza e ogni suo eccesso deve comunque fare i conti con il suo opposto - che opposto non è ma complementarietà.

E, infatti, è proprio l'altra parte di quell'orbita unica che, secondo Bonaventura, è stata in gran parte dimenticata, vale a dire l'esempio di Francesco e della sua povertà e pacificazione non violenta; e dimenticata in primis dai suoi: "Ma l'orbita che fé la parte somma / di sua circonferenza, è derelitta, / sì ch'è la muffa dov'era la gromma". La lotta che Bonaventura descrive è quella tra Spirituali e Conventuali, che si contendono l'interpretazione della regola di Francesco ("ch'uno la fugge e altro la coarta"). Ma né l'una né l'altra di queste due vie sembrano essere quelle giuste.

E torniamo quindi, alla fine, allo stesso movimento iniziale che ha retto l'intero canto, quello in cui tutto è simbolicamente tenuto insieme in vista non tanto dell'imporsi di una parte sull'altra ma, piuttosto, della loro armonia profonda, pure nella dissonanza - una dissonanza che, in queste ultime parole di Bonaventura, è quella intestina

all'ordine francescano; ma che risuona nella sua voce diventando eco armonico nel coro degli altri grandi spiriti che lo circondano, da Ugo di San Vittore a Giovanni Crisostomo, da Anselmo a Rabano Mauro ... fino a quel Gioacchino da Fiore che, pure contraddittoriamente, mostra forse la trascendenza e la speranza insita anche nella situazione di lotta e di difficoltà, quasi come un augurio e una presa di coscienza, da parte dello stesso Dante, della speranza.

Canto XIII

Ancora il canto si apre con l'impossibilità della rappresentazione, con la fatica di "ritenere" l'immagine e l'esperienza che viene vissuta da Dante e raccontata al lettore: "Imagini, chi ben intender cupe / quel ch'i' or vidi - e ritegna l'image, / mentre ch'io dico, come ferma rupe -". Certo la fatica è tanta, ma non si tratta di qualcosa di scorporato: l'immagine ha una sua precisa fisiologia, è stata indagata quasi a livello medico e corporeo nelle sue funzioni dalla cultura che lo stesso Dante esprime. Quindi, più che di inconsistenza ed evanescenza si tratta della difficoltà immensa del non riconoscimento, come accade ai discepoli nei racconti post-pasquali, dopo la resurrezione del Cristo: per lo più non lo riconoscono eppure non è uno spirito! Tenersi saldi a quella "rupe" significa quindi sforzarsi di rimanere carne e non solo intelletto, anche di fronte allo scivolare continuo e al divenire forsennato e dolcissimo insieme delle rappresentazioni perché è proprio la carne, e non l'intelletto, il cardine della salvezza.

Lo strapiombo che sta sotto di noi lettori e di Dante stesso è lo strapiombo della non riconoscibilità di qualcosa che supera ogni possibile sistematizzazione intellettualistica: "poi ch'è tanto di là da nostra usanza": abito ed abitudine, in fondo, rischiano di essere più forti di qualsiasi cosa, se usati in modo difensivo. Ciò che rimane, proprio nella mente, è solamente "quasi l'ombra de la vera / costellazione e de la doppia danza / che circolava il punto dov'io era": è quasi l'ombra di un'esperienza concretissima, talmente vera da non poter essere chiusa nell'idolo del nostro intelletto, ma che solo l'azione della parola e la sua gestualità può in qualche modo far rivivere al presente nella memoria, come accade nel rito dove, appunto, non è la mente sola che ricorda ma il corpo attraverso tutti i suoi linguaggi anche non verbali, e in particolare quelli legati all'azione e al sentire. Non a caso qui si canta proprio la trinità e l'umanità e divinità del Figlio: "Lì si cantò non Bacco, non Peana, / ma tre persone in divina natura, / e in una persona essa e l'umana". Non è un caso, quindi, che il massimo della sapienza terrena sia comunque attribuito al primo uomo modellato da Dio e all'ultimo e nuovo uomo incarnato dal Cristo.

E non a caso Tommaso parlerà, con le categorie della sua filosofia e teologia, della "materia": "Se fosse a punto la cera dedutta / e fosse il cielo in sua virtù suprema, / la luce del suggel parrebbe tutta". Il problema, quindi, non sarebbe legato alla dualità ontologica di materia e spirito ma, piuttosto, al nostro "ingegno": un ingegno e un intelletto incapaci non per mancanza costitutiva, potremmo dire, ma per eccesso e presunzione di comprensione totale sotto le sue categorie, incapace di aprirsi all'eccesso della creazione in tutte le sue potenzialità disvelate dalla forma loro impressa non da noi ma dalla mano divina.

Infatti, ci vuole quel "tremore" che la mano dell'artista dovrebbe possedere, un "tremore" che lascia cadere la pretesa riduttiva di sottomettere la totalità: l'artista "ch'a l'abito de l'arte ha man che trema". Ed è proprio questo tremore, questa debolezza che lascia cadere nell'esperienza senza la pretesa di esserne il compimento,

che apre alla totalità e vi si immerge con fede: solo quando non si riesce e si abbandona l'idea di voler tradurre totalmente nell'opera l'irricoscibilità presente e concretissima, solo allora si è in una modalità del "conoscere" in senso biblico, vale a dire esperienziale e immersivo. Perché proprio in quella "debolezza" e in quella "impossibilità" della traduzione completa passa lo Spirito: "Però se 'l caldo amor la chiara vista / de la prima virtù dispone e segna, / tutta la perfezion quivi s'acquista". Ed è la saggezza, di cui si discute, una modalità altra del conoscere: immersiva, umile e intensamente corporea come "fu fatta la vergine pregna". Ed è in fondo la stessa saggezza di Salomone che non chiede una conoscenza speculativa fine a se stessa ma, piuttosto, una conoscenza che diventi pratica ed esperienza da condividere con gli altri nell'esercizio della sua regalità: "non per sapere il numero in che enno / li motori di qua sù, o se *necesse* / con contingente mai *necesse* fenno; / non *si est dare primum motum esse*, / o se del mezzo cerchio far si puote / triangol sì ch'un retto non avesse". Il pericolo, ancora, è quello idolatrico che rende schiavi delle proprie stesse conoscenze, della propria stessa idea di verità e di "forma": "e poi l'affetto l'intelletto lega".

La prudenza è quindi umiltà soprattutto dell'intelletto e della sua corsa ad anticipare e prevedere, a chiudere in sistemi veritativi ciò che per sua natura è creazione in atto e continua trascendenza nella materia: questa è la sicurezza di una mente staccata dal corpo e dalla carne, che si innalza sopra la propria finitezza invece di abitarla, che rifiuta la stessa incarnazione, come era accaduto anche in alcune eresie di tipo gnostico. La prudenza, invece, umilmente si attiene al corpo e ai sensi, senza tuttavia assolutizzarne intellettualmente i risultati: essa si abbassa per immergersi, e non cerca di tirare conclusioni che diventano chiusure alla libertà non solo dello Spirito ma anche dell'uomo: "Non sien le genti, ancor, troppo sicure / a giudicar, sì come quei che stima / le biade in campo pria che sien mature; / ch'i' ho veduto tutto 'l verno prima / lo prun mostrarsi rigido e feroce; / poscia portar la rosa in su la cima;". Lasciarsi sorprendere: e questo accade solo nella totalità vivente del corpo, dell'azione e del sentire; non nelle pre-visioni e nelle ipostatizzazioni dell'intelletto e della mente.

Canto XIV

I nostri corpi terreni non sono più, nella prospettiva di fede, "figura" delle anime paradisiache; è esattamente il contrario: sono le "anime" paradisiache ad essere "figura" del corpo glorioso definitivo: "Come la carne gloriosa e santa / fia rivestita, la nostra persona / più grata fia per esser tutta quanta; perché s'accrescerà ciò che ne dona / di gratuito lume il sommo bene". Ma, allora, sono "anime" o "corpi" (come abbiamo sempre continuato a sostenere) quelli che Dante incontra in paradiso? Verrebbe da dire sì e no insieme, né l'uno né l'altro o l'uno e l'altro. Sono corpi, perché la voce e la memoria della vita passata sono presenti al corpo, sono scritti nei corpi e nei gesti, nelle tonalità vocali e ritmiche, nella traccia significativa che arde ed esce da se stessa ex-sistendo e incontrando il pellegrino; ma sono corpi e carni particolari: né soggetto né oggetto, pura relazione imprendibile e mai del tutto riducibile ad enunciato - solo una continua, danzante e luminosa, concretissima enunciazione, solo canto.

E, tuttavia, come i corpi terrestri, seppure ad un altro livello, sono in cammino verso il corpo glorioso. E, anche questo cammino, questo divenire verso la pienezza, non può appartenere all'immobilità di un concetto o di una idea, ma solo alla flessibile materia della carne. Stanno ancora e sempre nascendo questi corpi, e forse Dante ce lo indica sommessamente quando introduce la voce di Salomone, che risponde alla sua domanda sulla condizione dei beati dopo la resurrezione della carne: è una voce che somiglia a quella che annuncia la presenza del Verbo nel grembo di Maria - "forse qual fu da l'angelo a Maria, / risponder [...]". Non si smette di nascere nuovi, non smettono di nascere nuovi: è una continua annunciazione.

E saranno corpi "capaci" - capienti, più forti nella loro potenzialità di ricevere lo splendore e la grazia: "né potrà tanta luce affaticarne: / ché li organi del corpo saran forti / a tutto ciò che potrà diletterne". Pur nel loro splendore, quindi, i beati non sono ancora al culmine della promessa, si trovano essi stessi in un "già e non ancora" che diventerà pienezza totale solo quanto il corpo riacquisterà la totalità della sua potenza ed estensione. Si tratta, per noi che siamo chiusi in verità parziali, di una vera e propria asceti, nel senso più profondo del termine: non una rinuncia al corpo, ai sensi, agli organi e alla carne, ma una loro dilatazione, un vero e proprio allenamento a diventare finalmente corpo e carne in pienezza - fino a quel "disio de' corpi morti" che non è semplice ricongiungimento dell'anima con il corpo ma abbraccio della finitezza e della morte nella totalità del corpo glorioso.

E forse non è un caso che proprio dopo queste scoperte dantesche arrivi l'insostenibilità della visione allo "sfavillar del Santo Spiro": "come si fece súbito e candente / a li occhi miei che, vinti, nol soffriro!". Lo sfavillare dello Spirito - meglio dello "Spiro", di quella profondità del respiro che è propriamente Vita - non è che la presenza di questa totalità gloriosa che il corpo di Dante ancora non può sostenere: e non perché è corpo, ma perché non lo è ancora abbastanza, non lo è ancora in

pienezza. Beatrice viene in soccorso, forse consolando Dante di questa poca carne gloriosa, come fa la filosofia e il pensiero di fronte all'inspiegabilità della carne e della sua pienezza, in una modalità per certi versi simile a quella di Paolo quando, davanti all'aeropago, parla della resurrezione della carne; anche se, nel nostro caso, Beatrice ha funzioni chiaramente diverse: non di rifiuto ma di misericordia e salvezza.

E infatti, anche la bellezza e i sensi di Beatrice, alla vista di Dante, crescono in ascesi cielo dopo cielo - tanto che Dante "osa" dire, nel finale del canto, che sembra privilegiare la bellezza di Beatrice a quella della visione e azione dei "beati militanti" e al simbolo stesso della Croce che essi mostrano: "Forse la mia parola par troppo osa / posponendo il piacer de li occhi belli". Ma in quella bellezza è contenuta, di pienezza in pienezza, anche quella di Beatrice, in particolare quella degli occhi che, con il resto del corpo, crescono diventando sempre più spirituali laddove diventano anche sempre più corporali: "ché 'l piacer santo non è qui dischiuso, / perché si fa, montando, più sincero".

Ciò che rimane "indietro" nel salire è l'intelletto, la memoria: "Qui vince la memoria mia lo 'ngegno" - non il corpo e i sensi; e Dante si scusa perché il suo corpo e i suoi sensi ancora non sono "capaci", capienti per accogliere tutto: "ancor mi scuserà di quel ch'io lasso / vedendo in quell'albor balenar Cristo". La prova di tutto questo sta nella metafora musicale che è costretto a usare per dire la visione che gli occhi non riescono a contenere e, quindi, a depositare nella "mente": "E come giga e arpa, in temprata tesa / di molte corde, fa dolce tintinno / a tal da cui la nota non è intesa, / così da' lumi che li m'apparinno / s'accogliea per la croce una melode / che mi rapiva, senza intender l'inno". Non è la musica forse più legata al corpo e ai sensi che la stessa visione intellettuale che, qui, non può più sussistere? Non è una esperienza dei sensi e del corpo, primariamente, quella del significante musicale che supera il "segno" della stessa Croce? Non è maggiormente immersiva questa esperienza del corpo "che non intende e ode"? Laddove si credeva di trovare "significati" (e quindi intelletto scorporato e "memoria") si trovano "significanti", la forza sensitiva e relazionale della musica, nel suo ritmo e nel suo movimento, che sorprende proprio l'intelletto, il *νοῦς* mediante la carne, i sensi, il corpo.