Raffaele K. Salinari

ALIAS: ALEPH

MUNDUS IMAGINALIS BORGESIANUS

con un biglietto di accompagnamento di Silvana Silvestri
e la prefazione di Davide Susanetti

Edizioni
Punto Rosso

Finito di stampare: ottobre 2017
presso Digital Print, Segrate, Milano

EDIZIONI PUNTO ROSSO
Viale Monza 255 - 20126 Milano
edizioni@puntorosso.it; www.puntorosso.it

Direzione Editoriale: Roberto Mapelli e Raffaele K. Salinari.
Redazione delle Edizioni Punto Rosso: Nunzia Augeri, Eleonora Bonaccorsi, Laura Cantelmo, Serena Daniele, Roberto Mapelli, Giuseppe Marchi, Erica Rodari, Raffaele K. Salinari, Pietro Senigaglia, Domenico Scoglio, Franca Venesia.

Revisione finale a cura di Tizianima
Progetto grafico a cura di Chiara Dalla Costa

Collana "Materiali resistenti"
La collana "Materiali resistenti" nasce dall'esigenza di ripensare alla radice i concetti-soglia per un nuovo pensiero della liberazione possibile. Oltrepassando le parole guida del Novecento, abbiamo voluto creare uno spazio di cultura e pratica politica segnato dalla rottura epistemologica con idee quali rivoluzione, democrazia, partecipazione, libertà, sviluppo, e ripensarle alla luce delle domande e delle esperienze che la costruzione di un "altro mondo possibile" ci pone. In questa collana "eretica" sono ospitati autori e testi di frontiera, che con le loro immagini speriamo contribuiscano ad illuminare un non-ancora che è già presente ed opera nella sensibilità e nelle urgenze del secolo.
Direttore Editoriale della Collana: Raffaele K. Salinari

Indice

Biglietto di accompagnamento di Silvana Silvestri
Prefazione di Davide Susanetti

Prologo/Introduzione

Archetipi
1. Eternità e tempo
2. La sfera infinita
3. La luce del divino
4. Lo sguardo ermafrodito
5. Astrologica
6. Il dionisiaco
7. La conchiglia e il labirinto
8. L'enigma dell'Aleph
9. L'Angelo dell'anima

Parerghi
10. Nello sguardo di Narciso
11. La doppia aura di Topolino
12. Attraverso lo specchio
13. Hypnos specchio di Thanatos
14. Lo specchio e la luna
15. Lo specchio oscuro
16. Parresia alchemica
17. Il violino di Chartres

Paralipomeni
18. Le perle di vetro
19. Polifemo e Gagarin
20. Bute l'argonauta
21. Walter Benjamin e l'Omino con la gobba
22. L'Immortale
23. La goccia del Diluvio
24. Body maps
25. L'Aleph migrante
26. Il mio Aleph

ai Fratelli

Biglietto di accompagnamento

Il lettore di *Alias* del sabato - allegato del *manifesto* - è esperto, poliglotta, meticoloso e respinge consuete letture. Nelle pagine *Ultraoltre* della rivista hanno dunque trovato la loro perfetta collocazione gli scritti di Raffaele K. Salinari raccolti ora in questo libro che ruota attorno, e dentro, il racconto *L'Aleph* di J. L. Borges.

E, proprio perché rilegato con perizia dal filo rosso del «mundus imaginalis borgesianus», come recita il sottotitolo, ogni singolo capitolo può permettersi di narrare un *alias* a sé stante: mantenere la caratteristica di allettarci con tematiche perfino *pop* e subito dopo trasportarci in quel vertiginoso complesso di intrecci tra mitologia, esoterismo, letteratura, e molto altro ancora, che compongono il vorticoso prisma dell'Aleph.

Il flusso della scrittura ha così il potere di allargare la prospettiva, illuminarla di analogie inaudite, a dispetto degli studi classici o dei più vasti approfondimenti. Questi inaspettati avvistamenti contrastano (ed è anche per questo che ci piace proporli) con la regola del giornalismo che invita a dare al lettore argomenti che già conosce, per rassicurarlo e farlo ben accomodare in poltrona.

A volte i capitoli trattano di argomenti che hanno caratterizzato le nostre pagine, come gli studi sui personaggi disneyani; ma ecco che, «aleficamente» - usando il neologismo coniato da Salinari - cambia la prospettiva, e le orecchie di Topolino diventano il punto di partenza per un viaggio nel tempo, a svelarne l'origine di aureola come segno di immortalità: fu il sogno dello stesso Disney che si fece ibernare, come si racconta in un capitolo dei paralipomeni.

E poi, chi non ha risolto almeno una volta nella vita una sciarada? Ed eccoci ascoltare Omero e Bateson accostare infine la temibile voce degli dei che ancora echeggia nelle pagine della *Settimana enigmistica*; come, d'altra parte, si può partire dall'eternità per giungere alle visioni di Florenskij e Kerouac.

Ricomposto e scomposto alchemicamente in quel crogiolo infinito e indefinibile che è la metafora dell'Aleph, ogni elemento che ci circonda sembra così sussurrare, proprio come succede a Borges nel sottoscala di via Garay, le sue arcane origini: i colori, il vento, le acque mormorano i loro intrecci esoterici. Brillano gli specchi oscuri, lampeggiano le perle di vetro; pregherà anche per noi l'omino con la gobba caro a Benjamin? E quando incontreremo nuovamente Dioniso, Narciso, Dante e la sua Beatrice?

Non è quindi difficile immaginare che all'arrivo in redazione di un nuovo pezzo di R. K. S., anche solo a leggerne il titolo, una parte dell'immaginazione se ne vola via cercando di intuire (invano) il percorso che prenderà, mentre un'altra vorrebbe mantenere le distanze di sicurezza. La prima reazione è sempre quella di aspettare ad aprire il *file* come fosse un pericoloso congegno da cui tenersi un po' alla larga per difendersi da zone oscure della conoscenza, lasciare che il velo della *Maya* resti al suo posto.

Ma, alla fine, presi nella indefinibile fascinazione alefica, il flusso del racconto diviene così trascinante e inaspettato che ogni lettore dotato di *qualità* non può che leggere e ancora leggere questi capitoli cercandoci il suo Aleph.

Silvana Silvestri
Direttrice di *Alias*

Prefazione

La *psyche*, l'anima - spiegava Plotino in una delle sue lezioni - «è e diviene ciò che ricorda», «è e diviene ciò che guarda». Ogni anima si trasforma e si effonde nello «spettacolo» che essa, di volta in volta, contempla, quando attiva quei particolari poteri della visione che le sono propri. Perché l'anima - diceva ancora Plotino - è un essere *poikilon* e *amphibion*, un essere "variegato" e "screziato" come il multicolore arcobaleno che unisce la terra e il cielo, un essere dotato di una vita molteplice che tange dimensioni differenti e piani sideralmente "altri", a seconda del luogo ove essa, in modo volontario o inconsapevole, si pone ad abitare, a seconda del piano che elegge a propria dimora, determinando la qualità della sua disposizione e della sua natura. Mobile e inquieta, trepida e stordita come una fanciulla innamorata, l'anima oscilla vertiginosamente tra polarità opposte: tra il mondo splendente delle forme assolute, l'universo luminoso degli archetipi intelligibili che discendono dall'Uno, e l'oscurità assoluta, misteriosa e informe della materia, inconcepibile selva e fremente matrice di ogni entità corporea.

L'anima, come l'Odisseo omerico, è sempre in viaggio, è sempre presa nella peripezia e nello smarrimento. Attraversa e percorre, talora facendo naufragio, i molteplici piani dell'essere e del divenire, procedendo, ora con ordine ora con un convulso agitarsi, in quella mirabile e graduata *taxis*, in quell'ordine e in quella sequenza che, come un'aurea catena, lega e connette ogni cosa.

Il suo viaggiare può essere una rotta ben indirizzata e sicura, ma, il più delle volte, è a spirale e labirintico: un andare e venire, un salire per poi di nuovo ricadere, un volo nell'aria e un greve franare, un «inclinare» verso il basso o, all'opposto, un'ansiosa ricerca di quel *poros*, di quel «passaggio» e di quel «mezzo», che conduce verso l'alto. Quel passaggio, quella soglia, che la fa completamente ruotare su se stessa, come un asse che gira, fino a spalancare l'accesso all'"altra parte". La meta ultima del viaggio è, infatti, la conquista di un ricordo e di una visione: ricordo di sé, memoria della radice del proprio essere, tra eternità e tempo, visione integrale e cosciente di quella «pienezza» che le appartiene da sempre. Perché l'anima, quando ricorda e vede, scopre di essere e poter essere tutto. Scopre di avere ogni cosa in se stessa: il corpo così come l'Uno, la forma così come quell'assoluto informe che è al principio. Scopre di poter essere sorgente e potere creativo così come è, allo stesso

tempo, acqua che scorre dalla fonte dell'Uno.

Il saggio maestro di Licopoli, attingendo al mondo dei miti e degli dei antichi, diceva che la *psyche*, nel suo incessante movimento, è Afrodite, Eros, Narciso e Linceo. Ogni anima è Afrodite perché piena di amore e di potenza per vivificare il mondo e la natura, perché è figlia del cielo e ha l'*energeia* per infondere la forza del *logos* e del seme in ogni ordine inferiore del divenire. L'anima è Eros incandescente perché Eros è *horasis*, «visione» colma della luce dell'intelligibile e dell'Uno, al punto di diventare, essa stessa, luce, quando il suo occhio - «eliminando tutto», anche la propria stessa identità - si volge, finalmente, verso il suo principio primo. La *psyche* è, tuttavia, anche un Narciso che si specchia nell'iridescente superficie delle bellezze divenienti, tragicamente inconsapevole che tutto ciò che lo specchio mostra non è altro che emanazione di quella sfera di luce che l'anima custodisce in stessa, di quell'*horasis* da cui essa stessa è stata generata, di quell'universo di forme essenziali da cui è stata, sin dal principio, ingravidata. Narciso deve destarsi dal suo sonno ingannevole, dal suo torpore e dall'atroce equivoco che lo fa dimentico della sua effettiva natura e del tesoro che egli stesso custodisce nella semplice e nuda interiorità del suo nucleo. Narciso deve svegliarsi e diventare consapevole, imparando a scorgere nelle immagini del sensibile altre e diverse immagini che lo riportino alla sapienza di se stesso. Narciso deve acquistare la vista del mitico Linceo, che, con il suo sguardo divinamente acuto, era capace di scorgere l'invisibile, di penetrare oltre l'opacità spessa dei corpi e della terra. La vista di Linceo - affermava Plotino - è l'emblema della «vista di lassù», la capacità cui tutto il viaggio-labirinto dovrebbe tendere: vedere e insieme diventare attivamente la sfera cristallina del *Nous*, per slanciarsi, al di là di essa, nella semplificazione assoluta di una solitudine concentrata, verso l'ineffabile Uno.

Nel primo cosciente risveglio del *Nous*, l'occhio d'amore ha dinanzi a sé - nell'istante improvviso di un intuire rapinoso come un vortice - lo splendore ineffabile in cui tutto si raccoglie, pur mantenendosi distinto, in cui ogni forma è se stessa e insieme tutte le altre, nella connessione mirabile di una rete in cui tutti i punti sono anche il medesimo ed unico punto: «Si ponga - suggeriva Plotino come esercizio preparatorio e insieme come suggerimento immaginativo - nell'anima la rappresentazione luminosa di una sfera che racchiude tutte le realtà mobili e immobili […] poi si tolga la massa, si elimini lo spazio e la materia […] e si invochi il dio che ha prodotto quella realtà […]. Venga questo dio che è uno e tutti, con tutto il mondo di dei che ha dentro di sé, un mondo dove uno è tutto, un mondo dove ciascuno è tutti, e tutti, pur essendo diversi, sono raccolti e convergono in unità […]. Un mondo senza dimensioni […]. Il tutto è una potenza universale che si spande all'infinito perché è infinitamente potente» (*Enneadi* 5,8,9). L'anima che, con paziente pratica, sia pervenuta a formare in sé questo mondo di diafana e trasparente bellezza, raggiunge infine la propria stessa unità, poiché il vedere è metamorfosi totale e conquista di coscienza intelligente. L'anima cessa, allora, di ammirare, stupita ed esultante, la bellezza come altra da sé, per diventare, lei stessa, quella bellezza «insieme con il dio che è presente in silenzio», in un'unità intensiva, «da solo a solo», dove ogni categoria fenomenica non ha più luogo né significato. Così, la *psyche* diventa ciò che è per sua essenza: diventa uno e tutto, sfera di forme molteplici e insieme perfezione dell'uno.

La *psyche* diventa memoria totale e "assoluta", memoria che può tutto dimenticare, perché è al di là dello spazio e del tempo, al di là degli eventi e delle finitudini. È divenuta gnosi compiuta. Il che vuol dire "essere" e "vita" al grado più alto. In quel mondo uno è tutto, non ci sono, peraltro, parole né discorsi né ragionamenti che si dispieghino. Tanto meno si può parlare propriamente di esso e dell'anima con le parole che tessono l'ordinario dire umano. Solo i geroglifici egiziani - suggeriva Plotino - possono suggerire una *diathesis* interiore per accostarsi e identificarsi alla grande "sintesi" dell'essere.

La sfera trasparente del *Nous* plotiniano e l'Uno che lo produce appartengono al medesimo

orizzonte da cui prende avvio il denso e sapiente libro di Raffaele K. Salinari. Quel dio che contiene tutti gli dei e tutte le cose, facendo uno con l'anima stessa, non è poi diverso dalla sfera dell'*Aleph* che il protagonista del racconto di Borges - analizzato all'inizio del volume - mira stupito in cantina: un punto in cui si raccolgono tutti i punti, tutti i luoghi e tutte le "cose". Quell'*Aleph* che scaturisce dall'*En Soph* come luce indiscernibile, come cruna di un ago o profondità abissale, sommo principio che - come dice lo *Zohar* - è il "nascosto pensiero supremo" nel quale è potenzialmente contenuta l'estensione di tutto il firmamento e di tutto il creato. Quell'*Aleph* che, in un tracciato arcaico, ricorda la forma di una testa d'ariete con le corna: ardente fuoco germinativo del solstizio primaverile e potenza d'amore che fa essere ogni cosa. Quell'*Aleph* che, ancora, nella sua più usuale grafia, appare formato da due *yod*, rivolti rispettivamente verso il basso e verso l'alto, riuniti da un *vav* inclinato, quasi a suggerire l'essenziale ed ermetica connessione tra alto e basso, ed insieme la potenza creatrice dell'Uno.

Ma l'*Aleph* può forse anche farci immaginare - come alcuni sapienti cabalisti rilevavano - la figura di un uomo che prega e che, pregando, riconosce il sacro. Il sacro del tutto e la radice sacra dell'uomo stesso.

A partire dall'evento epifanico della cantina borgesiana, la scrittura del libro dischiude, con mano delicata e riverente, la via verso il *Mundus Imaginalis*, verso quella dimensione che la mistica persiana chiamava il «Luogo del Non Dove», verso la pura Terra di Hurqalya: «mondo intermedio […], mondo dell'*Imaginatio vera* […] che segna l'articolazione tra il mondo intelligibile e il mondo sensibile», il «mondo in cui "hanno luogo" e il "loro luogo" non solo le visioni dei profeti, le visioni dei mistici, gli accadimenti visionari attraverso cui passa ogni anima al suo *exitus* da questo mondo […], ma anche le gesta delle epopee eroiche e delle epopee mistiche, gli atti simbolici di tutti i rituali di iniziazione, le liturgie in genere con i loro simboli», come spiegava Henry Corbin (*Corpo spirituale e Terra celeste*), di cui Salinari ha saputo mettere a frutto la magistrale lezione. Di qui appunto il viaggio e il labirinto "rigenerante" di questo libro che, attraverso immagini e miti, offre al lettore quella preziosa *trophe*, quell'«alimento» che il *Fedro* platonico riteneva indispensabile affinché l'anima, con le sue ali piumate, potesse spiccare il proprio volo celeste. Una galleria di *agalmata*, di «immagini divine» e di simboli ispirativi si dispiega pagina dopo pagina: dagli astri dello zodiaco all'angelo dell'anima, dallo specchio dell'inganno e della conoscenza all'arte alchemica, dall'effervescenza dionisiaca alla soglia della morte e del sonno, dagli elementi della natura all'esperienza del corpo e dei corpi.

Un prisma iridescente di figure ove, tuttavia, ogni rifrazione è, per così dire, allo stesso tempo, una sorta di ologramma che ci riconduce al mistero dell'unità e del tutto in cui ogni cosa, ogni immagine e ogni parola si intreccia alle altre, riproducendo nella parte l'intero: un tutto ove il microcosmo dei testi e della natura sono, ad ogni istante, anche visione del macrocosmo e del "macro-antropo". D'altro canto, come scriveva Goethe, «conoscere» nel senso più alto e più vero significa saper «connettere»: sapienza dei legami e delle analogie. Il che è tanto più importante in questo nostro orizzonte dell'"estremo moderno", ove schegge arcaiche, soggettività in frantumi e accelerazioni tecnologiche convivono confusamente, collidendo o disorientando, senza che alcun quadro o alcun discorso positivamente li componga. Un estremo moderno ove il web si propone ipnoticamente come «connessione», quando l'arte analogica ed "ermetica" del connettere è tutt'altra cosa.

In tal senso, la scrittura di Salinari offre un contributo prezioso, proprio perché, intreccia - con ben più consapevoli e mercuriali intuizioni - sapienze antiche e riflessioni sollecitate dal contemporaneo. Un qualcosa - che come i serpenti avvolti intorno al caduceo - fa «ricordare» e disegna uno «spettacolo», contemplativo e immaginale, affinché l'anima del lettore possa, a propria volta, ricordare e "vedere", affinché possa «diventare», sul filo della parola plotiniana, quella cosa sacra e divina che essa davvero è.

I saggi del volume costituiscono, in tal senso, il filo continuo di un'*askesis* nel suo originario significato: un «esercizio», una pratica che sollecita, tanto in chi l'ha scritto quanto in chi lo legge, l'attivazione della memoria e della coscienza, nella consapevolezza che la dimensione antica della «memoria» non ha a che fare con l'inerte recupero di fatti o di parole, ma con un particolare stato di intensità e di ardore che trascendono la finitezza del tempo e dell'umano. L'«esercizio» della scrittura e della lettura si convertono così, gradualmente, nello slancio di una «caccia eroica» a discoprire, brunianamente, la «Diana nuda» della natura divina e, al di là di essa, la luce solare di Apollo.

Un esercizio e una caccia che ognuno dovrebbe ripetere, cercando e rimembrando la traccia di un'esperienza fondamentale. Non a caso, Salinari, al termine del labirinto, evoca il momento della scoperta del proprio *Aleph* in un panorama ove sole, mare e seduzione sensibile della bellezza vibrano, nell'istante magico, aprendo l'invisibile. Ed è appunto questo che il lettore è implicitamente invitato a fare: trovare il proprio *Aleph*, reperire il passaggio, la cruna dell'ago, che conduce in un "altro" luogo, per fondare e far evolvere il nucleo del proprio sé. Quell'istante è il momento cruciale di un *pathos* che - come gli antichi misteri insegnavano - produce metamorfosi e trasfigurazione. Predisporsi all' esperienza significa impegno e attesa paziente, destituzione di abitudini e pretese, distacco e arretramento. Un lasciar essere affinché gli dei e le "cose" sopraggiungano a mutarci.

Questo supremo distacco, l'*Abgeschedenheit* di cui parlava anche Eckhart, non è rinuncia né abiezione, ma dilatazione infinita. Coincidenza dell' "uno" con la luce del Tutto. Compito dell'Opera.

Davide Susanetti

Prologo

Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amor in un volume,

ciò che per l'universo si squaderna.

(Dante, *Paradiso XXXIII, 85-87*)

Ho *riunito ciò che è sparso* - secondo la formula consacrata dal mito di Iside e Osiride - organizzando e rivedendo per questo volume gli articoli ispiratimi dall'*Aleph* di Jorge Luis Borges comparsi su *Alias* del sabato, supplemento culturale del quotidiano *il manifesto*.

Si dispongono così le luci di una costellazione immaginale, inscritta nelle traiettorie di astri a volte impercettibili, eclissati dall'ombra feroce della modernità ma che, come certe stelle spente da eoni, continuano a irradiare il loro fulgore su di noi.

Sono i «mondi alefici» che si specchiano nel titolo: *Alias: Aleph*; in altre parole tutto ciò che *ovvero* può considerarsi un Aleph, la *Porta Regale* dove finalmente s'incontrano visibile e invisibile. L'archetipo della realtà alefica si svela sempre e solo al singolo - ai suoi sensi, al suo cuore, alla sua consapevolezza; non è mai definibile, o definito, in modo univoco.

La peculiarità di ogni Aleph, la molteplicità delle sue manifestazioni, si riflette così nella mutevolezza delle forme simboliche, degli ineffabili contenuti; la simultaneità relazionale con il soggetto che lo esperisce lo rendono, al tempo stesso, qualcosa/qualcuno d'individuale e onnicomprensivo. Premessa necessaria, dunque, è che si siano letti, ed amati, i racconti che fanno parte dell'omonimo libro di Borges; senza, questa partitura assume una tonalità diversa, scende di diversi bemolle. Ho voluto con ciò onorare parte del debito che il *Mundus Imaginalis* ha nei confronti di questo autore - in un modo che spero avrebbe gradito - e tributare al contempo un omaggio allo spirito-guida del mio Aleph personale.

Ho aperto con gli *archetipi* dell'*Aleph* borgesiano: le sfaccettature originarie di quel caleidoscopio che varia secondo le luci che lo illumino, l'intento dello sguardo che lo coglie e le figure che vi si riflettono. Ho poi intrecciato le ascendenze archetipiche con i loro *parerghi e paralipomeni*: rimandi a luoghi e stati dell'esserci, riferimenti a eventi e situazioni, sguardi e prospettive, forme di pathos, riti, miti, favole, noumeni e fenomeni, essenze e sostanze, formule geometriche e matematiche, iniziatiche e visionarie, illusioni, sogni, *rêverie* ed altre realtà, richiami letterari e poetici, pittorici e musicali, filosofici e religiosi, esoterici ed essoterici, psicoanalitici e psichedelici, alchemici, cabalistici e latomistici, pratiche magiche e sciamaniche, spunti filmici e teatrali, coordinate geografiche e agiografiche, utopie ed eterotopie. Così si sono filati ed intrecciati la trama e l'ordito di un arazzo che disegna una fantasmagorica iconostasi incastonata di *alias* Aleph. In una epitome: immagini per la mente, voluttà per il corpo, estasi per l'anima, luce per lo spirito.

La speranza, allora, è che ognuno possa non solo trovare la metafora alefica che più gli corrisponde ma, ecco l'augurio, illuminarla con la brillantezza della sua unica e irripetibile visione.

Introduzione

L'Aleph di Borges

La morte di Beatriz Viterbo, in una cocente giornata di febbraio del 1929, proietta Jorge Luis Borges in un vortice temporale che lo rende acutamente consapevole dell'incessante trascorrere di ogni cosa. La dolorosa e irreparabile mancanza lo spinge a frequentare la casa di lei, in via Garay a Buenos Aires, in quel momento occupata dal cugino dell'amata, Carlos Argentino Daneri. E qui Borges, che nel racconto parla di sé in prima persona, vedrà per la prima e forse unica volta nella sua vita l'Aleph.

È il cugino di Beatriz, che afferma di averlo osservato sin da bambino, a darne una prima, schematica definizione come «il microcosmo di alchimisti e cabalisti». Un microcosmo, dunque, cui necessariamente andranno a corrispondere uno o più macrocosmi.

E ancora, poco dopo sarà descritto come «il luogo dove si trovano, senza confondersi, tutti i luoghi della terra, visti da tutti gli angoli». L'Aleph si presenta allora come un'immagine dell'*Omphalos Mundi* colto nel suo immutabile cambiamento. E se Aristotele afferma che non esiste cambiamento senza luogo, qui è il luogo a diventare esso stesso cambiamento senza però perdere la sua caratteristica localizzata: una pura *eterotopia*.

La descrizione che ne fa Borges, sceso nella cantina dell'appartamento per vedere il prodigio, è invece molto più articolata e conseguentemente meno icastica: «Arrivo, ora, all'ineffabile centro del mio racconto; comincia, qui, la mia disperazione di scrittore. Ogni linguaggio è un alfabeto di simboli il cui uso presuppone un passato che gl'interlocutori condividono; come trasmettere agli altri l'infinito Aleph, che la mia timorosa memoria a stento abbraccia?».

Seguono una serie di immagini folgoranti, evocate dall'intento di attribuire alla figura di Beatriz il potere di concedere la più vertiginosa delle grazie: nulla di meno che la visione dell'intero universo.

Lo scrittore concepisce dunque l'*Aleph*-racconto come un addio: l'estremo tributo al ricordo di colei che lo ispirava d'amore. L'*Aleph*-racconto si configura, allora, sia nella forma, sia nella sostanza, come un raffinato ed erudito *racconto d'amore* nel segno di una disperata mancanza, quale solamente un essere amato e perduto per sempre può generare; e anche del tentativo, ingenuo forse, ma geniale, di lenirla.

Da dove traggo questa congettura? Dalle parole dello stesso Borges: nei *Nove saggi danteschi* sostiene che il Poeta aveva scritto la *Commedia* per dedicare alla sua amata Beatrice un capolavoro ineguagliabile. Ozanam - ci ricorda Borges - ritiene che l'apoteosi di Beatrice sia stato il tema originario della *Commedia*. Guido Vitali si domanda se Dante, nel creare il suo *Paradiso*, non sia stato spinto soprattutto dal proposito di fondare un regno per la sua dama. Un famoso passo della *Vita Nuova* - «Io spero di dicer di lei quello che mai non fué detto d'alcuna» - giustifica o permette tale ipotesi.

«Penso che Dante abbia edificato il miglior libro della letteratura per introdurvi alcuni incontri con l'irrecuperabile Beatrice. O meglio, i cerchi del castigo e il Purgatorio australe e le nove sfere concentriche e Francesca e la sirena ed il grifone e Bertrand de Born sono elementi aggiuntivi; un sorriso e una voce, che lui sa perduti, sono il fatto fondamentale. All'inizio della *Vita Nuova* si legge che una volta elencò in un'epistola sessanta nomi di donna per insinuarvi, segreto, quello di Beatrice. Penso che la *Commedia* abbia ripetuto quel malinconico gioco. Che uno sventurato s'immagini la

felicità non ha nulla di singolare; ciascuno di noi, ogni giorno, lo fa. Dante lo fa come noi, ma qualcosa, sempre, ci lascia intravedere l'orrore di quelle felici finzioni… Innamorarsi è dar vita a una religione il cui dio è fallibile. Che Dante abbia professato per Beatrice un'adorazione idolatrica è una verità innegabile».

In fondo, chiosa, il *Canto* di Paolo e Francesca non rappresenta forse per il sommo Poeta l'apoteosi dell'agognata relazione con la sua Dama invisibile?

Sono chiaramente gli stessi elementi che ispirano il racconto borgesiano: dal sorriso enigmatico sul volto del ritratto di Beatriz Viterbo, che egli ammira per l'ennesima volta prima di scendere in cantina a cercare l'Aleph, sino alla tonalità del suo sguardo immaginale, singolarmente tinto di «orrore» - come quello che egli stesso attribuisce a Dante - nel vedere l'intima realtà del segreto di Beatriz Viterbo (le lettere impudiche al cugino), o la ben più tragica deformazione e perdita, sotto l'erosione del tempo, dei tratti dell'amata figura. Anche la descrizione degli altri Aleph, come quello contenuto forse in una delle colonne della moschea Amr al Cairo, sembra fatta solo per insinuarvi il nome di Beatriz, come Dante fa con quello di Beatrice nella *Vita nuova*.

È come se Borges avesse voluto, nello spazio-tempo di un solo racconto, riverberare all'infinito, per poi addensarla in un abbacinante lampo alefico, la luce della potenza che sigilla la *Commedia*: «L'amor che muove il sole e l'altre stelle».

E allora, come Dante concepisce la *Commedia* per la sua Beatrice, così, *mutatis mutandis*, l'autore dell'*Aleph*-racconto crea l'unicum fantastico per riproporre, da par suo, l'idea del grande poeta rispetto a colei che «sa perduta». Borges vuole, dunque, che anche il tributo alla sua Beatriz porti il segno di una costruzione sacra e al tempo stesso dannata: dannata *perché* sacra.

Il suo volto nell'Aleph è il ritratto perfetto poiché, secondo la vecchia regola, solamente ciò che qualcuno un giorno diverrà, può dirci con precisione chi oggi è. Ed è esattamente questo il desiderio che rende l'Aleph *reale*: qualunque sia la sua sostanza, esso esiste formalmente in virtù della forza profetica dell'amore.

Il *Paradiso* di Dante e l'Aleph di Borges sono così luoghi d'immortalità: dell'eterna presenza dell'amata assente; sono il *paradêsha* sanscrito, letteralmente la «regione suprema», il «centro del mondo», l'eterotopia in cui il tempo si muta in spazio perché qui è situato, al nostro livello di esistenza, il riflesso diretto dell'eternità principale. E dunque la morte non può avere alcuna presa, cosicché si tratta propriamente del «soggiorno d'immortalità» perché tutte le cose vi appaiono in perfetta simultaneità ed immutabile presente.

La ricerca dell'Aleph

Ecco allora le corrispondenti immagini di Borges: «Nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva. Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse. Ogni cosa (il cristallo dello specchio, ad esempio) era infinite cose, poiché io la vedevo distintamente da tutti i punti dell'universo. Vidi il popoloso mare, vidi l'alba e la sera, vidi le moltitudini d'America, vidi un'argentea ragnatela al centro d'una nera piramide, vidi un labirinto spezzato (era Londra), vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno mi rifletté, vidi in un cortile interno di via Soler le stesse mattonelle che trent'anni prima avevo visto nell'andito di una casa di Fray Bentos, vidi grappoli, neve, tabacco, vene di metallo, vapor d'acqua, vidi convessi deserti equatoriali e ciascuno dei

loro granelli di sabbia, vidi ad Inverness una donna che non dimenticherò, vidi la violenta chioma, l'altero corpo, vidi un tumore nel petto, vidi un cerchio di terra secca in un sentiero, dove prima era un albero, vidi in una casa di Adrogué un esemplare della prima versione di Plinio, quella di Philemon Holland, vidi contemporaneamente ogni lettera di ogni pagina (bambino, solevo meravigliarmi del fatto che le lettere di un volume chiuso non si mescolassero e perdessero durante la notte), vidi insieme il giorno e la notte di quel giorno, vidi un tramonto a Querétaro che sembrava riflettere il colore di una rosa nel Bengala, vidi la mia stanza da letto vuota, vidi in un gabinetto di Alkmaar un globo terracqueo posto tra due specchi che lo moltiplicano senza fine, vidi cavalli dalla criniera al vento, su una spiaggia del mar Caspio all'alba, vidi la delicata ossatura d'una mano, vidi i sopravvissuti a una battaglia in atto di mandare cartoline, vidi in una vetrina di Mirzapur un mazzo di carte spagnolo, vidi le ombre oblique di alcune felci sul pavimento di una serra, vidi tigri, stantuffi, bisonti, mareggiate ed eserciti, vidi tutte le formiche che esistono sulla terra, vidi un astrolabio persiano, vidi in un cassetto della scrivania (e la calligrafia mi fece tremare) lettere impudiche, incredibili, precise che Beatriz aveva diretto a Carlos Argentino, vidi un'adorata tomba alla Chacarita, vidi il resto atroce di quanto deliziosamente era stata Beatriz Viterbo, vidi la circolazione del mio oscuro sangue, vidi il meccanismo dell'amore e la modificazione della morte, vidi l'Aleph, da tutti i punti, vidi nell'Aleph la terra e nella terra di nuovo l'Aleph e nell'Aleph la terra, vidi il mio volto e le mie viscere, vidi il tuo volto, e provai vertigini e piansi, poiché i miei occhi avevano visto l'oggetto segreto e supposto, il cui nome usurpano gli uomini, ma che nessun uomo ha contemplato: l'inconcepibile universo».

Lessi questa descrizione dell'Aleph per la prima volta quando avevo forse quattordici anni.

Mi diede la sua consunta copia del libro di racconti omonimi il mio professore d'inglese, Mr. Moorat, un vecchio signore di origini armene che insegnava leggendo *Alice Through the Looking Glass*: evidentemente uno degli archetipi alefici. Ne rimasi affascinato e da allora lo cercai in ogni dove, a cominciare dalla casa di famiglia sino ai luoghi in cui lo stesso Borges ne aveva supposti altri: in una delle colonne della Moschea Amr al Cairo, ad esempio.

Ricordo ancora l'espressione benevola del muezzin mentre ponevo l'orecchio via via sulla teoria di colonne che circondano lo spazio centrale. Ne doveva aver visti parecchi cimentarsi in quella ricerca. Lì non trovai nulla; forse non seppi ascoltare, non la voce della pietra, ma quella del mio stesso Aleph perduto nell'infanzia. Un giorno però, lo racconto, lo ritrovai insieme al suo perché. Altri Aleph, negli anni, ho poi cercato e trovato; ne descriverò uno in particolare, anch'esso racchiuso in una colonna.

A parte questi, però, che in realtà servono più come esempi che a svelare indicazioni topografiche, il lettore non troverà in queste pagine nessuna «guida ai luoghi alefici», semplicemente perché la pratica dice che, se richiamati in modo troppo circostanziato, sviluppano una decisa tendenza all'occultamento.

Aleph e aleph

Alla fine del racconto, il Maestro argentino elenca alcuni dei *tòpoi* alefici che hanno accompagnato la storia visionaria dell'umanità; ad integrare e completare questa memorabile genealogia saranno dedicati i nostri *parerghi* e *paralipomeni*.

Sull'origine dell'Aleph, Borges propone invece due riflessioni: una sulla natura, l'altra sul nome. Questo, com'è noto, corrisponde alla prima lettera dell'alfabeto ebraico, per cui «la sua applicazione all'ambito della mia storia non sembra casuale». Per la Cabala - che letteralmente significa «trasmissione» - quella lettera rappresenta l'*En Soph*, illimitata e pura divinità; fu anche detto che essa

ha la figura d'un uomo che indica il cielo e la terra, per significare che il mondo inferiore è specchio e mappa del superiore.

In ebraico *En Soph*, cioè l'Eterno Infinito inteso come Dio, è il nome che nel XII secolo il cabalista cieco Jizchaq utilizzò per definire l'essenza stessa della divinità. Ci volle dunque un cieco, come Tiresia, come Edipo, come Omero, e forse anche come Polifemo, per vedere l'invisibile.

I cabalisti, in generale, hanno comunque una loro idea dell'Eterno Infinito: include che questo possa comprendere anche infinite parti finite di spazio-tempo, ma che il Tutto, l'Eterno Infinito stesso, è incomparabilmente maggiore del loro infinito insieme. Ora, la parola *En Soph*, inizia con la lettera *aleph*; l'Eterno Infinito è quindi già denotato dal primo suono dell'alfabeto ebraico; ma anche la parola usata per Dio, *Elohim*, inizia così.

Per i cabalisti, inoltre, la lettera *aleph* è anche in relazione alle dieci *Sefirot*, veicoli della potenza creatrice attiva che, collegate insieme da linee che si sviluppano e correlazionano sul piano esoterico, sottile, compongono l'Albero mistico che riproduce le *emanazioni* attraverso le quali Dio ha generato il mondo. Lo schema delle *Sefirot*, con le sue dieci «case», ricorda molto quello del Gioco del Mondo, a cui tutti abbiamo giocato da bambini.

La prima lettera dell'alfabeto ebraico corrisponde dunque all'*En Soph*, cioè all'Ineffabile prima della sua automanifestazione; in altre parole alla potenzialità assoluta in cui tutto è contenuto e il cui gesto creatore, per nascondimento o meglio «ritrazione», *tzimtzum* in ebraico, ha generato la realtà in atto di tutte le cose come si osserva all'interno dell'Aleph: la *Manifestazione*, qui intesa come «mondo manifestato» lo *'ālam al-šahāda* dell'esoterismo islamico.

D'altra parte è lo stesso Carlos Argentino che dice subito a Borges «vedrai l'Aleph: il microcosmo di alchimisti e cabalisti». E dunque, la relazione tra micro e macrocosmo è una delle determinanti essenziali dell'Aleph, qualunque sia la forma che esso prende. Possiamo così dire che, ogni volta ci si trovi di fronte a qualcosa che evoca o suscita questa corrispondenza, siamo dinanzi, se non ad un Aleph, perlomeno ad un *evento alefico*.

L'aggettivo «alefico», allora, sta a significare sia ciò che si riferisce alle forme dell'Aleph, sia a tutto quello che potenzialmente lo può suscitare o ricordare.

L'idea dello *tzimtzum*, che significa appunto «ritrazione, nascondimento», rende bene anche la duplice natura dell'Aleph, nel quale le cose appaiono talvolta, sia in modo manifesto, sia solo attraverso il loro risvolto: contratte eppure a grandezza naturale, come curvate all'interno del loro spazio-tempo a causa di una forza invisibile che le «ritira» in se stesse per concentrarne l'essenza in un unico evento. In astrofisica questa è la natura virtuale di quella singolarità ancora inesplorabile che è il Buco Nero.

Il «nascondimento» rimanda immediatamente all'idea di nascondiglio, ma anche di luogo consacrato, separato dallo spazio profano: al Tempio deputato, sia alla protezione del segreto, sia alla sua comprensione. Borges scende in cantina per incontrare l'Aleph; vedremo come Walter Benjamin incontrerà il suo Genio alefico, l'Omino Gobbo, nel sottoscala della sua casa berlinese, o come il mistero del Turco, l'automa giocatore di scacchi, sia tutt'uno con il buio interno alla sua scrivania apparentemente piena solo di ingranaggi.

Il nascondimento alefico è pure caratteristico della Maya e del Velo di Iside: ciò che ricopre l'essenza invisibile della realtà e mostra allo sguardo non perspicuo del profano l'illusione delle cose. Illusione (Maya) non vuol dire inganno o irrealtà, ma che le cose non sono *solo* così come appaiono. Anche Eraclito ci dice che «da natura ama nascondersi» e Giorgio Colli interpreterà la parola greca *physis* (natura) come Origine.

Moshe Idel, infine, suggerisce la presenza, già adombrata da G. Scholem, di un *Mundus Imaginalis* nella Cabala, lo *'Olam ha - demūt*. Questa evenienza costruisce analogie ancora più strette e abissali tra

aleph e Aleph. In particolare lo *'Olam ha - demūt* esprime il passaggio scalare dal mondo divino a quello dell'Intelletto cosmico, e da questo all'Anima del Mondo e poi al Mondo Immaginale, ultimo gradino prima di quello fenomenico.

Questa scoperta dell'immaginale nella Cabala fa dire a Idel che il *Golem* costruito dal grande cabalista Abulafia era legato allo sviluppo dell'Immaginazione Vera, oltre che dall'utilizzo dell'*aleph* nel nome che lo vitalizzava. Ho utilizzato il termine «vitalizzato» poiché, come ci ricorda G. Scholem, il *Golem* non poteva avere un'anima e dunque non poteva essere animato ma solo, appunto, vitalizzato. L'essere artificiale veniva dunque vitalizzato scrivendogli sulla fronte la «parola sacra» AMET, cioè «verità» in ebraico, la cui prima lettera è appunto un'*aleph*. Per devitalizzare il *Golem* la si cancellava e così restava MET cioè «morte».

Appare allora evidente come il nome Aleph sia mediato da questa lettera prima, poiché il suo significato cabalistico esprime esattamente l'idea della totipotenza, della possibilità che il Tutto sia contenuto, unificato, in un solo Principio. E quindi tra *aleph* e Aleph, o meglio nella trasmutazione dell'uno nell'altro, ritroviamo lo sguardo di Dio, quello che Maestro Eckhart dice sia lo stesso con cui io guardo Lui mentre Lui guarda me: lo sguardo delle icone. E cosa c'è di più iconico di un Aleph, o di più alefico di un'icona? Torneremo allora su questa «prospettiva rovesciata» di cui ci parlerà Pavel Florenskij.

Le forme geometriche dell'Aleph: utopia ed eterotopia

Seguendo le suggestioni cabalistiche dello stesso Borges, arriviamo infine alla descrizione della struttura geometrico-matematica dell'Aleph. In matematica l'*aleph* è il simbolo usato per indicare la cardinalità del numerabile. Citando i numeri transfiniti di Cantor e la sua *Mengenlehre* (Teoria degli insiemi) in cui, guarda caso, il primo di essi si chiama *aleph* con zero ($\aleph_0$), Borges introduce il concetto di *infinito attuale*, diverso da quello semplicemente *potenziale* che si ottiene per accumulazione di addendi, per successione di elementi senza che ve ne sia uno finale.

Detto in termini più precisi: non esistono insiemi infiniti di cardinalità, o potenza, minori dell'insieme dei numeri naturali, la cui cardinalità s'identifica con la sigla *aleph*-0: questo è il più piccolo numero *transfinito*. In altre parole, un qualunque insieme infinito non può contenere un numero di elementi inferiore ad *aleph*-zero; ovvero un qualunque insieme infinito ha un sottoinsieme che può essere numerato.

David Foster Wallace ha scritto a proposito un bellissimo libro cui rinvio; qui voglio solo citare una frase scritta dallo stesso Cantor, in una delle ultime lettere, al collega inglese Grace Chisholm Young, che illumina bene la sua concezione *alefica* dell'infinito attuale. «Non ho mai proceduto nelle mie argomentazioni da un *Genus supremum*, dell'infinito attuale. Al contrario, ho dimostrato rigorosamente che non esiste assolutamente nessun *Genus supremum* dell'infinito attuale. Ciò che sorpassa tutto quanto è finito e quanto è transfinito non è un *Genus*: è l'unità singola, completamente individuale unità nella quale è inclusa ogni cosa, che include l'*Assoluto*, e che è incomprensibile alla mente umana. Questo è l'*Actus Purissimus* che molti chiamano Dio».

Forse, come scrive Amir D. Aczel nel suo *Il mistero dell'alef*, l'opinione che l'assolutezza di Dio fosse incomprensibile per la mente umana, anche se può tentare di capire l'infinto attuale, portò un poco di pace nella sua anima tormentata. Senza entrare ulteriormente nelle complesse questioni che ineriscono la matematica dei numeri transfiniti - non dimentichiamo la follia che avvinse Cantor per quasi tutta la vita - è evidente come ciò che lega l'*aleph* prima lettera dell'alfabeto ebraico a questo tipo di profondissima intuizione matematica è la relazione tra finito e infiniti potenziali e attuali. In altre parole, esattamente il problema che Borges si pone all'inizio del suo racconto dovendo descrivere

un'entità infinita, l'Aleph appunto, attraverso categorie finite.

«I mistici», scrive Borges, «in simili circostanze sono prodighi di emblemi: per significare la divinità, un persiano parla di un uccello che in qualche modo è tutti gli uccelli […]. Ezechiele di un angelo con quattro volti che si dirige contemporaneamente a Oriente e a Occidente, a Nord e a Sud. Non invano ricordo queste inconcepibili analogie, esse hanno qualcosa a che vedere con l'Aleph. Forse gli Dei non mi negherebbero la scoperta d'una immagine equivalente, ma questa relazione resterebbe contaminata di letteratura, di falsità. D'altronde il problema centrale è insolubile: l'enumerazione, sia pur parziale, di un insieme infinito».

Ai vari tipi d'infinito è dedicato un capitolo che cerca di chiarire la storia dell'Aleph borgesiano come simbolo dell'*ápeiron*, inteso sia come *eternità* - l'infinità fatta tempo - sia come *illimitato*: fatto spazio. Borges accenna a diverse immagini precorritrici o matrici del suo Aleph: quella, ad esempio, di Alano de Insulis che richiama l'idea di Dio come sfera infinita il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo.

Per determinare questa categorizzazione geometrico-matematica, nel racconto si accenna ad una visione del cugino in merito ad «*un altro punto nel quale convergono tutti i punti*». Qui, evidentemente, siamo non solo nel campo della geometria, ma in quello della cartografia, che di questa è un'estensiva applicazione, e di un ulteriore passaggio: alla «quarta dimensione» che racchiude lo spazio-tempo.

Questa locuzione, *spazio-tempo*, di uso corrente dopo che Einstein la utilizzò nella sua Teoria della relatività, la troviamo per la prima volta espressa da James Hinton nel 1880. Egli scrisse diversi romanzi per dipanarne la matassa ma, soprattutto, inventò un gioco composto da ottantuno cubi con i quali si poteva acquisirne la percezione; sappiamo che Borges ci giocò a lungo, da bambino, nella libreria paterna: l'archetipo di tutte le sue «biblioteche universali».

Anche E. A. Abbott, nel suo celebre romanzo *Flatland* del 1884, la usa a denotare una prospettiva sovramateriale, mentre il Wells della *Time Machine* se ne serve per definire il tempo come dimensione dello spazio. Florenskij se ne avvale per descrivere gli stati mistici, I. P. Culianu, nel suo *Storia della Quarta Dimensione*, cita, non a caso, Borges, e in particolare *Tlön*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*: nel lungo racconto, contenuto in *Finzioni*, partendo da una frase sugli specchi che «sono abominevoli perché riproducono l'umanità», si descrive il «piano di progettazione di un mondo che non sia troppo incompatibile con quello reale», in cui la realtà materiale potrebbe ricevere direttamente dalle idee una nuova forma; anzi, a un certo punto potrebbe essere la materia stessa a scaturire dal pensiero.

Il racconto descrive così un cosmo immaginario che ricorda l'Aleph borgesiano, ma parallelo; una sorta di applicazione fantastica della Teoria delle stringhe, con i suoi multiversi a più dimensioni. Qui, infatti, non sono le immagini che attirano la mente, ma è la mente a creare una serie di immagini che non hanno nulla a che vedere con la realtà visibile né con quella invisibile: esistono su un piano totalmente autonomo, di puro idealismo, trascendente finanche quello platonico. Una descrizione del genere la ritroveremo nel capitolo dedicato al romanzo *Il Gioco delle perle di vetro* di Hermann Hesse. Ma ciò che ci riporta alla corrispondenza con l'Aleph, sono sia la geometria di Tlön, sia la sua matematica. La prima postula il piano come base della stessa e non il punto, affermando, di conseguenza, che l'uomo che si sposta modifica le forme che lo circondano; la matematica invece si basa sui numeri indefiniti, sostenendo che l'operazione del contare modifica le quantità e le trasforma da indefinite a definite: questi possono essere considerati i postulati di una matematica basata sul «principio di indeterminazione» alefica.

Per quanto concerne invece la formula geometrica che, nella realtà macrocosmica, potrebbe darci un'idea di quella ipotetica dell'Aleph, il riferimento è a tre figure: la sfera di Riemann che si ottiene per trasformazione tridimensionale della teoria dei numeri complessi, l'ipersfera multidimensionale, e quella generata dalla geometria spazio-temporale di Minkowski. Per

quest'ultima si parte dalla Teoria della relatività per costruire coni che si estendono dal passato verso il futuro e viceversa, basandosi sul concetto, centrale in fisica relativistica, di «evento» che, di là dallo spazio newtoniano, diviene un «altrove assoluto», dunque estremamente allusivo alla natura essenziale dell'Aleph.

Minkowski definisce la struttura geometrica dello spazio-tempo come un qualcosa in cui ad un punto dello spazio corrisponde un punto del tempo, cioè un sistema di valori x, y, z, t, che chiama «punti dell'universo». La molteplicità di tutti i pensabili sistemi di valori x, y, z, t costituisce l'«universo».

Un «evento» indica allora una posizione nello spazio-tempo ed è indicato mediante un quadrivettore in cui compaiono sia le coordinate spaziali, sia quelle temporali (x, y, z, t).

Per quello che concerne, invece, la sfera di Riemann, questa deriva dal cosiddetto «piano complesso», chiamato anche piano di Argand-Gauss: una delle possibili visualizzazioni spaziali dei numeri complessi.

Questi sono costituiti da un numero reale ed un numero immaginario detto □ la cui proprietà è espressa dalla formula: □ ² = - 1. Quando su di un piano complesso si costruisce una sfera il cui polo Sud è tangente al piano, e quello Nord è un punto all'infinito - ciò che in prospettiva corrisponde al cosiddetto punto di fuga, *vanishing point* in inglese - si ottiene una sfera di Riemann. Anche questa costruzione rende bene l'idea di quella che potrebbe essere la forma geometrica di un Aleph.

Interessante citare, infine, come ulteriore riferimento alefico, il saggio del dantista rumeno Horia Roman Patapievici *Gli occhi di Beatrice*, nel quale la forma geometrica che maggiormente descrive il *Paradiso* di Dante è l'*ipersfera*, cioè una sfera a quattro dimensioni. Fra le altre cose l'ipotesi è avvalorata anche dal fatto che, una volta superato il Primo Mobile, cioè il nono cielo, Dante raggiunge al tempo stesso sia il confine, sia il centro del *Paradiso*; e l'unica figura geometrica nella quale il centro coincide con tutti i punti della superficie è appunto l'ipersfera.

In matematica, e in particolare in geometria, un'ipersfera è l'analogo di una sfera in più di tre dimensioni: un'ipersfera di raggio r nello spazio euclideo n-dimensionale consiste di tutti i punti che hanno distanza r da un dato punto fissato P, chiamato centro dell'ipersfera. Se invece ci si volesse spingere verso l'infinitamente piccolo, cioè a livello subatomico governato dalla fisica quantistica, l'Aleph potrebbe approssimarsi alle figure che sostanziano il cosiddetto spazio di Calabi-Yau, legato ad un modello della Teoria delle stringhe, per la quale esistono extradimensioni arrotolate in figure diverse in quanto associate ad ogni punto dello spazio-tempo. La teoria prevede che gli spazi potenziali candidati siano infiniti. Si è accennato all'Aleph come forma di una cartografia immaginale; per questo il capitolo sulle *Body map* parlerà di una specialissima tipologia cartografica, in cui la forma dell'Aleph è quella del soma stesso di un soggetto: soma-sema. Ma possiamo anche dire che l'Aleph è una mappa *tout court*, come Franco Farinelli sostiene sia *Utopia* di Tommaso Moro.

L'Aleph, infatti, è uno dei luoghi, o non luoghi, dell'utopia: una sua antonomasia. Riprendiamo qui le parole di Louis Marin che sostiene come l'utopia sia «questo non luogo dove i nomi non designano propriamente, dove non vi è il proprio del nome, dove essi designano l'altro dal proprio; disappropriazione nell'appellazione, assenza nell'indicazione della presenza, metafora nel proprio; questa è la possente decostruzione realizzata dai nomi propri utopici: essi creano, nella loro proliferazione, l'altro del luogo, del fiume, della città, del saggio, del senso che non è il luogo, la città, il saggio, il senso ideale, ma la loro depossessione, la loro denuncia nello stesso momento in cui il linguaggio se ne impossessa». Qui siamo di fronte ad un'altra possibile sfaccettatura del prisma alefico, evidentemente. Ma l'Aleph è anche, al tempo stesso, una *eterotopia*, secondo la definizione che ne fornisce Foucault quando descrive «quegli spazi che hanno la particolare caratteristica di essere connessi a tutti gli altri spazi, ma in modo tale da sospendere, neutralizzare o invertire l'insieme dei

rapporti che essi stessi designano, riflettono o rispecchiano». Non a caso il filosofo francese cita esplicitamente Borges per fornire un esempio della sua intuizione. Utopia/eterotopia, dunque, sono le due figure che si con/fondono per sostanziare l'immaginale alefico.

Il simbolismo della sfera e la sua filosofia

Infine, come una sorta di cornice tradizionale, riportiamo le riflessioni di Guénon e Zolla sul simbolismo della sfera. Di fatto e in primo luogo - dice Guénon - la sfera è veramente la forma primordiale, in quanto è la meno «specificata» perché simile a se stessa in tutte le direzioni, sicché, in un movimento di rotazione qualsiasi intorno al proprio centro, le sue posizioni successive sono sempre rigorosamente sovrapponibili l'una all'altra.

Si tratta perciò, si potrebbe dire, della forma più universale, contenente in qualche modo tutte le altre, le quali ne trarranno origine per differenziazione; è questa la ragione per cui la forma sferica è, in tutte le tradizioni, quella dell'«Uovo del Mondo», la forma cioè della rappresentazione dell'insieme «globale», nel loro stato primitivo ed «embrionale», delle possibilità che si svilupperanno nel ciclo di una Manifestazione.

Zolla riprende la riflessione sulla forma ellittica dell'uovo, per notare che «i romantici tedeschi dicevano che l'ovato, la mandorla, è un circolo che si è allungato, il cui punto centrale si è disteso in una linea i cui punti estremi sono i due fuochi dell'ellissi. Il circolo, simbolo di unità, pienezza e pace, nel tramutarsi in ellissi non cessa di essere curvilineo, perfetto, eppure pone la premessa alla caduta nell'angolosità del molteplice e del divisibile. Perciò i pittori incorniciarono in mandorle le scene dell'Assunzione e della Trasfigurazione, quando il pleroma e la moltiforme carnalità si toccano. L'ellittico uovo non è, d'altra parte, la forma, il momento in cui la scintilla della vita è sul punto di incarnarsi? Infine il volto umano traccia un ovale».

Queste osservazioni sulla relazione tra ovale e cerchio, in particolar modo sul rapporto formale che indica il passaggio tra la *Zoé* incondizionata e le sue *bìos* caratterizzate, verranno riprese nei capitoli dedicati al simbolismo del labirinto nelle Basiliche di San Vitale a Ravenna e Chartres, ed in quello sulla Dormizione di Maria, mediatrice tra l'attuale e l'eterno. Ultimo, ma non per importanza, da notare che in greco «uovo» si scrive *óa*, cioè «omega» e «alfa»; ancora una volta l'inizio e la fine si fondono in quella forma unica che contiene ogni cosa.

Passando ad un altro piano, se volessimo dare una veste filosofica alle forme dell'Aleph, a quale scuola ci potremmo riferire? Zolla nella *Nube del telaio* - splendido saggio sui concetti di razionalità e irrazionalità tra Oriente ed Occidente - sostiene che ogni individuo nasce o aristotelico o platonico e che tutta la filosofia occidentale altro non è che un'evoluzione del dibattito tra queste due posizioni.

Borges, come pure chi scrive, è decisamente platonico, e l'Aleph non è che una figura di questa filosofia, naturalmente, e in particolare di quella che fa capo alla scuola neoplatonica di Plotino: la visione che egli esprime nelle *Enneadi* si pone di là da ogni dicotomia, essendo fondata su un'intuizione di tipo mistico. L'idea del mondo, basata sulla sua personalissima percezione dell'Uno, si fonda essenzialmente sul fatto che se ne possa fare esperienza. Plotino, che il Tutto lo aveva visto e conosciuto, ha speso la vita a cercare le parole per descrivere l'ineffabile. Per questo la sua filosofia si muove nel segno della responsabilità verso il mondo, poiché ogni anima, egli dice, deve riflettere sul fatto di essere in comunione con tutti i viventi della terra, del mare e del cielo. Con ciò intende, ancora una volta, legare indissolubilmente macro e microcosmo, formando un sincizio in cui dall'essere del singolo dipende l'Essere dell'Uno e viceversa, in un continuo gioco di rimandi ontologici. Per lui l'Uno non è un semplice numero profano, ma simboleggia la sintesi del Tutto di là da tempo e spazio, anzi è l'unità stessa di spazio e tempo, origine e genesi di ogni cosa manifestata.

Plotino incalza: come si fa questa esperienza? Eliminando ogni assioma (*axiomata*), di per sé limitante, per affidarsi alle belle immagini (*amàlgamata*): tutto ciò che riconduce all'estasi che deriva dalla Bellezza, intesa qui come Afrodite-*Anima Mundi*.

Ecco che la proposta dell'egizio travalica la fine del mondo antico per riflettersi nello specchio immaginale dell'Aleph: situazione estatica che apre all'esperienza dell'Uno.

Il silenzio dell'Aleph

Nel sottoscala di via Garay regna il silenzio. Questa è l'essenza impalpabile in cui si palesano le immagini alefiche: tutti gli Aleph appaiono nel silenzio o lo creano. Borges è immerso in una sorta di contemplazione, e questo stato dell'essere è possibile solo a quella condizione, che diventa così l'elemento imprescindibile della manifestazione alefica. Resta così, in stato di quiete, per tutto il tempo del prodigio: sa bene che ogni vibrazione sonora potrebbe rompere la continuità turbinante delle immagini, potrebbe dissiparle, farle svanire come neve sul mare.

La potenza del silenzio, invece, le evoca, le chiama, le provoca, le fa arrivare e restare, seppure per un momento. In quel peculiare spazio-tempo, è solo il tacere che ha luogo, che crea il luogo. L'esito della contemplazione è sempre il silenzio: anche se da esso non si parte, ci si arriva. Bisogna allora saper tacere, saper stare in questo silenzio per non infrangere il vaso fragile dell'istante alefico.

Il silenzio sospende il tempo e dilata lo spazio, crea uno spazio-tempo al di fuori dei fenomeni quotidiani, prelude sempre allo straordinario. La discesa verso l'Aleph è, al tempo stesso, una discesa verso il suo silenzioso apparire. Jacques Brosse, nel suo *Inventaire des sens*, descrive la sua esperienza alefica durante una nevicata: «Il silenzio del cielo è diventato udibile, la musica del vuoto ha riempito le mie orecchie confondendosi col gorgogliare del mio sangue. Ho potuto vedere l'invisibile, sono diventato io stesso invisibilità e silenzio. Ho ritrovato la percezione originale di ciò che è unico, anteriore alla diversità delle appartenenze».

Sono le stesse sensazioni che descrive Borges nell'osservare l'Aleph: lo scorrere del sangue, il divenire tutt'uno col centro del mondo. È il silenzio che pone la sua firma sotto queste emozioni. Ma, al tempo stesso, il silenzio genera inquietudine; uno spazio che sembra poter inghiottire l'essere. È qualcosa che viene da lontano, dalle profondità archetipiche della nostra specie, dal buio silenzioso nel quale potevano nascondersi tutti i pericoli. La fragilità originaria della «scimmia nuda» torna a ghermirci con tutta la potenza del suo enigma. Il silenzio fa vacillare l'identità, e dunque può, ad un certo punto, diventare quasi un'entità respingente, dalla quale fuggire come da un luogo malsano.

Nel silenzio molti mondi ricompaiono nel nostro mondo. Anche questa perturbante inquietudine è alefica: difficilmente un Aleph può manifestarsi altrimenti. Chissà quanto avrebbe resistito Borges, se il disprezzato cugino di Beatriz non avesse interrotto il silenzio del sottoscala.

Aleph, Aura e Alchimia

Borges e Dante hanno dunque come immagine originante dei loro rispettivi Aleph - perché non vi è dubbio che la *Commedia* questo sia - il sorriso sul volto delle donne amate. Qui la relazione tra desiderio amoroso ed *imago* ci porta direttamente ad un'altra caratteristica comune a tutti gli Aleph: emanare una forte e percettibile *aura*. Parleremo più volte dell'aura; qui ne riassumiamo le determinanti simboliche essenziali e le sue relazioni alefiche.

Cos'è l'aura? Dice il *Shatapatha Brâhmana* (XI 4.3) a proposito del mito dell'Aura - con la maiuscola a indicarla come ipostasi della sua stessa essenza - come Prajâpati (il Padre degli esseri temporali) s'infervorò e creò i viventi. Da lui, esausto e accaldato, si alzò infine l'Aura. Era splendida, rilucente e

trepida: vedendola così gli Dei la presero di mira. Lei allora si rivolse all'Essere primordiale: «mi hanno preso tutto!». Egli le rispose: «Fattelo restituire mercé un rito sacrificale».

Ecco mitizzato il rapporto tra l'Aura, che ipostatizza l'essenza comune a tutte le cose manifestate, e l'archetipo di ogni sacrificio: restituire l'essenza a se stessa. Il gesto sacrificale rigenera così la forza primordiale; confermando l'essenza creatrice, mette il Manifestato a livello del Principio.

Elémire Zolla, nel suo *Aure*, concepisce un'immagine icastica e allusiva che indica la strada per la comprensione dell'aura alefica e non solo: dice che la biografia ideale è una rievocazione delle aure che via via abbiamo incontrato e che col tempo formano una costellazione come intrecciata da un filo invisibile. L'Aleph può allora presentarsi come un insieme di *coincidenze auratiche* talmente dense da mutare la veglia in una specie di sogno lucido e visionario. L'aura, dunque, può fare la sua comparsa ogni volta che si configura la sovrapposizione di un archetipo alla percezione, poiché la rispondenza di una realtà esterna a un desiderio interiore la suscita. Ecco che l'emersione della figura archetipica di Beatriz, così come quella di Beatrice, costituiscono le rispettive auree dei due Aleph borgesiano e dantesco.

Partendo invece dalla *perdita* dell'aura nell'opera d'arte, Benjamin ne dà una definizione contemporanea, facendola coincidere con ciò che egli chiama il «decadimento» legato alla sua riproducibilità tecnologica. Nel capitolo dedicato alla doppia aura di Topolino, ne esploreremo le implicazioni.

L'aura, dunque, non è solo un'emanazione energetica sottile, visibile allo sguardo del cuore, cioè ad uno sguardo affascinato da ciò che percepisce perché in questo ritrova l'essenza del suo intimo desiderio, ma la sua visione effettiva ha bisogno di una forma di *sacrificio*. In altre parole, per dispiegare il suo potere di emanazione visionaria esige da noi una *restituzione*.

Ora, bisogna tornare sul termine «sacrificio» che, nell'accezione comune, è spesso assimilato a un gesto autopunitivo, quasi di umiliazione, agito controvoglia per ingraziarsi i favori del divino o per una ricompensa materiale. La caratteristica di base di *yajña* (sacrificio in sanscrito), invece, è quella di un'*azione che offre*: che, attraverso questo gesto, estende e potenzia se stessa. In altre parole, il sacrificio suggerisce un *intento* che effettivamente *ricrea* attraverso il gesto. O, ancora, il sacrificio è «l'atto transitivo per eccellenza», come dice Zimmer, il proiettare l'azione in maniera da legare direttamente l'agire e il suo risultato in un unico e medesimo evento. In altre parole, per vedere l'aura dell'Aleph bisogna dunque esercitare l'*intento* della sua visione. Tutto questo è assolutamente naturale se solo pensiamo che, in fondo, un rituale si esegue per *trasalire* all'aura che emana. E allora, come per ogni gesto sacrificale, ciò che conta, che farà la differenza tra l'apparizione dell'aura alefica o il suo oscuramento, in altre parole tra l'avvenire di noi stessi nell'Aleph o la sua/nostra evanescenza, è vivere lo stupore che ci pro-tende verso di essa.

Anche l'Alchimia è una via per ritrovare l'Unità alefica del vivente, per liberare da ogni cosa la scintilla dell'*Anima Mundi* che vi è contenuta. Antica Arte esoterica, nata nella notte dei tempi dalla «terra nera» dei primordi, ha sempre rappresentato, come più tardi la Massoneria, una strada eminentemente *operativo-speculativa* finalizzata a ricomporre l'Unità perduta tra umanità e mondo. La visione alefica del Tutto è dunque il suo scopo sovrano; basti riportare, a questo scopo, i primi paragrafi del *Poimandres* (il pastore di uomini), l'intelletto del «Sovrano assoluto» espressione dell'Essere supremo nel *Corpo Ermetico* attribuito ad Ermete Trismegisto, in cui il saggio descrive la visione che darà avvio al suo processo di trasmutazione: «D'improvviso tutto mi si aprì davanti per un istante. Ed ecco vedo uno spettacolo infinito: tutte le cose sono diventate luce, visione serena e gioiosa, di cui mi innamorai dopo averla vista».

Se i testi alchemici e le sue scuole sono molteplici, come le sue operazioni, tutte però intendono creare una corrispondenza biunivoca tra ciò che succede nell'athanor, il crogiolo alchemico in cui

viene operata la trasmutazione progressiva della «prima materia», e l'anima dell'operatore. L'operare sulla materia, dunque, riflette le trasformazioni che avvengono nella sua intimità. Lo stesso cammino, attingendo anche alla tradizione alchemica, lo compie il massone; la sua strada è di trasformarsi da *pietra grezza* in *pietra squadrata*, metafora del percorso di conoscenza ottenuta con la disciplina rituale simbolica. L'*Opus Magnum*, come viene definito il cammino dell'adepto verso il risultato finale, la Pietra Filosofale, o l'Oro dei Filosofi, non è tanto la possibilità di ricreare il mondo nel microcosmo del suo laboratorio, quanto di riprodurne le *ragioni* originarie, comprenderne le corrispondenze materiali attraverso l'acquisizione di uno *stato di grazia*, mercé il quale il Filosofo vede il mondo, ed è visto dal mondo, attraverso la totalità dei legami che uniscono tutte le cose.

Inutile, dunque, trattandosi di un'Arte tradizionale iniziatica, cercare di andare oltre nelle spiegazioni; il centro essenziale resta che ogni alchimista, scegliendo, o forse meglio, facendosi scegliere dalla sua «prima materia», inizia un cammino al tempo stesso universale e molto personale, che alla fine precipita quella particolare forma di Aleph che è la Pietra Filosofale, operabile solo da chi ha acquisito la purezza necessaria a… non averne bisogno.

Non a caso molti degli autori citati in questo libro, da Jung a Bachelard, da Giordano Bruno allo stesso Borges - che fa definire al cugino di Beatriz l'Aleph come il «microcosmo degli alchimisti e dei cabalisti» - per non parlare dei neoplatonici legati alla Rinascenza, Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, nel Medioevo Dante, hanno studiato le operazioni alchemiche e i suoi simboli, o si sono francamente imbarcati sulla strada per l'Opera al Rosso.

E allora, trattando degli Aleph, molte volte ed in varie forme si parlerà dell'Alchimia, che possiamo definire, tra l'altro, come la via trasmutativa alla sua creazione.

La Pathosformel Aleph

Ma esiste un Aleph *originario*? Borges dice che il suo non è né l'unico Aleph esistente né, tantomeno, quello «autentico». Riguardo quest'ultimo aspetto, e lo riconosce implicitamente anche lui, nessun Aleph può essere quello «autentico» - diciamo l'*Ur-Aleph* - nel senso della matrice che ha generato le «copie». È nella sua natura manifestarsi in modalità così diverse - ci sono, infatti, tanti Aleph quanti coloro i quali lo *avvertono* - che parlare di «autenticità» è formalmente improprio.

Un concetto che, invece, può dare un'idea dell'ineffabile natura alefica in quanto «forma originaria», è quello elaborato da Aby Warburg seguendo le trasformazioni della *Pathosformel Ninfa*. Warburg ha concepito *Mnemosyne*, la sua personale esposizione di *Pathosformel*, cioè quelle «immagini portatrici del pathos» legate alla matrice originaria: archetipi immaginali che transitano immutabili nel tempo, sostanziando via via le diverse forme che li accolgono.

La galleria concepita da Warburg non terminò mai: sia per via della follia del suo autore - spesso la luce della bellezza folgora la mente - sia perché è impossibile racchiudere in un'esaustiva *successione* tutte le forme anche se di una sola immagine di *pathos*. È impensabile poter ricondurre in un'esauriente sequenza le continue ri-creazioni di un *pathos* che si ipostatizza e, così facendo, conferma attraverso la trasmutazione dell'apparenza il suo stesso archetipo.

Qui la differenza, e al tempo stesso l'analogia, tra la natura delle *Pathosformel* enumerativo-diacroniche di *Mnemosyne* e quelle olistico-sincroniche dell'Aleph, appare chiara: provengono tutte dal *Mundus Imaginalis*, da quell'inframondo posto tra il sensibile e l'intelligibile, come ci ricorda H. Corbin. L'immaginale, è bene ripeterlo, non è la *fantasia*: un gioco in cui le immagini si rincorrono liberamente capaci di ogni licenziosità. Al contrario, entrare nel *Mundus Imaginalis*, come dicevano i neoplatonici d'Oriente, significa da un lato smaterializzare le forme sensibili, dall'altro immaginare le forme intelligibili. Il Mondo Immaginale dunque *simboleggia*, sia le forme sensibili, sia quelle

intelligibili, unificando così visibile e invisibile.

Questa medianità richiede un *intento immaginativo*: una vera e propria disciplina. Viaggiare così nella Terra di mezzo tra sensibile ed intelligibile, andare in quella dimensione inframondana in cui la «trama nascosta», come la pensava Eraclito di Efeso, organizza tutte le cose in un disegno percettibile allo sguardo dell'anima, significa forse anche accedere all'*epopteia*, la visione mistica dei Misteri Eleusini.

Anche Jung aveva ben compreso la natura del fenomeno immaginativo quando diceva di preferire l'espressione «immaginazione» a quella di «fantasia», perché fra le due vi è la differenza che i vecchi medici avevano davanti agli occhi quando dicevano che «*opus nostrum*», l'opera nostra, deve realizzarsi «*per veram imaginationem et non phantastica*», attraverso un'immaginazione autentica e non illusoria. In altri termini, secondo questa definizione, la fantasia è pura irrealtà, un fantasma, una fugace impressione; l'immaginazione invece è creazione attiva e finalizzata a uno scopo: quello di cogliere il senso delle rappresentazioni simboliche della Realtà ultima.

Nei *Vedânta* l'immaginazione è la facoltà che corrisponde al piano sottile ed incorporeo della Manifestazione, come lo sono i sogni. L'antico testo sacro ci invita a considerare due fatti inoppugnabili: le immagini sono un effetto della luce, ma durante il sonno nessuna luce penetra nel corpo, dunque la luce dei sogni non può che derivare dalla mente stessa. E allora il mondo del sogno, delle immagini sottili, è attivato dall'intelletto, che contiene la luce della verità; gli stimoli esterni, sensoriali, offrono solo la materia occasionale.

L'Aleph è anch'esso, per esplicita ammissione di Borges, l'evento che contiene, tra le altre cose, una *Mnemosyne* di immagini personali. Se nella scenografica costruzione warburghiana le immagini erano fatte di pietra, di gesso, disegnate o fotografate, stampate o sbalzate, nell'Aleph sono invece tutto questo insieme e molto altro: immagini visibili dell'invisibile, immagini invisibili del visibile.

Warburg aveva scelto di seguire l'evoluzione delle immagini che raffigurano la *Ninfa* come quintessenza della *Pathosformel*, la «formula di pathos» catalizzatrice di senso, trasportatrice, attraverso il tempo ed i tempi, sempre dello stesso contenuto originario - il suo *Ur* - seppur rappresentato da gesti e figurazioni *analoghe*. E cos'è questo *Ur* se non l'espressione della «trama [armonia] nascosta» che Eraclito dice «più forte di ogni legame manifesto», o dell'*ousía* platonica, l'essenza universale che si esprime ed esprime tutte le cose? L'essenza-ninfa era, secondo Warburg, racchiusa nelle pieghe mutevoli del panneggio, quello delle vesti, come nell'ondeggiare dei capelli, o nel suo passo danzante, tutti simboli immutabili della vita che mutando si rinnova. *Ninfa* ha dunque il potere di affascinarci in *transito*, come la ragazza di Ipanema.

E dunque, attraverso il *continuum* delle mutevoli forme, ognuna con la sua declinazione, arriviamo a quel *Cognoscere est coire cum suo cognobili* (Conoscere è far l'amore con il proprio conoscibile) di cui ci dicono i neoplatonici della Rinascenza. E non è questo il desiderio profondo di chi si espone alla ricerca della *Pathosformel* alefica?

Abbiamo già detto che l'Aleph produce immagini mentre noi, riguardandole, le riproduciamo. Il senso di questo ri-guardare desiderante lo capiamo immediatamente quando consideriamo la natura delle forme che ci ri-guardano più intimamente: quelle delle persone amate.

Cos'è l'Omino Gobbo per Benjamin, Beatriz per Borges, Topolino per Disney, Narciso per se stesso, l'icona della Trinità di Rublev per Florenskij? Oltre la categoria della *Pathosformel* warburghiana esiste per noi, e solo per ognuno di noi, l'*imago amata*, intesa come *senso* (sema) e come sensuosità (soma): un *simbolo* personalizzato e personificato che ha la capacità di *addensare* sensorialità, sensuosità, significati di tempi, spazi e manifestazioni della nostra *essenza sentimentale*.

L'*imago* rappresenta così, ad esempio, la psiche passata che si materializza nella luce votiva o nella pietra funeraria: è l'*aura* dell'antenato che si palesa nella tremula fiammella o, nel caso della statua,

«ripensata come materia».

Bachofen osserva che i simboli dei rilievi funerari romani sono esperienze di conoscenza. Quando entriamo nelle cripte, come Borges o Benjamin che scendono nel sottoscala, o come da bambini in cantina o in soffitta cercavamo il luogo del mistero - cioè del significato ineffabile della Vita e della Morte - o guardiamo i *santini* fotografici dei nostri cari, e deponiamo i fiori alla memoria di chi è stato prima e ci ha fatto essere ora, ad un tratto ci coglie l'invisibile dell'esistenza.

In quei momenti si può *vivere* il passaggio tra i diversi stati temporali dell'essere; guardando l'*imago*, l'osservatore *intento* può ritrovare l'«ora»: il presente (la situazione nella quale ci *facciamo cogliere* dall'*imago*), il passato (il ricordo, l'antenato), ed il futuro (il desiderio di ricongiungerci al suo ricordo per *ri-attualizzarlo in noi*), così diventando antenati noi stessi.

In questa situazione possiamo percepire il *respiro del tempo* che passa attraverso l'*imago*, quell'indice segreto (*heimlich Index*) descritto da Walter Benjamin col suo *debole potere messianico*. Il passato - dice il berlinese - reca con sé un indice segreto che rinvia alla redenzione. Non sfiora forse anche noi un soffio dell'aria che spirava attorno a quelli prima di noi? Non c'è, nelle voci cui prestiamo ascolto, un'eco di voci ora mute? Se è così, esiste un appuntamento misterioso tra le generazioni che sono state e la nostra. Allora noi siamo stati attesi sulla terra e, come ad ogni generazione che fu prima di noi, ci è stata consegnata una debole forza messianica.

Come fece rilevare il matematico Roger Penrose, un evento è percepito qualche istante dopo che si è prodotto; dunque la nostra coscienza è sempre in ritardo, sempre nel passato possiamo dire. Si esercita su rievocazioni. Ma, come fa giustamente notare Florenskij parlando di Mozart, quando interviene l'ispirazione, il tempo diviene istantaneo, tra fenomeno ed esperienza non c'è intervallo: è il tempo alefico.

Il saggio Vyāsa, il mitico compositore del *Mahabharata,* sostiene che lo sguardo interiore coglie l'evento in un tempo che non è quello che occorre per seguirlo, come quando cadiamo in un burrone e tutta la vita ci si presenta davanti in un unico istante.

La posta in gioco nella visione di queste specifiche immagini è dunque la redenzione dell'anima a se stessa; la «debole forza messianica» che l'*imago* ci consegna dobbiamo utilizzarla così; senza non c'è salvezza.

Altra forma di pathos alefica è certamente quella dell'*Amante invisibile*, come Beatrice lo fu per Dante. Chi è allora questa *Amante invisibile* di cui ci parla tanto diffusamente Zolla nel suo libro omonimo? «Di ciascun sesso capaci e d'entrambi, tanto morbida e pura è la loro essenza, libera com'è da arti e giunture», tutte e tutti, indistintamente «agenti in quella forma che si scelgono, lata o densa, luminosa o buia, perseguono il fine assegnato»; così poetizza Milton nel *Paradiso Perduto* (I, 219 ss.).

Per i suoi adepti, come lo furono i Fedeli d'Amore tra i quali Dante, Guido Guinizzelli, Lapo Gianni, Guido Cavalcanti, Cino da Pistoia, le fasi preliminari d'ogni percorso mistico sono necessariamente sensuali.

«Chi è questa che vèn, ch'ogn'om la mira, che fa tremar di chiaritate l'âre e mena seco Amor, sì che parlare null'omo pote, ma ciascun sospira?». Così Guido Cavalcanti la descrive nel verso iniziale di un suo sonetto. Troviamo la stessa figura nella poesia mistica islamica.

«Quando un uomo e una donna diventano uno, quell'uno sei tu. E quando quell'uno è cancellato, tu sei», dice Rūmi. Nel *Roseto della sottomissione* Nasruddîn Tûsî teorizza le *Urì* come idee che si manifestano nella nostra essenza allorché si sia mossi dal desiderio: quando si vuole prendere conoscenza degli archetipi intelligibili si ravvisa un angelo nell'immaginale, ci assicura Zolla.

«Un'amata chiese all'amante: Chi ami di più, te stesso o me? Dalla testa ai piedi sono diventato te. Di me non rimane che il nome. La volontà l'hai tu. Tu sola esisti», scrive ancora Rūmi.

Ibn 'Arabī descrive più volte la sua *Amante invisibile*, terrena e al tempo stesso angelicata, esistente

nella sua ineffabile inesistenza. «Lei come il sole ha candida la fronte, come la notte neri ha chioma e ciglio: è lei un sole, ed una notte insieme; la più stupefacente delle forme! Noi nella notte siamo nella luce del giorno, grazie a lei, e siamo, a mezzogiorno, nella sua chioma nella mezzanotte».

E allora, si domanda Didi-Huberman, «dove vanno le Ninfe di quel sottile pantheon (pantheon della memoria e del tempo, del vento e del panneggio, del lutto e del desiderio)? Qual è lo scopo del loro passo danzante? Dove si fisserà la loro grazia fondamentale? Non ha senso porsi queste domande: *Ninfa* non va mai da 'qualche parte'. Appare sempre nel presente dello sguardo e questa apparizione svela un eterno ritorno.

Non ha senso nemmeno chiedersi dove *Ninfa* inizi la sua corsa, né dove finirà. Per Warburg, *Ninfa* designa l'eroina impersonale del *Nachleben*, la «sopravvivenza» di quelle paradossali cose del tempo, appena esistenti e tuttavia indistruttibili, che vengono a noi da lontano». Sono queste, in fondo, le immagini che ruotano alla luce dello sguardo alefico.

E dunque, se è vero che Warburg, prima di Benjamin, chiede alla storia delle immagini di assumersi il «compito di interpretare i sogni» (*die Aufgabe der Traumdeutung*) allora, forse, *Ninfa* o l'*Amante invisibile* sono figure che possono aiutarci a *vedere aleficamente:* qualcosa che simboleggia una sorta di tramite, di unione, tra il nostro mondo e quello delle entità che, come intuisce Paracelso, sono il simbolo delle verità elementari. Ecco perché *Ninfa* tornerà nelle sue continue trasformazioni e relative perturbazioni in vari capitoli, a partire dal suo archetipo: la Grande Dea.

L'Aleph come rêverie

E allora, l'Aleph è un sogno o un'illusione? Una produzione onirica, o un *portento* che conduce oltre la realtà ordinaria? O entrambe le cose, poiché tra sogno e illusione la distinzione è indefinita e indefinibile?

Ecco che, forse, la definizione di cosa può rappresentare l'immaginale alefico come forma dell'esperienza psichica è quella di *rêverie*, la forma psichica dell'eterotopia. Gaston Bachelard, il filosofo della *rêverie*, dice che «gli uomini immaginano più di quanto pensano: hanno allora delle espressioni che oltrepassano il loro pensiero, che oltrepassano il pensiero».

Una mente *intenta*, aggiunge, «immagina il cosmo»: questo è il suo «destino più naturale»; così troviamo scritto nella *Poetica della rêverie*. Una nuova immagine - ammonisce Bachelard - costa all'umanità tanto lavoro quanto alla pianta un nuovo carattere. Molte immagini prodotte non possono vivere perché sono meri giochi formali, non veramente adeguate alla materia che devono formalizzare.

Evidentemente quelle prodotte da un'immaginazione alefica, invece, hanno una loro *durata*, utilizzando la nota definizione di Bergson secondo cui questa è l'espressione del tempo vissuto autenticamente. In altre parole, se ci astraiamo dallo spazio, dai concetti dell'intelletto, immergendoci nel più profondo di noi stessi, veniamo a contatto immediato con una realtà che è assolutamente qualitativa, mobile e indivisa. Essa è costituita da stati di coscienza che si fondono in maniera da produrre una continuità vivente, un amalgama in continua evoluzione, un flusso sempre nuovo e originale, la cui eterogeneità è tale che ogni suo momento, ricco com'è del passato e già contenente il futuro, rispecchia a suo modo il tutto.

Questo è il tempo della *durata*, che supera le dualità di uno e molteplice, spazio e tempo, e le riconduce a dualitudini, polarità opposte della stessa unità spazio-temporale: il tempo dell'immagine alefica.

«I fotografi di genio sanno calcolare la durata delle loro istantanee: una *durata di rêverie*». Con questa immagine, ottenuta poetizzando l'arte di dipingere con la luce, Bachelard metaforizza lo stato della

coscienza del *rêveur*, che finisce per essere qualcosa che «batte ad un'intensità impercettibile, vuoi perché essa ancora indugia prima di sprofondare nel sogno (il *rêve*, l'inconscio), vuoi perché ne è appena emersa».

La *rêverie* è dunque uno stato alefico estremamente fragile, evanescente, instabile; e tuttavia essa è all'origine della relazione tra il mondo e il nostro esserci, ossia la dimensione originaria dell'essere dell'umanità di fronte al mondo e dell'apparire del mondo all'umanità: è lo stato dello stupore infantile o quello delle culture arcaiche di fronte all'epifania divina.

La differenza tra sogno e *rêverie* dipende allora dalla fenomenologia: se il sognatore notturno è un'ombra che ha perso il suo Io, il sognatore di *rêverie* può, invece, dal centro del suo io sognatore, formulare un cogito. In altre parole, la *rêverie* è un'attività onirica nella quale sussiste un bagliore di coscienza: il sognatore di *rêverie* è presente alla sua *rêverie*.

La *rêverie* è dunque l'unico momento onirico che una fenomenologia può studiare, in quanto il materiale viene prodotto in uno stato di veglia della coscienza. È un non senso - ammonisce Bachelard - pretendere di studiare oggettivamente l'immaginazione, dal momento che si riceve veramente l'immagine solo se la si ammira; bisogna perciò amare le potenze psichiche «con due amori diversi». Ritroveremo la stessa sensibilità in Andrej Tarkovskij, quando parleremo di Narciso e del suo Aleph-Ombra. Dunque, in conclusione, nel sogno è il mondo a sognare, nella *rêverie* chi sogna è il sognatore. Riprenderemo questa idea della *rêverie* come forma psichica dell'immaginazione alefica in diversi parerghi e paralipomeni.

Per completare le possibili tipologie oniriche dell'Aleph, dobbiamo infine prendere in considerazione anche altri aspetti del racconto cui Borges accenna solamente ma che, proprio per questo, ne rappresentano forse le sfaccettature più segrete e interessanti.

Una è certamente il «doppio sogno» degli amanti, che in molti miti della letteratura induista è considerato centrale per la comprensione dei fenomeni psichici legati alla relazione tra il sonno e la veglia, l'illusione e la realtà.

Per fare un esempio molto noto, nello *Yogavasistha* - immenso ed anonimo poema filosofico in sanscrito del XII secolo - ne viene riportato un caso: la storia di una principessa che, colpita dall'incantesimo di un demone malvagio, non poteva più sognare. Questo la angustiava molto, poiché così aveva perduto la possibilità di ricevere presagi e premonizioni attraverso i sogni, e quindi potersi preparare convenientemente alle trasformazioni della realtà che sarebbero accadute nello stato di veglia. Per cercare di fare fronte a questa mancanza, l'amato sposo si risolve, con l'aiuto di un demone benigno, a sognare al suo posto. Si apre così una relazione onirica tra i due, per cui lo sposo sogna, sia i suoi sogni, sia quelli per la propria amata: la caratteristica di questi, naturalmente, è che lei sola può comprenderli, essendo a lei sola destinati. Non c'è dunque un'espropriazione dei sogni della principessa, quanto un'azione vicariante che la mette in grado, attraverso la narrazione dei suoi sogni da parte del marito, di combattere il demone malvagio e vincerne finalmente l'incantesimo.

Questa storia introduce una modalità onirica che possiamo ritrovare anche nell'Aleph di Borges: egli dice chiaramente di voler vedere le immagini del suo Aleph anche per Beatriz che non potrà mai più vederle: un'altra forma di estremo omaggio all'amata. In tal senso, si può dire che la poetica della *rêverie* ha delle *ripercussioni*, secondo la definizione di Maurice Blanchot nel suo *Vaste comme la nuit*: «L'unica cosa che ci mette al livello del potere poetico è la ripercussione, l'appello dell'immagine a ciò che vi è in essa di iniziale, pressante appello a uscire da noi e a muoverci nella scossa della sua immobilità […]. L'immaginazione si pone come sfida che apre all'uomo territori inesplorati, in cui si entra in contatto con la forza primigenia e fondativa dell'invenzione umana che, bruciando il fuoco della sua ispirazione, riesce a sentire la ripercussione ed a vedere le immagini poetiche».

Le immagini alefiche esprimono tutte, a ben vedere, una caratteristica comune: hanno una valenza erotica. Ma dobbiamo intenderci sulla portata del termine, data la degenerazione quantitativa che nella modernità offusca la luce di questa *potenza*. Nella cultura greca la Bellezza sensuale e sessuale è legata a Venere ed Eros, due divinità - per Eros dovremmo parlare di un *daimon* - che, secondo Plotino, conducono l'anima verso la trasfigurazione.

Venere è *anadiomenon*: rinasce continuamente dalle spume del mare; la dea è stata generata dalle acque attraverso la dispersione del principio vitale originario, che caratterizza anche l'essenza di Eros il quale, dice Platone, è «fluido nella forma» (*hygros to eidos*) ed «ondeggiante»; ed è proprio questa caratteristica che gli «consente di dispiegarsi nel tutto ed entrare ed uscire di nascosto da ogni anima». Eros dunque non ha *una* forma, perché è fluido, ondeggiante, mutevole, e proprio in questo risiede la sua grazia, la sua specifica armonia, ed anche, sommamente, la sua capacità di *affascinarci*.

Qui vediamo la relazione tra Eros e le immagini alefiche: anch'esse non hanno *una* forma, ma proprio per questo il loro simbolismo ha la capacità di «entrare ed uscire di nascosto dalla nostra anima», poiché, come tutte quelle che veicolano Eros, «la loro origine è ignota e si riproducono in ogni tempo e in qualunque parte del mondo», suscitando un profondo senso di meraviglia. C'è allora qualcosa di sottilmente attraente nell'Aleph: una fascinazione che gli deriva dalla stessa *modalità* con la quale Eros attua il suo muoversi nelle anime. Afferma Platone della sua virtù, come la cosa più grande sia che Eros non fa ingiustizia né a Dei, né a uomini; e nemmeno la riceve. Infatti, egli né patisce per violenza, se mai qualcosa patisce, perché la violenza non tocca Eros, né agisce con violenza quando agisce, dato che «tutti servono ad Eros volontariamente ogni cosa».

L'analogia tra Eros e Aleph nelle modalità di compenetrazione dell'anima, e le rispettive caratteristiche metamorfiche, ci dicono che l'amore è al centro dell'essere come forza trasfiguratrice, come momento che l'anima ricerca per «restituirsi a se stessa», per togliersi la maschera.

Plotino, nelle *Enneadi*, traccia la corrispondenza più ardita e visionaria: quella tra Eros, Afrodite e anima; ovvero amore, bellezza e psiche.

«E che il bene sia lassù» - dice il filosofo - «lo prova anche l'amore che è congenito all'anima: perciò Eros è nuzialmente unito alle anime persino nelle pitture e nei miti. Poiché, essendo essa qualcosa di diverso dal dio e tuttavia derivante da lui, l'anima è necessariamente innamorata di lui e, finché è lassù, colma dell'amore celeste, mentre quaggiù è piena di amore volgare. Ogni anima dunque è un'Afrodite; ed a ciò intendono alludere la nascita di Afrodite e la nascita di Eros che le si accompagna».

Per Platone la bellezza presente in un corpo qualsiasi è sorella della bellezza presente in un altro corpo, e sarebbe una grande follia non ritenere una sola ed identica Bellezza presente in tutti i corpi. Ecco che la bellezza di Beatrice e quella di Beatriz, sono alla scaturigine del loro potere trasfigurante su Dante e Borges, così come ognuno di noi ha il potere di farsi trasfigurare dalla sua *Amante Invisibile*, o anche visibile.

Intrecciato nel vortice dell'Aleph, Borges vede dunque se stesso, il suo proprio mistero, così come Dante si ritrova attraverso il viaggio ascensionale che culmina, non con la visione dell'Ineffabile e dell'Invisibile Assoluto, ma con il sorriso di commiato di Beatrice: questo sì segno intelligibile ed inequivocabile della sua *grazia*.

Costruire il *Paradiso* solo per ricevere quel sorriso è in fondo qualcosa che possiamo capire *empaticamente*: un gesto intriso di umanità che, pur situandosi per così dire al di qua della luce divina, al tempo stesso ci appare immediatamente come la sua stessa matrice.

Ed è questa *grazia*, figlia della Bellezza, che noi riceviamo dall'Aleph; se approfondiamo e

rettifichiamo l'istinto che ci spinge verso la voluttà, impariamo a riconoscere dentro di noi la Bellezza che aduna in forme la materia anche fuori di noi; percepire le analogie che ci legano a tutto ed al Tutto. Torna qui la Triade neoplatonica di *emanatio, conversio, remeatio*, dove la Bellezza è il veicolo del ritorno, *remeatio*, alla sorgente dell'Essere: chi non la ama non solo non vive, ma non farà ritorno all'Origine.

Altri Aleph

Riguardo gli altri Aleph, o a tutto ciò da mettere in relazione più o meno diretta o analogica con il suo, Borges cita una serie di precedenti, non certo esaustivi - e come potrebbero esserlo? - ma indicativi di alcuni ambiti attraverso i quali noi ricostruiremo i parerghi e i paralipomeni di una costellazione in cui inserire anche quello borgesiano.

E dunque il primo predecessore è certamente il globo, o meglio la sfera, di Alano de Insulis di cui, come abbiamo detto, il centro è in ogni dove e la circonferenza da nessuna parte. Immagine ripresa più volte nella storia e alla quale dedicheremo un capitolo nella sezione «archetipi». Un altro precursore dell'Aleph è uno specchio, sommo simbolo eterotopico. «Intorno al 1867 il capitano Burton esercitò in Brasile la carica di console britannico; nel luglio 1942 Pedro Henríquez Ureña scoprì in una biblioteca di Santos un suo manoscritto che trattava dello specchio che l'Oriente attribuisce a Iskandar Zu al-Karnayn, o Alessandro Bicorne di Macedonia.

Nel suo cristallo si rifletteva l'universo intero. Burton menziona altri artifici simili [...]» e qui segue una lista che il lettore ritroverà nei capitoli dedicati a questi specchi ed al loro attraversamento in modalità alefica.

Borges, sempre citando il manoscritto in questione, avanza poi l'ipotesi secondo cui «i fedeli che si recano alla moschea Amr, al Cairo, sanno bene che l'universo è racchiuso nell'interno di una delle colonne di pietra che circondano il cortile centrale. Nessuno, certo, può vederlo, ma chi accosta l'orecchio alla superficie afferma di percepire, dopo un po', il suo incessante rumore. Esiste questo Aleph all'interno di una pietra? L'ho visto quando vidi tutte le cose e l'ho dimenticato? La nostra mente è porosa per l'oblio; io stesso sto deformando e perdendo, sotto la tragica erosione degli anni, i tratti di Beatriz».

Di questo Aleph abbiamo già detto e diremo; qui però vogliamo tornare, a sostegno della tesi secondo cui l'*Aleph* è un racconto d'amore, a ricordare che Dante avrebbe compilato una lista di nomi di donne solo per inserire anche quello di Beatrice e poterla così nominare. Ebbene, non sembra qui che anche Borges abbia costruito tutta questa impalcatura alefica solo per tornare a dire di Beatriz e contrastare così l'evanescenza del ricordo?

Nel capitolo dedicato allo specchio oscuro faremo una riflessione, una congettura piuttosto, sulla possibilità che l'Aleph di Borges fosse solo un artefatto messo in opera da Carlos Argentino per burlarsi di lui. Una sorta di lanterna magica, nulla di più. Ed elaboreremo l'ipotesi che la scena fosse stata accuratamente preparata da mesi, e la scusa dell'Aleph solo un pretesto. Un pirandelliano autoinganno, ordito dal Maestro stesso per, ancora una volta, celebrare la figura di Beatriz.

E dunque gli specchi, le colonne, lo scantinato, la sfera infinita di Alano de Insulis, ma anche la Teoria degli Insiemi, i labirinti sono o contengono (o contengono perché sono, o sono perché contengono, o entrambe le cose insieme e/o nessuna delle due) degli Aleph.

Nella mitologia indù gli Aleph sono numerosi, tutti legati al grande ciclo dei «sogni nella bocca del dio»: basti ricordare il noto episodio di Yasoda, la madre mortale di Krishna bambino, che una volta lo redarguì per avere mangiato della terra. Al che il dio disse alla madre angustiata dalle mancanze del figlio di guardarle in bocca, poiché lui sosteneva il contrario. Allora essa vide nella sua bocca l'intero

universo, con gli angoli più remoti del cielo, e il vento, e i fulmini, e il globo terrestre con le sue montagne e gli oceani, la luna e le stelle, e lo spazio, e vide il suo villaggio e se stessa.

Fu colta da timore e confusione e pensò: questo è un sogno o un'illusione prodotta da un dio? Oppure è un inganno della mia mente? Quando essa pervenne a comprendere la vera realtà di questo mondo, il dio dispiegò la sua magica illusione (la sua *Maya*) e lei fu invasa di amore materno, dimenticò tutto e abbracciò, felice come non mai, il suo bambino.

E allora, cosa vive Yasoda? Sogno, illusione prodotta da un dio? Per la filosofia indù sono tutti stadi di una stessa realtà che s'intreccia tra visibile e invisibile, il cui confine è non solo labile, ma continuamente mobile. Per questa idea del mondo è la veglia che deve affrontare l'onere della prova: mostrare al sogno di *essere reale*, non il sogno che deve difendere la sua impermanenza.

La forma dello sguardo

Ecco perché, in conclusione, l'Aleph è sia un atto immaginale, sia una forma fenomenologica del nostro sguardo. Se il fine è l'Unità, senza la quale il molteplice con i suoi mille contrari non avrebbe nessun luogo per esistere, non «avrebbe luogo», allora o l'Aleph serve per raggiungerla, o non è.

Per questo esso è anche, o forse soprattutto, un *ágalma*, una «immagine sacra», come Platone aveva detto del cosmo nel Timeo (37 d - e); le sue immagini sono l'epitome di quel modello «eternamente vivente», dal quale il «demiurgo» ha tratto il disegno universale. Ciò significa che la sua contemplazione può riportarci all'Origine, come ogni *ágalma* potenzialmente può se accostato con l'intento giusto.

Come annuncia Florenskij, qui, come in altre questioni metafisiche, il punto di partenza è ciò che già sappiamo dentro di noi: la vita nel visibile si alterna a quella nell'invisibile, come nel sogno, e l'unicità macrocosmica dell'Essere è riassunta in ogni cosa, anche se questa percezione può essere totalmente e lucidamente vissuta solo «nell'attimo del tempo», *singolarità* uguale a se stessa, *evento* alefico che, accadendo, si sottrae al suo stesso divenire ricomponendosi all'Unità. Ma la modernità impone la sua legge quantitativa e gli sguardi non vedono più il delicato alone di sacralità che emana da ogni cosa; i simboli, oramai reificati in loghi, non ricevono più il loro naturale nutrimento dalla vista che trascende la materia per accostarsi allo spirito.

L'Aleph, quando lo *avvertiamo*, ci comunica la lucida sensazione che il mondo è qualcosa che muore e rinasce ogni momento, che ogni giorno è quello del Giudizio e che da noi esso dipende. Le forze che legano tra loro le immagini alefiche sono le stesse che legano tra loro le cose del mondo.

Forse per questo un Aleph è contenuto nel *Giardino delle delizie* di Hieronymus Bosch, o almeno cercarono di vederne uno gli *alumbrados*, cioè gli illuminati quietisti di Spagna guidati dalle loro Sibille. Certo per il pittore fiammingo questa era la maniera di tracciare col pennello le visioni del suo sguardo alefico. L'Aleph è dunque una *necessità* senza causa apparente, pura forma che contiene tutte le sostanze: scaturisce da ogni avvenimento, si crea da ogni cosa, emana da ogni momento, si nasconde in ogni luogo, irradia da ogni individuo; da tutto ciò, in altre parole, che realizza *immediatamente* per noi, e solo per noi, esclusivamente per chi lo esperisce, l'illusione consapevole di essere al centro di quel peculiare spazio-tempo che costituisce il nostro stesso essere più profondo ed essenziale.

Fermando il fluire del tempo, le sue immagini si dispiegano così nell'eternità di quel solo momento, occupano istantaneamente tutta l'immensità di un infinito ed indefinito spazio virtuale. Di converso, per la legge della corrispondenza che governa i processi immaginali, ogni situazione dell'essere e del divenire che attualizza questo *intento* ne crea uno.

L'evento-Aleph si configura, dunque, non come un mero e accidentale *accadere*, ma come il prodotto

della consapevolezza, voluta, mossa dall'intento, che, quando avviene, avviene per me, *mi accade* e non potrebbe egualmente accadere in quella forma se non soltanto a me, *hic et nunc*, in un momento dello spazio che è anche *ubique et semper*: da questo nasce una singolarità il cui accadermi ho sentito provenire, perché l'ho pro-vocata.

Ciò significa che l'Aleph è, sia personale, sia sempre riconducibile a una dimensione universale di cui il singolo Aleph-evento è solo un segmento spazio-temporale che nasce qui e ora per me, dall'eternità del momento presente. Aleph, allora, è utopia/eterotopia al pari della nostra stessa esistenza, nella quale il tempo si muta in spazio e viceversa. Una sorta di terzo occhio che consente di strutturare coerentemente, in un'unica singolarità, dentro e fuori di noi, tutti i tempi e tutti gli spazi ai quali il nostro essere desidera partecipare, ed in questo peculiare spazio-tempo sentire, immaginando come possibile, l'esperire di tutto ciò che siamo.

Attraverso l'*ópsis* alefico ciò che è immateriale, l'anima, l'essenza, diventa così reale e visibile, ci fa tornare in noi: «ritorna in te stesso e guarda», dice Plotino (*Enneadi* I, 6, 9, 4 - 8). L'Aleph non è, dunque, solo una proiezione della nostra mente, o una situazione più o meno fantastica generata da peculiari fattori esterni, animati o inanimati, bensì una interrelazione tra la nostra individualità e l'insieme attuale delle altre manifestazioni, tutte compresenti in un *unicum* nel quale ed attraverso il quale noi ci riconosciamo.

Resta un'ultima, sostanziale, domanda: come si genera un Aleph e perché? È la questione cui cercheremo di rispondere attraverso i prossimi capitoli.

ARCHETIPI

1. Eternità e tempo

Uno degli archetipi fondamentali dell'Aleph è il suo tempo: esso nasce e vive nell'eternità del presente. Ma cos'è l'eternità? Cos'è il tempo? Possiamo conoscerli? Divenire noi stessi figure immutabili di un tempo che inesorabilmente muta? Ogni epoca ha costruito la sua idea di eternità; Borges, nel suo *Breve storia dell'eternità*, ci parla di due grandi concezioni del tempo: quella classica, con riferimento a Platone e ai presocratici, e quella cristiana di Ireneo con l'affermazione del dogma

trinitario. L'Aleph appartiene alla prima, vediamo perché.

L'eternità nella filosofia antica

Nel libro III, 7 delle *Enneadi*, Plotino, l'ultimo maestro dell'antichità, riassume, dal punto di vista neoplatonico, la concezione classica della relazione tra eternità e tempo. L'egizio parte da un'affermazione radicale: se vogliamo comprendere il tempo, dobbiamo prima indagare la natura dell'eternità.

Ogni cosa creata è comunque soggetta alla morte, poiché esiste nel tempo e con esso si muove: trascorre attraverso i suoi momenti, sempre diversi, anche se scaturiti dallo stesso eterno fluire. Come ricorda Eraclito, «tutto scorre, non ci si può bagnare due volte nell'acqua dello stesso fiume». Solo l'increato quindi, l'Essere, è immerso pienamente e stabilmente nell'eternità, suo attributo essenziale.

E allora, se così stanno le cose, come ricomporre la scissione tra Principio e Manifestazione, come ripristinare l'Unità del cosmo, l'intima compenetrazione tra l'Essenza comune e le esistenze particolari da essa generate? In altre parole: come far convergere in un unico punto metatemporale eternità e tempo?

La natura dell'eternità e del suo tempo è tra i primi problemi che la mente umana cerca di indagare: per i «filosofi sovraumani», come Giorgio Colli definisce i presocratici - Parmenide, Eraclito, Anassimandro, Anassimene, Empedocle - essa è tutt'uno con l'Essere, l'Uno, cioè il Principio increato e generatore che viene «prima di tutto ciò che esiste».

E dunque, in questa concezione, non esiste nessuna differenza tra l'Essere e l'eternità poiché, riprendendo la definizione platonica del *Timeo*, questo «non era, né sarà, ma è».

Le cose si complicano, e non poco, quando cominciamo a immaginare qual è la relazione tra l'Uno, immerso nella sua eternità, e la realtà delle cose create, contingenti, manifestate: in sostanza, tra eternità e tempo.

Per Plotino l'Uno ha prodotto la realtà fenomenica del cosmo per emanazione, per *estasi*, cioè uscendo da sé; ma, sostiene il filosofo, esiste una relazione biunivoca tra Principio e Manifestazione, ed è esattamente di tipo reciproco, non gerarchica, circolare.

Al tempo stesso, infatti, egli viene a sua volta realizzato totalmente attraverso il ritorno a sé, come in uno specchio, dell'immagine divina presente in ogni forma della Creazione: «Infatti, il mondo intelligibile e l'eternità contengono entrambe le stesse cose» dice al punto 7, 2 della terza *Enneade*.

Anche l'esoterismo islamico sostiene che la Realtà principiale realizza la sua perfezione solo nella manifestazione della contingenza, poiché la sua infinitezza e la sua perfezione esigono la manifestazione degli aspetti limitati e condizionati senza i quali non sarebbe realizzata l'intera possibilità divina.

«L'occhio con il quale io guardo Dio è lo stesso occhio con il quale Dio guarda me; il mio occhio e quello di Dio sono lo stesso occhio, lo stesso vedere, e riconoscere e amare», ripeterà secoli dopo il mistico Meister Eckhart.

Riferisce Eustochio, suo medico e allievo che, prima di morire, coerente con questa idea del circolo ermeneutico dell'Essere da parte degli esseri - ovvero della rigenerazione della *Zoé* fuori dal tempo da parte delle sue *bìos* create nel tempo - Plotino abbia esclamato «sforzatevi di restituire il Divino che c'è in voi al Divino nel Tutto», come a dire: è il tempo di ogni cosa, di ogni vita, che ricrea il tempo eterno del Tutto.

E allora, il tempo non è solo un momento di eternità in movimento, che si affanna nella sua corsa avvolgendo l'anima delle cose e le rende così transeunti, ma è questo stesso transito del tempo *nelle* cose, e di queste *nel* tempo che ricrea l'eternità.

Resta la questione: cos'è il tempo? Cos'è l'eternità? Come si possono incontrare, e così vicendevolmente ricreare?

Nell'Aleph la relazione tra eternità e tempo è intuitiva, esperita come qualcosa di unico dal soggetto che avviene in questa sorta di aporetica eternità contingente. Dice Borges, commentando l'apparente aporia, che «quest'avvertenza preliminare, tanto più grave se la riteniamo sincera, sembra annientare ogni speranza di intenderci con l'uomo che la scrisse (Plotino). Il tempo è per noi un problema, un inquietante ed esigente problema, forse il più vitale della metafisica: l'eternità, un gioco o una faticosa speranza».

Lo scrittore argentino considera la possibile soluzione del problema analizzando *in primis* il senso in cui il tempo si muoverebbe. Ma questa strada porta soltanto al punto di partenza: come in un labirinto circolare.

Nel racconto *I teologi*, Borges illustra questa circolarità del tempo, descrivendo una confutazione teologica contro degli eretici che l'affermavano, confutazione che a sua volta diviene anni dopo una eresia che porterà al rogo il suo estensore.

L'autore dell'*Aleph* afferma che nulla ci è dato sapere di certo del tempo, se non che esso scorre; forse dal passato verso il futuro, come comunemente si avverte, ma anche, perché no, dal presente verso il passato, o dal futuro verso il passato: «Notturno il fiume delle ore scorre dalla sua fonte che è il domani eterno», recita un verso di Miguel de Unamuno.

E qui si apre quel rapporto tra il sogno, la visione onirica, la *rêverie* e l'eternità, proprio del tempo alefico. Florenskij, nella prima parte delle *Porte regali*, parla, con un'intuizione sfolgorante, del tempo onirico retrogrado, nel quale è l'avvenimento finale, anche provocato da uno stimolo esterno, che determina a ritroso tutto lo svolgimento del sogno.

«Poco dormire, molto sognare: è la formula concisa di questa compressione delle visioni oniriche. Il tempo del sogno può durare ore, mesi, secoli, millenni [...] il dormiente acquista una *nuova misura del tempo* in forza della quale il suo tempo trascorre con incredibile velocità. Non tutti però hanno meditato sulla possibilità che il tempo trascorra a una *velocità infinita* e perfino rovesciato su se stesso, che, col passaggio alla *velocità infinita*, il suo corso prenda il senso inverso. Ma intanto davvero il tempo può essere istantaneo e fluire dal futuro al passato, dagli effetti alle cause, teleologicamente, e ciò avviene appunto quando la nostra vita passa dal visibile all'invisibile, dal reale all'immaginario».

Per alcune scuole filosofiche indiane, addirittura il tempo presente non esiste poiché «l'arancia sta per cadere dal ramo, o è già a terra: nessuno la vede cadere». In *Altre Inquisizioni* il già direttore della Biblioteca Nazionale Argentina introduce poi, come ulteriore elemento di complessità, l'evidenza che se il tempo è un processo mentale «come possono condividerlo migliaia di individui, o anche due soli di essi?».

Non abbiamo prove di nessuna di queste ipotesi o paradossi, conclude, se non l'unica certezza generica - ma il generico può essere più intenso del determinato ci ricorda Rilke - del suo fluire entro quella stessa eternità che sembra averlo generato. E non vi è dubbio che l'esperienza alefica produca il suo tempo, la sua eternità unica e incomparabile.

Ecco allora che proprio Plotino, su questo punto disperante e disperato, introduce forse il vero argomento della sua speculazione filosofica, la versione *ante litteram* di quella che Severino Boezio, tre secoli dopo - nel 525 in attesa dell'esecuzione capitale - riprenderà nel suo *De philosophiae consolatione* con la celebre definizione: «*Aeternitas est interminabilis vitae tota simul et perfecta possessio*».

La necessità esistenziale dell'antico Maestro di Licopoli è, infatti, la stessa dell'antimoderno Maestro di Buenos Aires, quando si chiede «bisogna dunque che anche noi partecipiamo dell'eternità, ma come se siamo nel tempo?». La soluzione di Borges è l'Aleph, mentre riecheggia la sconvolgente risposta plotiniana: non si tratta di capire l'eternità attraverso la

comprensione della misura o del senso del tempo che in essa e da essa fluisce, quanto di comprendere che il tempo è la vita dell'anima e che essa, discendendo direttamente dall'Essere, è il nostro tramite per l'eternità.

Quest'affermazione risuona nella nota massima di Vladimir Jankélévitch, «*Celui qui a été ne peut plus désormais ne pas avoir été: désormais ce fait mystérieux et profondément obscur d'avoir vécu est son viatique pour l'éternité*». Qui la suggestiva espressione di Keats «fare anima», ripresa da Hillman per illustrare la sua concezione psicanalitica dei miti greci, assume un significato di merito e di metodo. Il problema è che l'anima, ci ricorda Plotino, è preda di una «potenza inquieta» che la distoglie dalla percezione dell'Essere e la riporta continuamente «a far passare in altro» ciò che invece si deve contemplare estasiandosi: in questo modo perverso il tempo «imita soltanto l'eternità volgendosi intorno all'anima, sempre disertore di un passato, sempre anelante l'avvenire».

Che fare, allora, per uscire da questo inganno dell'*imitatio aeternitatis* e vivere, invece, pienamente in essa? Poiché necessariamente il tempo è immagine dell'eternità, l'anima deve vivere la sua relazione con le cose sensibili così come il tempo vive la sua relazione con l'eterno; in altre parole «fare anima» significa l'estasi di fronte al mondo, il ritrovare lo stupore infantile nei confronti del Manifestato. Solo questa *estasi terrena*, analoga a quella che l'Essere ha vissuto quando «ha generato il cosmo per vedere la Sua propria essenza», come dice Ibn 'Arabī, può riportare l'anima al suo Principio immergendola nell'eternità, e così contribuire a rigenerarla. È dunque il tempo estatico, alefico, quello che riunisce in una singolarità metatemporale tempo ed eternità.

Da cosa partire per estasiarsi? Qui l'autore delle *Enneadi* riprende il filo del suo maestro Platone e ci ricorda che la Bellezza è l'anima del mondo: Afrodite, l'*anadiomenon*, la sempre rigenerata dalle acque della creazione - dalla spuma (*afros* in greco) nata attorno ai genitali di Urano, come narra Esiodo nella sua *Teogonia* - è il veicolo che ci farà estasiare al suo cospetto. Eros, il grande *daimon* della creazione vitale, ci spingerà oltre l'apparenza delle forme che scorrono per svelarci l'essenza ontologica.

Come per Platone, anche per Plotino la follia che viene dalle Ninfe sarà la strada verso il ricongiungimento con l'Uno. I posseduti dalle Ninfe, i «linfatici», come li chiamavano i latini (*lymphaticos*), e come sino alla prima metà del secolo scorso venivano chiamati i bambini dall'incarnato pallido, tendenzialmente gracili e psichicamente sensibili, sognatori propensi a perdersi vivendo i loro stessi sogni ad occhi aperti, le loro *rêverie* - tra i quali i medici annoveravano chi scrive queste righe - costoro, dicevamo, sono immersi in una felicità ineffabile, estatica, che Aristotele, nella sua *Etica a Eudemo*, chiama *eudaimonía*, per distinguerla qualitativamente dagli altri quattro tipi di felicità.

«O forse la felicità» - scrive lo stagirita - «non può venire a noi in nessuno di questi modi, bensì in due altri, e cioè o come accade ai *nymphólēptoi* e ai *theólēptoi,* che entrano come in un'ebbrezza (*enthousiázontes*) per ispirazione di un essere divino, o altrimenti attraverso la fortuna (molti infatti dicono che la felicità e la fortuna sono la stessa cosa)». Perciò felicità e fortuna condividono la stessa natura, come lo stato di chi è posseduto dalle Ninfe o da un dio.

Qui bisogna ribadire che, per i Greci, e dunque anche per l'ellenizzato Plotino, la possessione divina, spesso dionisiaca, era una modalità primaria per accedere alla conoscenza dell'invisibile: l'essenza immutabile del mondo. Ed è proprio di questa che sono fatte le Ninfe, espressioni archetipiche delle Potenze elementari e metamorfiche, come il tempo che scorre e cambia la forma esteriore delle cose, il «grande scultore» che descriveva Marguerite Cleenewerck de Crayencour, al secolo Marguerite Yourcenar.

Come Eros, dunque, fluido nella forma, e Afrodite «dai dardi più veloci», le Ninfe *sono* l'eternità e al contempo ce la offrono: il mutevole dell'invisibile che ha l'aria come elemento materiale, i boschi e le selve come labirinti nei quali perdersi, il mare e gli stagni come occhi che ci mirano insonni, il

fluire dei fiumi, sono tutte immagini di essa.

Nell'Aleph la *Ninfa* di Borges è Beatriz Viterbo, per Dante è Beatrice: e così, per ognuno di noi, immerso nella contemplazione della propria *Ninfa*, l'eternità *è* il tempo.

Se il miglior documento sulla prima eternità è il quinto libro delle *Enneadi*, per quanto concerne la seconda, o cristiana, è invece l'undicesimo libro delle *Confessioni* di sant'Agostino.

La seconda eternità

Borges delinea così il passaggio dalla concezione classica a quella cristiana. La nuova religione universale doveva imprimere il suo sigillo al tempo, far coincidere l'Evo cristiano con il monoteismo dell'eternità. Il rapporto tra eternità e tempo subisce dunque una mutazione drammatica: diviene il prodotto dell'incontro tra le figure trinitarie. Primo artefice di questa svolta ontologica, che allontana l'eternità dalla diretta contemplazione dell'umanità, è Ireneo (130 - 202), martire sotto l'imperatore Marco Aurelio e Padre della Chiesa.

Il vescovo di Lione decreta, dal dirupo di Fourvière, l'antico sito romano di *Forum vetus*, che il Verbo è generato dal Padre, lo Spirito Santo è prodotto dal Padre e dal Verbo (il Cristo). Borges ci fa notare come da queste due innegabili operazioni dogmatiche «gli gnostici solevano inferire che il Padre era anteriore al verbo, ed entrambi allo Spirito: questa inferenza, dunque, dissolveva la Trinità. Ireneo chiarì che il duplice processo - generazione del Figlio dal Padre, emanazione dello Spirito da ambedue - non accadde nel tempo, ma esaurì di colpo il passato, il presente e l'avvenire. Il chiarimento prevalse ed ora è dogma. Così fu promulgata l'eternità, prima tollerata appena all'ombra di qualche screditato testo platonico».

Ireneo concepisce e sancisce in questo modo, per confutare un'eresia che poteva rivelarsi esiziale per la Chiesa paolina, un «atto senza tempo» che crea l'eternità trinitaria. E dunque, per il cristiano, il primo atto nel tempo coincide con la Creazione, che a sua volta non esiste se non nella volontà dell'Onnipotente.

Quindi l'eternità, come per Plotino, altro non può essere che uno degli attributi divini, mentre le cose temporali, tra cui l'umanità, si distinguono da quelle divine per il fatto che sono contingenti. Ma, a differenza della prima eternità, qui il tempo degli uomini non è parte di quello trinitario, che così resta imperscrutabile e misterioso, impercorribile per definizione: non vi è partecipazione del temporale all'eterno, se non indirettamente attraverso l'atto di fede che esso esiste poiché creato da Dio. Come scrisse san Paolino, riassumendo mirabilmente questa terribile distanza tra tempo umano e tempo divino: «*Toto coruscat Trinitas mysterio*», cioè rifulge la Trinità in un totale mistero.

Ecco che, allora, solo la mistica cristiana riesce a oltrepassarne la dicotomia e a fare del tempo estatico, della visione diretta del divino, una possibilità anche per i credenti.

Nonostante il predominio metafisico che la Chiesa cattolica ha esercitato per secoli sull'eternità attraverso il dogma trinitario - un vero e proprio trattato di «teratologia intellettuale» lo definisce caustico Borges - nella Russia dei primi del Novecento, insieme al movimento simbolista e, più profondamente ancora, dalle radici stesse della mistica ortodossa, nasce un autore che spinge sulla barriera dogmatica e riapre le porte della Scolastica.

Egli veleggia verso un orizzonte che travalica la concezione trinitaria per ridare all'umanità, ma più in generale alla Manifestazione, il ruolo di comprimario del Principio.

L'eternità teandrica di Pavel Florenskij

Questo personaggio è Pavel Aleksandrovic Florenskij, il Leonardo russo, l'uomo che studierà il

transfinito matematico per metterlo al servizio della riconciliazione tra eternità e tempo. Autore di profondissima fede spirituale, Pavel Florenskij riprende, secoli dopo, le fila del ragionamento neoplatonico, ma andando ben oltre sia le proposte di Plotino, sia di sant'Agostino. Egli esplora il tema del rapporto tra tempo ed eternità riconducendolo a quello, analogo, tra l'uno e il molteplice, tra finito e infinito.

Per l'ingegnere-sacerdote ortodosso, responsabile per un lungo periodo dei programmi di elettrificazione dell'Unione Sovietica staliniana, le forme sensibili, cioè la realtà in atto del mondo, sono le porte verso l'intelligibile assoluto, sono simboli che ci portano sino a «scorgere l'unità del finito e dell'infinito», cioè del tempo con l'eternità, l'unità integrale della conoscenza: l'Aleph.

La visionarietà di Florenskij è di un'originalità estrema, vissuta con coerenza sino alle ultime conseguenze: internato in un Gulag per non voler abbandonare la sua veste talare, sarà infine fucilato nel 1937, e la sua opera scomparirà negli archivi del Kgb sino agli anni Novanta del secolo scorso. Nel freddo glaciale delle isole Solovki, scrivendo ai figli, si chiede: «Che cosa ho fatto per tutta la vita? Ho contemplato il mondo come un insieme, come un quadro e una realtà compatta, ma ad ogni tappa della mia vita da un determinato punto di vista. Le sue angolature mutano, l'una arricchendo l'altra».

Il clima culturale in cui si sviluppa la *Weltanschauung* integrale di Florenskij, la sua personalissima visione alefica, è sia quello del cristianesimo ortodosso russo - molto vicino alle radici platoniche e altrettanto distante da quello romano - sia l'elaborazione di Cantor sui numeri transfiniti, di cui abbiamo già parlato nell'introduzione e che propone nuove definizioni e mezzi di comprensione degli infiniti matematici.

Qui, ai primi del Novecento, in pieno clima rivoluzionario, troviamo pensatori come Vladimir Solov'ëv, padre di quel «realismo mistico» che poi padre Florenskij elaborerà proponendo la fusione tra tempo ed eternità attraverso il processo essenzialmente alefico della «unitotalità», *vsejedinstvo* in russo.

Per Florenskij, semplicemente (semplicemente!), l'eternità e il tempo che la sostanzia esistono, ma solo come infinito *potenziale*; per renderlo *attuale*, cioè in essere - come nella matematica di Cantor - si dovrà portare a compimento un processo cosmico di vertiginosa grandezza: tutte le forme della Manifestazione dovranno progressivamente prendere coscienza del loro *esserci*, ovvero della loro partecipazione ontologica all'Essere, e allora, e solo allora, l'eternità diverrà *attuale*, cioè eternamente eterna.

Questa è la sua risposta alla domanda su come vivere l'eternità nel tempo: la convinzione che non solo l'umanità, ma tutti i fenomeni del mondo, quelli animati e quelli inanimati, quelli coscienti consapevolmente e quelli che ancora non lo sono e, spingendosi molto oltre, tutto il cosmo, siano chiamati a partecipare ontologicamente al graduale processo di ricostruzione dell'Unità, del Tutto.

In altre parole l'eternità *non sarà in atto sinché tutti i fenomeni da essa prodotti nel tempo non formeranno un organismo universale*, una «unitotalità» in cui ogni distinzione verrà annullata e non esisteranno più né il tempo, né l'eternità. Quest'organismo *cosmo-teandrico*, come lo definisce Florenskij, cioè alla coincidenza tra il divino (theos) e l'umano (andros), è allora il punto di convergenza e di sintesi tra le grandi intuizioni dell'idealismo classico platonico e quello tedesco di Schelling, Fichte ed Hegel, con il pensiero di scrittori abissali quali Dostoevskij e il movimento dei simbolisti russi.

Dentro di noi - dice Florenskij - portiamo il transfinito, il sovrafinito, noi - il *kosmos* - non siamo qualcosa di finito, di direttamente opposto alla Divinità. «Noi siamo transfiniti, siamo in mezzo tra il tutto e il nulla», così esprime la sua intuizione della relazione tra l'eternità e il tempo, tra il finito e l'infinito, nei *Simboli dell'infinito*, dove la sua visionarietà alefica è descritta in termini mistico-

matematici.

Anche la sua concezione del microcosmo umano è coerente con la visionarietà teandrica del macrocosmo, poiché «l'uomo è parte del mondo, ma allo stesso tempo egli è complesso tanto quanto il mondo. Il mondo è parte dell'uomo, ma anche il mondo è complesso quanto lo è l'uomo». La relazione tra Creato e creatura, tra infinito e finito, allora, è tutta riconducibile a questa «interrelazione sostanziale». Il soma dunque, il nostro fenomeno immerso nel tempo, si presenta agli occhi del matematico russo come un vero e proprio «simbolo dell'eternità» (soma-sema), poiché «il corpo è infinitamente più profondo di quanto lo ritenessero il materialismo e il positivismo da un lato, e lo spiritualismo dall'altro. Alla sua base la fisiologia è assolutamente *mistica*, è la base della religione di tutta l'umanità. Il nostro corpo esperisce misticamente il mondo intero». Sono visioni che brillano di una luce intensissima, la stessa che troveremo nei malati di Aids che dipingeranno le loro *Body maps* per onorare e simboleggiare quello stesso corpo luminoso. «Il simbolo» - dice Florenskij - «mi è sempre stato caro nella sua immediatezza, nella sua concretezza, nella sua carne e la sua anima. In ogni vena della sua carne io volevo vedere, cercavo di vedere, e credevo di poter vedere l'anima, la sola sostanza spirituale. Il positivismo mi disgustava, ma non meno la metafisica astratta. Io volevo vedere l'*anima*, ma volevo vederla *incarnata*».

Da questa tensione insonne, indomita, da questo intento visionario che travalica l'antinomia tra verità dogmatica e intuizione simbolica, nasce l'idea alefica dell'*homoousìa* cioè dell'unisostanzialità trinitaria come vera e propria provocazione del pensiero, un avvicinamento totale tra umanità e Trinità, significato e significante, corpo e anima, eternità e tempo.

È così che Florenskij fa collassare su se stesso il dogma trinitario: senza negarlo o rinnegarlo, ma portandolo a potenza, facendolo diventare una *singolarità* mistica. L'essenziale unisostanzialità include la Trinità come epitome del rispecchiamento tra tutte le forme del cosmo: la sua visione iconica diviene quella che fa accedere alle immagini incarnate dell'eternità.

Il filosofo Choruzij, tra i commentatori più acuti di Florenskij, chiosa: «L'Essere-Cosmo si struttura integrandosi».

Esiste un'icona - forse la più famosa di tutte, l'icona delle icone, come venne definita durante il Concilio dei cento capitoli - dipinta nel 1422 da Rublev, che rappresenta la Trinità. Nella celebre frase, «se la Trinità di Rublev esiste, significa che Dio è», è racchiusa tutta la visionarietà iconica dell'autore russo: l'essenza alefica del suo sguardo.

E dunque, in conclusione, l'essere nel tempo struttura il tempo dell'essere, il tempo l'eternità, l'eternità il tempo, la vita particolare quella universale, la vita del cosmo quella delle sue parti, in una ricerca di totalità che alla fine cancellerà ogni distanza.

Come esclama Jack Kerouac al culmine della sua visione in *Satori a Parigi*, «Quando Dio dirà *Ho vissuto!*, dimenticheremo tutte queste storie di separazione»: un altro *alias* dell'Aleph.

2. La sfera infinita

«Qual è il geometra che tutto s'affige, per misurar lo cerchio, e non ritrova, pensando, quel principio ond'elli indige. Tal era io a quella vista nova, veder voleva come si convenne, l'imago al cerchio e come vi s'indova. Ma non eran da ciò le proprie penne, se non che la mia mente fu percossa, da un fulgor in che sua voglia venne. A l'alta fantasia qui mancò possa, ma già volgeva il mio disìo e 'l velle, sì come rota ch'igualmente è mossa. L'amor che move il sole e l'altre stelle». Con queste terzine termina il *Paradiso* nella *Divina Commedia*: paragonando la visione di Dio, o meglio la sua ineffabile descrizione, al problema, ora come allora geometricamente insoluto, della cosiddetta «quadratura del cerchio».

Nel viaggio iniziatico verso la visionarietà dell'invisibile, Dante viene condotto da Beatrice,

l'angelicata figura che lo accompagna sino ai margini della fonte che irraggia «d'amor che move il sole e l'altre stelle».

Beatrice, come abbiamo già detto, lascerà a Dante il suo sorriso, l'estrema *grazia* che il Poeta ha voluto ricevere costruendo, per ottenerla, tutta la *Commedia*, come sostiene Borges nei suoi *Saggi danteschi*. Oltre questo punto, di fronte alla visione suprema, la mente vacilla, le parole mancano: ecco allora Dante ricorrere alla costumanza di affrontare questioni d'inarrivabile livello teologico e filosofico con paragoni tratti dalla geometria o dalla matematica, pensiamo ancora alla sua descrizione circolare della Trinità, pratica antica quanto la storia del pensiero stesso.

Da Pitagora sino ai giorni nostri, infatti, questa forma di «immaginazione materiale» di tipo analogico, come direbbe Gaston Bachelard, ha accompagnato le menti sulle strade del pensiero più astratto, cercando di renderlo concreto attraverso l'uso di figure solide. E il solido più allusivo, e per così dire proiettivo, alefico, è certamente la sfera, elettivamente utilizzata come metafora della divinità.

«Forse la Storia Universale è quella della diversa intonazione di alcune metafore». Così Borges opina su una delle suggestioni certo a lui più care: quella della possibilità di tracciare un compendio esaustivo delle metafore archetipiche che hanno determinato la vita degli uomini nel loro divenire.

L'Aleph e Senofane di Colofone

Tra queste metafore, parola la cui etimologia ne dispiega pienamente la forza evocativa - dal greco meta-foreo, cioè trasportare oltre - una rientra magistralmente tra le costanti che compongono il catasto borgesiano: Dio come sfera infinita.

Come nella terzina dantesca, è ancora una volta l'amore che attira Borges verso questa metafora universale. Sappiamo come sia la mancanza di Beatriz Viterbo a spingerlo verso la casa di via Garay, nel cui scantinato vedrà l'Aleph, nell'ormai lontano aprile del 1941.

La casa ora non esiste più; apprendiamo dal racconto che venne demolita pochi mesi dopo, per essere inglobata nel caffè Zimino e Zungrì; chiunque di noi l'abbia cercata, ripercorrendo la via per trovare le vestigia dell'Aleph, si è sentito rispondere con un sorriso tipicamente *porteño* che, come sosteneva lo stesso Borges, esso è dappertutto, e dunque contemporaneamente in ogni luogo ed ogni tempo.

Anche nel nostro Paese ci sono alcuni Aleph: nella chiesa ravennate di S. Apollinare nuovo, ad esempio, le colonne che si trovano sotto il mosaico della presentazione dei Re Magi appaiono curiosamente consumate ed annerite dall'uso, circa all'altezza di una testa umana: se qui si pone l'orecchio, mossi da un intento di visionarietà acustica, e si svuota la mente dalle cure secolari, si sentirà il battito del proprio cuore echeggiare attraverso tutta la Basilica, come un immenso tamburo che emette il suono originario, quello del non creato ancora, del tempo prima del tempo: la pulsazione stessa del nucleo cosmico; la Basilica allora comincerà a vorticare facendo di noi il centro di un'abissale esperienza creatrice.

Le pietre, le colonne, nascondono spesso i più reconditi segreti. Marius Schneider scoprì le sottili corrispondenze tra i canti sacri e le figure effigiate sui capitelli romanici di San Cugat, di Gerona, di Ripoll. A saperle ascoltare forse tutte le colonne dei luoghi consacrati cantano la musica delle Sfere Celesti. Ma torniamo a Borges, al suo vedere la Storia Universale attraverso l'immagine metaforica della piccola sfera luminosa (o forse sarebbe meglio dire numinosa?), posta all'altezza del diciannovesimo gradino che conduce verso l'oscurità di un'antica cantina.

Nella descrizione dell'Aleph come sfera troviamo, *in nuce*, tutti gli elementi che verranno poi sviluppati nel saggio contenuto in *Altre Inquisizioni,* dove egli riprende la cronologia di questa

metafora universale.

Borges fa iniziare la sua storia da Senofane di Colofone, rapsodo del VI secolo a.C. che, stanco della versione antropomorfa degli Dei cantati da Omero, propose ai Greci di considerare un dio unico inteso come sfera infinita. Qualche anno dopo, sarà uno dei «filosofi sovraumani» - come li definisce Giorgio Colli nel suo omonimo libro sui presocratici - Parmenide, ad argomentare che l'Essere Finito - per i Greci, infatti, finito era sinonimo di perfezione - è una sfera.

Nel suo poema in esametri intitolato *Sulla natura*, che ne descrive il viaggio immaginale verso l'essenza della Verità, essa viene descritta come strutturalmente sferica, «cuore inconcusso della ben rotonda verità».

In un frammento riportato dallo scettico Sesto Empirico nella sua opera *Contro i matematici*, Parmenide afferma inoltre che «l'Essere è compiuto da ogni lato simile alla massa di una sfera rotonda, di uguale forza dal centro in tutte le direzioni; che egli infatti non sia né un po' più grande né un po' più debole qui o lì è necessario».

Ricorda Borges come autorevoli commentatori, Zeller e Mondolfo nella *Filosofia dei Greci*, e Calogero nella *Storia della logica antica*, sostengono che così egli non solo intuì una sfera infinita nella sua perfezione, ma che a questa immagine geometrica diede una valenza dinamica, espansiva, di un qualcosa in infinito aumento, come riecheggerà anche nel passo del *Timeo* platonico.

L'Essere per Parmenide, dunque, oltre ad essere - il non essere, infatti, non è poiché non ha ragione di esistere - assume questa forma di sfera (in)finita, ed al tempo stesso in se stessa conchiusa, poiché «l'Essere assomiglia al volume di una sfera perfettamente rotonda, la cui forza è costante dal centro in qualunque direzione».

Anche Empedocle di Agrigento, altro «filosofo sovraumano» - intendendo con questi coloro che prima di essere solo filosofi erano ancora sapienti - parla della sfera (in)finita, secondo lui formata dall'essenza dei quattro elementi, i *rizomata*, che compongono tutte le cose combinandosi insieme, come «*Sphairos* rotondo che esulta nella sua solitudine circolare».

Empedocle era considerato un vero e proprio mago; leggendaria la sua fine: si getta nel cratere dell'Etna, così da poter decomporre tra le fiamme i suoi elementi isolandone i *rizomata*, per rinascere totalmente in altra forma.

Platone

La figura della sfera come solido perfetto ed uniforme la ritroveremo, qualche secolo dopo, nel pensiero di Platone, in cui l'analogia originaria si arricchisce. Per lui la sfera è perfetta, poiché tutti i punti distano egualmente dal suo centro; concetto che fa dire a Olof Gigon, nel suo libro sulla filosofia greca, che Senofane aveva parlato metaforicamente, paragonando Dio a questo solido.

Platone, nel *Timeo* (VIII), spiega perché la sfera sia la forma perfetta e divina: «Il Demiurgo formò un corpo levigato ed omogeneo in tutti i punti equidistanti dal centro e intero e perfetto, risultante da corpi perfetti, e postavi nel mezzo un'anima, non soltanto ve la distese interamente, ma con essa lo avviluppò anche al di fuori e così formò un cielo circolare che si muove circolarmente, unico e solitario, ma per propria virtù autorigenerantesi non bisognoso di nessun altro, e capace di conoscere e amare a sufficienza se stesso. E per tutte queste ragioni il Demiurgo lo generò».

Qui vediamo come il pensiero della sfera, in Platone ma in generale in tutti i suoi contemporanei, fosse di tipo euclideo: legato cioè al concetto fondamentale sul quale si fondavano le definizioni e le argomentazioni geometriche - quello di «distanza» - perché direttamente sperimentabile nel mondo fisico. E non è forse anche il tempo misurabile sotto forma del suo percorso, di «distanza» dunque, di intervallo tra un momento e l'altro? Queste analogie hanno spinto i pensatori neoplatonici a ritenere

perfetto il moto circolare. Scrive Plotino nelle *Enneadi* (II, 2-1): «perché [il cielo] si muove di moto circolare? Perché imita l'Intelligenza […].

In un cerchio il centro naturalmente è immobile, ma se anche la circonferenza fosse tale, sarebbe un immenso centro. Essa girerà piuttosto intorno al suo centro».

Da questi pensieri, soprattutto quelli platonici inerenti all'autosufficienza della Sfera Divina, si capisce bene, ci torneremo tra poco, come il cristianesimo medioevale abbia attinto a piene mani dal filosofo per cristianizzarne il pensiero, attribuendo le stesse caratteristiche alla sua divinità.

Ermete Trismegisto ed il Corpus hermeticum

Sul pavimento del Duomo di Siena, la prima scena davanti al portale centrale, dove si trova l'iscrizione «*Castissimum virginis templum caste memento ingredi*», (ricordati di entrare castamente nel castissimo tempio della Vergine), raffigura Ermete Mercurio Trismegisto, leggendaria figura di origine egizia, ritenuto il depositario dell'intera sapienza antica. Come spiega il cartiglio ai suoi piedi, era considerato contemporaneo del biblico patriarca Mosè: «*Hermes Mercurius Trismegistus contemporaneus Moysi*».

Sul mosaico pavimentale viene rappresentato come un patriarca nell'atto di offrire ad altri due uomini con la mano destra un libro, mentre con la sinistra si appoggia ad una citazione scritta su una lapide sostenuta da due sfingi alate, simboli della conoscenza ermetica. I due personaggi, in atteggiamento deferente, sono vestiti in foggia tale da far pensare alle tipizzazioni dei saggi d'Oriente e d'Occidente. Nella tabella si legge «*Deus omnium creator secum deum fecit visibilem et hunc fuit primum et solum quo oblectatus est et valde amavit proprium filium qui appellatur Sanctum Verbum*», (Dio creatore di tutte le cose, fece un altro Dio visibile e questo fu il primo e il solo nel quale si dilettò e amò suo figlio, che fu chiamato Santo Verbo).

È un'allusione alla nascita del Salvatore come «*Sanctum Verbum*» e questa profezia è un brano del *Pimander*, uno dei primi testi del *Corpus Hermeticum* tradotto da Marsilio Ficino. Il *Corpus* è un insieme di frammenti probabilmente risalenti ad epoche molto diverse tra loro. Anche Plotino ne parla, attribuendo ad Ermete Trismegisto l'immagine di Dio come una sfera infinita, o dinamicamente tendente all'infinito, come il pensiero presocratico lascia intendere. L'immagine, infatti, riaffiorata più volte negli scritti ermetici, il cui *Corpus* si è di continuo ampliato dal III secolo d.C., compendiando la sapienza antica.

Secondo i sacerdoti di Thot, che è anche Ermes, il sapiente avrebbe scritto 36.525 libri; Giamblico, nel suo *I Misteri degli Egiziani*, diminuì, nel tentativo di rendere credibili questi dati, il novero dei volumi a 20.000, e Clemente Alessandrino, nei suoi *Stromata*, li ridusse ulteriormente a quarantadue. Marsilio Ficino, il grande neoplatonico rinascimentale, indicava Orfeo, Pitagora e Platone come i più tardi rappresentanti della sapienza antica contenuta nel *Corpus*.

Si pensa che il testo, come lo conosciamo oggi, possa risalire al 1050 circa, periodo in cui fu messo insieme e sistematizzato da Michele Psello, studioso bizantino che però, probabilmente, rimosse dal testo gli elementi strettamente magici e alchemici, rendendolo così più accettabile per la Chiesa orientale.

Come molti testi dell'antichità pagana, anche il *Corpus* venne utilizzato per dimostrare una sorta di vista profetica dei sapienti antichi che avrebbero, in qualche modo, ricevuto una prescienza divina prima dell'Era cristiana propriamente detta.

L'esistenza del testo venne resa nota in Occidente, insieme a quella di altri libri antichi ancora sconosciuti, in occasione del Concilio che avrebbe dovuto sanare lo scisma d'Oriente, tenutosi a Firenze ad opera di Cosimo de' Medici nel 1438. In questa occasione l'Imperatore Giovanni VIII

Paleologo ed il Patriarca di Costantinopoli Gennadio II arrivarono in Italia con un seguito di studiosi, eruditi ed ecclesiastici. Per dirimere le questioni dottrinali, le affermazioni contenute nel *Corpus* erano importanti proprio perché risalivano a un periodo di molto anteriore allo scisma, affermando l'unicità di Dio e dunque l'unità dei cristiani in lui.

Com'è noto, il Concilio fallì il suo scopo poiché sia i credenti, sia il basso clero non riconobbero l'autorevolezza dei loro rappresentanti. Ma il *Corpus* era oramai un testo noto ed intrigante, tanto che nel 1460 Cosimo riuscì ad avere la copia originale, appartenuta a Michele Psello, attraverso il monaco italiano Leonardo da Pistoia che l'aveva scoperta (trafugata?) poco tempo prima in Macedonia. Cosimo ordinò dunque a Marsilio Ficino di tradurlo; il lavoro venne completato nell'aprile del 1463 e fu compensato con villa Fontanelle a Careggi, prima sede dell'Accademia neoplatonica.

A noi, di questa sconfinata opera, non restano che dei frammenti; nell'*Asclepio* troviamo la seguente formula, evidenziata per la prima volta dal teologo francese Alain de Lille, Alanus de Insulis, sul finire del XII secolo e citato da Borges nell'*Aleph*: «Dio è una sfera intellegibile, il cui centro è in ogni parte e la cui circonferenza è inaccessibile».

Quest'immagine, elaborazione delle precedenti sulla natura di Dio come sfera infinita, non verrà dimenticata nel tempo e sarà oggetto di lunghe dispute. Borges ci ricorda che per Aristotele una formula siffatta era decisamente una *contradictio in adiecto*, ossimorica, poiché in tale proposizione soggetto e predicato si annullano contraddicendosi.

Ciò può anche essere vero, grammaticalmente parlando; tuttavia la formula dei libri ermetici ci lascia, quasi, intuire l'infinità di quella sfera. D'altra parte, è nella natura stessa del simbolismo quest'ambiguità che, però, ha il pregio di guidare la mente oltre le cristallizzazioni del pensiero.

Nel secolo XIII l'immagine ricompare nel *Romanzo della rosa*, che l'attribuisce a Platone, e nell'enciclopedia *Speculum Triplex* sempre - e soltanto! - citata da Borges. Azzardiamo che l'autore argentino abbia voluto racchiudere nella dizione di *Triplice Specchio*, le tre opere di Vincent di Beauvais che, nella seconda metà del XIII secolo, scrisse *Speculum Naturale, Speculum Doctrinale* e *Speculum Historiale*.

Nel secolo XVI l'ultimo capitolo del *Pantagruel*, romanzo dalle indubbie ascendenze esoteriche, allude a «quella sfera intellettuale, il cui centro sta dappertutto e la cui circonferenza in nessun luogo, che chiamiamo Dio». Le corrispondenze alchemiche tra questa immagine e la Grande Opera sono disseminate in moltissimi testi, sia teorici, sia operativi. Basti pensare alla definizione dell'athanor, il crogiolo alchemico, come microcosmo in cui tutto è riassunto; come pure la corrispondenza tra micro e macrocosmo riferite al corpo dell'operatore.

In sintesi la Grande Opera altro non è che la possibilità di ripercorrere tutte le fasi della Creazione, operando, attraverso la materia operata, una trasmutazione spirituale nell'anima dell'alchimista, tale da fargli comprendere lo splendore della Creazione della quale, così, egli finalmente torna a far parte; è questo l'*Oro dei filosofi*, inteso non nel senso, o non solo, del metallo incorruttibile, ma della sua corrispondenza con la purezza dell'anima risvegliata.

Il linguaggio alchemico è sostanzialmente un insieme di simboli intelligibili solo in modo iniziatico, cioè da Maestro a Discepolo. Le chiavi di lettura possono essere apparentemente molteplici, ma si fondano tutte su un'unità fondamentale che viene man mano scoperta dall'adepto nel corso delle operazioni alchemiche.

In sintesi possiamo dire che ogni alchimista trasmuta nel laboratorio interiore, che trova una corrispondenza in quello operativo, sia se stesso, sia quella che ha scelto come materia per le operazioni, nel suo Aleph personale: il riassunto della Creazione e dunque di tutti i possibili tempi e spazi universali.

Anche nella Massoneria le ascendenze alchemiche guidano l'iniziato attraverso i vari gradi

dell'Ordine.

Della visionarietà alefica come momento finale dell'*Opus Magnum* parla chiaramente anche Jung nel suo *Libro Rosso*. Qui la corrispondenza tra ampliamento della coscienza, inteso come approfondimento delle relazioni tra i suoi diversi strati, e il sistema dei simboli alchemici fondamentali è uno dei punti di partenza del suo originale percorso di ricerca e scoperta.

Ma è con il *Libro dei ventiquattro filosofi* che l'immagine di Dio come sfera infinita il cui centro è in ogni luogo e la circonferenza da nessuna parte riceve la definitiva consacrazione.

Il libro dei ventiquattro filosofi

Testo enigmatico, che raccoglie le opinioni di non ben specificati ventiquattro filosofi, riuniti per esprimere la loro opinione attraverso aforismi sulla natura del divino, appare per la prima volta in forma compiuta nel XII secolo, pur rifacendosi i suoi ignoti autori ad ascendenze antichissime, come quelle che ne attribuiscono una parte a Ermete Trismegisto stesso, a Platone e ai presocratici. Caratteristica del testo è la comparsa del metodo assiomatico in teologia, una modalità di pensiero che troviamo dapprima nel commento di Gilberto Porretano al *De hebdomadibus* di Severino Boezio, ripreso proprio da quell'Alano di Lille nel suo *Regulae caelestis iuris* già più volte citato da Borges nel suo *Aleph*, e nell'*Ars fidei catholicae* di Nicola di Amiens.

Le ventiquattro definizioni che compongono il libro vogliono dunque illustrare lo spettro possibile delle condizioni che conducono la mente umana a tradurre, in concetti e in immagini, l'idea noetica del divino. Ognuna è poi seguita da un commento che la illustra e la specifica. L'impostazione della nostra affermazione, la seconda nel libro, è decisamente di stampo neoplatonico, come si conviene in quegli anni a un testo ispirato ad un neoplatonismo cristianizzato, cioè a concetti che cercano nella filosofia di Platone i presupposti della seguente rivelazione cristiana, quasi che il pensiero del filosofo greco fosse una forma di profezia secolare. Ecco dunque i riferimenti, nei commenti, a teologi e filosofi come Macrobio, Agostino, Boezio e Dionigi Areopagita, non a caso tutti esponenti della Scolastica, e più volte citati da Borges nei suoi racconti.

Il centro teologico dell'affermazione in oggetto è quello che viene chiamato «emanatismo», cioè l'idea che il mondo sia un'emanazione divina. Per questo l'ascendenza platonica del testo può dirsi, a ben vedere, racchiusa proprio nella sentenza di cui stiamo parlando. Qui, infatti, non troviamo nessuna idea strettamente religiosa, ma solo una considerazione ontologica sulla natura stessa di Dio. Si vede subito come questa concezione sia assolutamente speculare a quella dello *tzimtzum* ebraico, cioè della «ritrazione» divina che, per così dire, lascia il posto all'universo. Ma, come detto nell'introduzione, l'*aleph*, qui inteso come primo termine dell'alfabeto ebraico, è il simbolo dell'*En-Soph*, cioè della Divinità prima della sua autorappresentazione nel cosmo, sia che questa avvenga attraverso emanazione, sia per contrazione, e dunque non smentisce la sua validità simbolica e l'analogica trasposizione nel nome Aleph. Ovviamente, *borgesianamente*, le due visioni possono combinarsi in una sorta di *solve et coagula* teologico, complementandosi a vicenda.

A questo punto è interessante sviluppare alcuni temi inerenti al commento dell'affermazione che «Dio è una sfera il cui centro è in ogni luogo e la circonferenza in nessuno». La definizione, ci viene spiegato, rappresenta con una suggestione geometrica, metaforica dunque (*per modum imaginandi*), l'essenza della Prima Causa. E dunque la *Sphera* è infinita: il commento ci dice che la Prima Causa è ovunque (*ubique*) e che essa al tempo stesso trascende ogni determinazione spaziale (*supra, ubi et extra*). Il centro è ovunque e il pensiero non può comprenderlo (*nulla habens in anima dimensionem*) perché illimitata è l'estensione della sua dimensione (*sine dimensione*).

Qui ritornano le parole di Dante nella chiusura della *Commedia*: l'impossibilità logica di esprimere

l'inesprimibile, di racchiudere l'infinito senza dimensione (*totus sine dimensione, et etiam dimensionis infinitae)*, nel finito delle parole, seppur usate come allusioni e metafore. Appare chiaro allora, proprio per questo, come l'immagine della sfera infinita sia in qualche modo «matriciale» di quella dell'Aleph.

Giordano Bruno

L'eretico visionario, mandato al rogo a Campo dei fiori dalla Chiesa il 17 febbraio 1600, nel *De l'infinito universo et mondi* propose due tipi d'infinito: l'universo e Dio. Il primo sarebbe «tutto infinito» perché si compone di parti limitate, il secondo sarebbe invece «totalmente infinito» perché ogni sua parte è infinita quanto il tutto.

Qui appaiono chiaramente i temi che poi Cantor svilupperà matematicamente attraverso la Teoria degli insiemi ed i suoi numeri transfiniti, come la distinzione tra infinito potenziale ed infinito attuale, ancora una volta a significare quanto l'intuizione mistica possa penetrare l'essenza delle cose, e come la scienza riesca talvolta, se orientata alla stessa ricerca delle Cose Ultime, a darne una forma trasmissibile matematicamente o addirittura sperimentalmente.

Come dice giustamente René Guénon nel suo *Simboli della scienza sacra*, bisogna dunque distinguere tra *infinito*, il «totalmente infinito» di Bruno, ed *indefinito*, il «tutto infinito»: il primo concetto, nella Tradizione, si applica solo ed esclusivamente alla divinità, poiché solo essa lo è, mentre quello che noi chiamiamo normalmente «infinito», è invece semplicemente «indefinito», cioè parte da un punto per estendersi illimitatamente.

Per la metafora che stiamo esaminando, dunque, l'essenza di Dio sta nell'*infinito in atto*; mentre le sue creature sono racchiuse nei confini del limitato, al massimo dell'indefinito; in Dio i confini dell'Essere si estendono all'infinito, sono essi stessi l'infinito (*sua clausio infinita est*).

Da qui l'idea emanatista di un Dio che è, al tempo stesso, generante e generato, poiché dal suo centro tutte le cose generate prima promanano e poi inevitabilmente tornano (*ab esse in unitate centri*).

Nel commento del *Libro dei ventiquattro filosofi* troviamo infine un accenno al tempo della creazione, cioè al fatto che la sfera sia eterna oltre che infinita, cioè che sia infinita anche nella sua extratemporalità (*sicut creationis fuit initium*).

E dunque l'inesausta dimensione creatrice si attua, trova la sua *conjunctio* tra potenza infinita ed atto infinito, sia nello spazio, sia nel tempo, anticipando teologicamente l'affermazione einsteiniana della creazione simultanea del tempo e dello spazio: altra caratteristica dell'Aleph.

Oriente e Occidente

Questa metafora è, allora, quintessenziale della concezione Occidentale della relazione tra Dio e l'umanità: nel nostro emisfero culturale egli è comunque lontano, quale che sia la modalità con cui ha creato l'universo. Un tempo, quando la Grande Dea dominava con la sua immanenza l'orizzonte numinoso dell'umanità, era ancora concepibile la sua visione diretta, come vedremo nel prossimo capitolo.

Dopo la decadenza minoica, e l'affermazione delle divinità Greche, ma più ancora del monoteismo cristiano, Dio sembra oramai inconcepibile, irraggiungibile, ineffabile: lo si può solo pensare per metafore o secondo una teologia negativa, cioè per ciò che egli non è. Forse per questa lontananza spaventevole, Pascal chiosa a suo modo l'immagine di Dio come sfera infinita definendola, in una versione manoscritta dei *Pensieri* pubblicata da Tourner a Parigi nel 1941, espunta poi dalle edizioni a stampa, «*effroyable*», spaventosa appunto.

All'opposto, in Oriente, la divinità è ancora, al tempo stesso, trascendente ed immanente al mondo:

come la Grande Dea minoica è in ogni cosa, è ogni cosa. Dunque è possibile, anzi doveroso, poterla pensare nella sua essenza, e questo rappresenta l'obiettivo yogico di tutte le scuole Induiste o Buddiste.

Eppure, se non è per l'Occidente oramai secolarizzato concepire l'inconcepibile, il ruolo ultimo dell'Aleph è invece proprio questo: «raddrizzare» la vista, secondo la nota espressione tradizionale, affinché l'Asse del Mondo torni nella giusta posizione di equilibrio tra tutte le sue parti.

3. Nella luce del divino

La visione del divino è un archetipo, in quanto fonda il senso stesso dell'esperienza alefica, dispiega il numinoso, apre l'accesso al punto in cui lo spazio-tempo addensa ed espande se stesso in un caleidoscopio di immagini.

E allora, per tornare a vedere, dobbiamo riandare al tempo in cui questa era un'esperienza comune, e non la prerogativa di pochi mistici. Alcune testimonianze del passato, oggi mummificate in un gesto che poco o nulla le richiama, ce lo raccontano.

Chi visitasse il museo di Heraklion a Creta, potrebbe posare lo sguardo sulla serie delle statuette votive risalenti al periodo cosiddetto prepalaziale (IV - III millennio a.C.), effigiate in una strana posa: rigide sull'attenti sembrano intente a fare il «saluto militare», portando la mano di taglio sulla fronte.

Il gesto si ripete identico in diverse figurine bronzee, alcune delle quali inclinate, ora in avanti ora indietro, rispetto al loro baricentro, quasi fossero fotogrammi isolati da uno stesso film. L'insieme della serie compone, infatti, l'effetto di un continuo movimento oscillatorio, come di chi tenesse una postura religiosa, quale ancora oggi è possibile vedere durante alcune preghiere, ad esempio quelle ebraiche davanti al Muro del Pianto a Gerusalemme.

La prima riflessione che queste statuine suggeriscono è proprio quella della coincidenza tra il loro gesto ed il «saluto militare». Com'è noto la spiegazione comunemente data è collegata all'usanza di alzare la celata dell'elmo per mostrare il volto. In realtà ritroviamo la stessa gestualità molto prima che venissero in uso le armature medioevali, poiché già i centurioni romani usavano salutare in questo modo.

Il sostanziale isolamento del mondo militare, resosi indispensabile sia per mantenere la compattezza gerarchica, sia per preservarne la logica e le tradizioni da influenze esterne, è d'altra parte una costante che si ritrova, con le stesse intenzioni, anche in altre «istituzioni totali», a partire da quelle religiose e iniziatiche.

E forse proprio dalle forti analogie tra mondi iniziatici ed ecclesiali, possiamo risalire alla genuina natura di questo gesto che, come nelle statuette votive di Candia, appartiene in origine all'ambito della sacralità estatica, caratteristica della civiltà minoica.

D'altronde, come dice giustamente Roger Caillois nel suo *I giochi e gli uomini*, ogni volta che una grande cultura emerge - nel nostro caso quella Greca, patriarcale, imperialista e guerriera - e ne soppianta un'altra - in specifico l'antica civiltà minoica - si riscontra una sensibile regressione nelle forme della religiosità sconfitta: esse vengono svuotate della loro importanza, respinte alla periferia della vita pubblica, ridotte a ruoli sempre più modesti e intermittenti, se non addirittura clandestini e illeciti, oppure confinate nell'ambito limitato e formalizzato dei giochi. È da qui che possiamo partire per ricostruire il significato originario del gesto sacro.

Per l'evoluzione storico-mitologica di queste diverse fasi, dal neolitico sino all'invasione achea del XIII secolo a.C., rinviamo all'introduzione a *I miti greci* del «bardo» Robert Graves, cantore della Dea

Bianca, che disegna mirabilmente il passaggio da un mondo informato da una religiosità matrilineare, a una civiltà patriarcale - dalla Grande Dea Madre, all'Unico Dio Padre - tipico delle religioni monoteiste.

Ed è proprio nel particolare tipo di religiosità delle origini, e della visionarietà che da essa scaturiva, che troviamo il senso del gesto di portare la mano di taglio alla fronte.

La visione della Dea

Per ricostruirne la scaturigine, dunque, dobbiamo necessariamente partire dal momento cultuale in cui queste statuette sono state forgiate; è l'epoca in cui nell'area del Mediterraneo dominava il culto della Grande Dea che, al tempo stesso, emanava e raccoglieva in sé, componeva e ricombinava in una sola figura tutti gli aspetti della Creazione, delle cose visibili come di quelle invisibili: la *pántōn genéthla* della religiosità arcaica.

Nella Creta minoica il numinoso - la percezione del Principio generatore universale - non era separato e neppure separabile dalla vita di ogni giorno: le sue manifestazioni, a partire da quelle che nella cultura Greca verranno poi attribuite a Dioniso, il dio-archetipo della «vita indistruttibile», erano immediate, in altre parole visionarie e mistiche, alefiche.

Kerényi riporta nel capitolo *Gestualità minoica* del suo *Dioniso*, un giudizio di H. A. Groenewegen-Frankfort che, per così dire, illumina, attraverso un'analisi delle forme d'arte, la concezione religiosa da cui sarebbero poi nati i gesti originati da queste visioni e che ritroveremo, degenerati, in quelli profani odierni, «saluto militare» compreso. L'arte cretese, dice lo studioso, non conosceva quella tremenda distanza fra l'essere umano e il trascendente che poteva indurre nell'uomo la tentazione di cercare una via d'uscita dallo spazio e dal tempo. Altrettanto poco prendeva in considerazione come soggetti d'arte la vanità delle azioni legate al tempo e allo spazio.

A Creta gli artisti non hanno conferito consistenza al mondo dei morti facendone un'ombra del mondo dei vivi, non hanno eternato gesta superbe, e neppure hanno elevato, attraverso i loro templi, una modesta pretesa ad essere presi in considerazione dagli Dei.

Questa concezione dell'esistenza, che *naturaliter* include la morte, impediva, come vedremo, l'emergere di quella forma di malessere esistenziale tanto diffuso, invece, nella nostra civiltà di aspiranti immortali.

Là, e là soltanto - contrariamente a quanto accadde in Egitto e nell'Asia Minore - la pretesa umana di svincolarsi dal tempo fu disprezzata, dando luogo alla più totale adesione alla leggiadria della vita che il mondo abbia mai conosciuto.

Poiché vita significa movimento, la bellezza del movimento era intessuta in quella trama di forme viventi che si definiscono «scene naturalistiche»; queste mostravano i corpi umani ispirati da una presenza trascendentale, liberi e insieme conformi a regole auree, senza alcuno scopo se non quello di rendere omaggio al loro stesso *esserci*.

Spiccano le acrobazie con i tori, le famose taurocatapsie minoiche raffigurate nel Palazzo di Cnosso, e l'altalena: sono le forme più semplici ed immediate per produrre una condizione estatica, dionisiaca *ante litteram*, perché il dondolio ed il salto acrobatico evocano l'epifania della Grande Dea, la madre-amante di colui che, secoli dopo, sarà il dio che muore e rinasce.

Questi giochi rispondono, come dice Roger Caillois nel suo *La vertigine e la maschera*, al principio dell'*Ilinx*, della «vertigine»: l'ebbrezza che strappa al mondo razionale e mette, seppur per un solo momento, sull'orlo dell'imponderabile, esposti alla vista del gorgo - questo significa in greco la parola *Ilinx* - nel quale vorticano le forze che governano il mondo senza che le si possa mai governare.

Ancora, e sempre, l'attrazione per la «vertigine» resta una *necessità* della vita psichica; anche se la

civilizzazione odierna l'ha voluta confinare in luoghi separati - come i Luna Park nei quali l'ebbrezza normalizzata non deve aprire le porte all'incontro con le forze della natura - una libera e semplice altalena, con il suo movimento lunare, ciclico, può generare un fugace incontro con la *Zoé*.

Riprendiamo qui le riflessioni di Plotino sulla sfera: «Perché il cielo, e il mondo sotto di esso, si muovono con movimento circolare?», si chiede l'egizio nelle *Enneadi*, e lui stesso risponde «Perché imitano l'Intelligenza». E il movimento circolare, prosegue il filosofo, «è un movimento della coscienza, della riflessione, e della vita che ritorna su se stessa, che non esce mai da sé e non passa ad altro, appunto perché deve abbracciare tutto in sé. Ma non l'abbraccerebbe se rimanesse immobile, né avendo un corpo manterrebbe in vita le cose che contiene: infatti la vita del corpo è movimento. Sicché il movimento circolare risulta composto dal movimento del corpo e di quello dell'anima, e siccome il corpo si muove per natura in linea retta, e l'anima lo trattiene, dai due deriva quel movimento che ha del movimento e della quiete».

E allora, nessun gioco come l'altalena può simboleggiare meglio la visionarietà alefica di un corpo e di un'anima uniti nel generare questa combinazione di quiete e movimento che riflette, sul piano del microcosmo umano, l'Intelligenza stessa che ordina ed abbraccia il cosmo.

«Io, se non lo sapete figliuoli, vi ho dato vita per mezzo della voluttà e del moto», dice la Venere rinascimentale e neoplatonica di Marsilio Ficino, divinità della Vita che genera altra vita secondo «voluttà e moto»; principio femminile che fornisce alla *Zoé* quell'animazione caratterizzante propria delle vite particolari: le singole *bìos*.

Voluptas, figlia di Eros e Psiche, stato di pienezza e perfezione, è allora il veicolo attraverso cui l'essere si ricongiunge all'Essere.

Venere, «Anima del Mondo» secondo Plotino, agisce dunque attraverso il moto ondeggiante che il suo paredro, Eros, suggerisce ai corpi. E come non associare queste caratteristiche alle sensazioni eccitanti, erotiche, che proviamo in altalena: la voluttà sensuale evoca il suo moto, il suo moto ondeggiante porta seco la voluttà.

Questo impianto alefico dell'altalena riprende, dunque, sia la relazione tra Eros, Bellezza ed anima, sia quella tra singola vita e la Vita.

Ma questa sensualità, l'erotismo del dondolio, arriva a noi dalla trasformazione di un gioco - l'altalena - che antichi miti, come quello di Erigone, descrivono come simbolizzazione della morte; per questo, ancora una volta, il nesso tra morte ed erotismo sfugge a chiunque non ne veda il senso *religioso*! Inversamente, il senso delle religioni sfugge a chiunque trascuri il legame che esso presenta con la morte e l'erotismo.

Il volto di Beatriz nell'Aleph di Borges, il sorriso di Beatrice nel Paradiso alefico di Dante, entrambe soggetti da vive del loro erotismo, ed al contempo evocate come fantasmi, ci ricordano il nesso alefico tra le due grandi Potenze, Eros e Thanatos, che governano la vita.

E se la visionarietà alefica, in fondo, altro non è che la possibilità di accedere, attraverso una singolarità spazio-temporale, all'infinita trama delle analogie, dobbiamo sapere anche che questa preziosa unità analogica - questo stato di grazia - potenzia il nostro *essere nel mondo*.

Un obiettivo non soltanto esistenziale, allora, ma altresì una solida base etica per ripensare il politico, poiché questi termini sono aspetti di uno stesso divenire, di una potenza dell'esserci che manifestiamo attraverso la nostra singolarità pienamente dispiegata nelle connessioni che ci legano al mondo.

Roberto Calasso, nelle *Nozze di Cadmo e Armonia*, rileva come il «mistero a Creta era palese e nessuno tentava di nasconderlo». Le «cose innominabili» erano spalancate dinanzi agli occhi di tutti.

E così, se continuiamo a risalire verso la fonte della gestualità legata al culto della Grande Dea, troviamo che il gesto su cui stiamo indagando è esattamente uno di quelli determinati

dalla sua visione, per cui si potrebbe dire che un tale movimento - contemporaneamente spontaneo e ricercato - sia ispirato dalla sua presenza all'orizzonte visivo dello spettatore, o meglio, che in qualche modo crei esso stesso la sua caleidoscopica epifania: un gesto alefico che genera un Aleph.

La visione smeraldina

Cosa significa che il gesto crea l'epifania? È ciò che sostiene Florenskij quando dice: «Se la Trinità di Rublev esiste, la Trinità esiste». L'immagine iconica è, infatti, quella che permette a chi la guarda di riconnettersi con l'invisibile luce che permea tutte le cose perché *è* quella luce; il Volto della Vergine non è un semplice ri-tratto: lo sguardo è proprio quello della Madre di Dio, che ci ri-guarda mentre il nostro attraversa l'icona per fondersi in esso.

È dunque nello sguardo dell'icona che si concentra la sua capacità simbolica, il suo significato alefico: costituisce una vera e propria «soglia ontologica» che l'osservatore può traguardare per accedere all'essenza immutabile dell'*Anima Mundi*.

Un esempio di sguardo alefico, nell'arte cristiana, è certamente quello della *Madonna con Bambino e santa Margherita* del Parmigianino (1530), attualmente presso la Pinacoteca di Bologna. Qui l'intensità dello sguardo che si scambiano il piccolo Gesù e la Santa, restituisce la possibilità stessa della visione. Ma, forse, la chiave di volta del dipinto, ciò che lo costituisce come una «porta regale», è l'espressione dell'Angelo che guarda lo spettatore come ad attirarlo in una dimensione trascendente.

Chi sia questa figura angelica è ancora oggetto di controversia; noi azzardiamo un'ipotesi seguendo le connessioni cabalistiche proposte da Giulio Camillo che, nel suo *Theatro*, stabilisce una corrispondenza tra le *Sefirot* e le schiere angeliche, in particolare tra la terza detta Bina e Metatron, il «principe del volto divino».

Chi meglio di lui potrebbe, in effetti, sostenere nei confronti della nostra vista il ruolo di messaggero, di *anghelos*, mediatore tra l'attuale e l'eterno? Egli ci guarda come attraverso la sua aura, e dunque ci ri-guarda, così come la Santa attira verso di sé il volto del piccolo Gesù, sostenendone il mento con la mano affusolatissima e sensuale, per essere tutta nel fuoco dei suoi occhi. Per restituire la carica simbolica di questi gesti Francesco Giorgio Veneto, nel suo *In Scripturam sacram problemata*, trattando della visione *immediata* di Dio, usa l'espressione «*visio facie ad faciem*». In altre parole, se ci identifichiamo con questi sguardi ne veniamo illuminati noi stessi: lo sguardo dunque *è* l'Aleph.

E allora se Melisso, seguace di Parmenide, sostiene che «Noi siamo anime volgari che non sopportano i raggi della divinità», è necessario, annuncia di rimando Florenskij, che qui, come in altre questioni metafisiche, il punto di partenza sia ciò che già *conosciamo* dentro di noi.

E non è forse questa stessa *conoscenza* che l'artista coglie e riverbera nei momenti d'ispirazione, o che si manifesta nelle figurine votive di Candia come nell'apparizione dell'Aleph, o, ancora, informa l'attimo di tempo che ha generato l'amore, dannato ma eterno (eterno perché dannato?), di Paolo e Francesca?

È dunque la *luce del divino* che abbaglia gli occhi del fedele, seppure per un solo momento del suo *sapere*, e lo costringe a coprirseli, come quelli di Borges di fronte allo scintillio abbacinante dell'Aleph nel sottoscala di via Garay.

Nel caso della Grande Dea della *Zoé*, e qui sta l'arcano, è nulla di meno della visione di ciò che unisce umano e divino che viene simboleggiato dall'atto di schermarsi gli occhi al cospetto della sua luce incommensurabile: ecco come e perché nasce il gesto, che diviene così l'ipostasi di un'epifania.

È dunque la sua stessa espressione simbolica a presupporne la possibilità: il gesto esiste perché esiste la visionarietà che l'ha generato; ma è anche vero che può essere il gesto stesso a generare, se

agito con *intento*, la visione. Questo è il punto in cui nasce e rinasce la circolarità della visione alefica. È, allora, l'*autenticità* del gesto che produce l'effetto voluto, la situazione. Tutti i gesti che si compiono nell'attesa visionaria di un'epifania sono autentici, cioè non ripetitivi, genuinamente simbolici; diversamente, quelli stereotipati del culto non possiedono più il carattere originario, anche se cercano di riproporlo.

Ma c'è un prezzo da pagare: la ricerca della *trance* visionaria, dice ancora Caillois, assoggetta nell'uomo discernimento e volontà, ne fa il prigioniero di estasi esaltanti, di rapimenti mistici che lo dispensano dall'essere «solo un uomo» ma, proprio per questo, rischiano di annientarlo.

Basterebbero, al riguardo, le parole di Maria Maddalena de' Pazzi, la mistica visionaria che alla fine del '500 colloquiava con Dio, quando descrive lo stato d'animo estatico come «una quiete crudele e furiosa».

Dalla volontà di sottrarsi al potenziale pericolo dell'immediatezza numinosa, allontanarsi da quel vertiginoso e affascinate gorgo da cui tutto nasce e nel quale tutto scompare - quando tu guardi l'abisso, l'abisso guarda te, dice Nietzsche - nasce allora la nostra civilizzazione, figlia del pensiero Greco con la sua razionalità, per quanto sempre intrisa di inestirpabili ascendenze irrazionali, come ci fa notare Dodds nel suo *I Greci e l'irrazionale*.

La fine della visione

Da questa progressiva razionalizzazione e gerarchizzazione del pensiero occidentale sul mondo, arriviamo alla sfida che segna la nostra modernità tecnologicamente orientata, il grande esperimento che ora si svela inganno tragico: la sostituzione del divino con l'umano, dello spirituale con il materiale, porta al fatale superamento del limite della vita, al diniego della morte come parte costitutiva dell'esistenza.

Giorgio De Santillana, nel suo saggio *Fato antico e Fato moderno*, evidenzia come la gravità di questo percorso non risieda tanto nel distacco dalla Natura, per certi versi consustanziale all'intelligenza umana ed alla sua volontà di comprensione, quanto nell'aver cancellato da questa il cosmo che ci contiene ed esprime - il Fato degli antichi appunto - del quale le leggi sono da rispettare perché immutabili nella loro perfetta interazione.

Nella nostra concezione delle relazioni uomo-mondo, allora, non c'è più posto per il numinoso, certamente non per la sua vista diretta, immediata, e dunque, non «avendo un luogo» nella nostra ricerca quotidiana, questa visione semplicemente «non ha luogo»: non c'è nessuna occasione per schermare lo sguardo. Ma quest'assenza del numinoso dalla nostra percezione diretta, estatica, se ci mette al riparo dall'esposizione alla sua terribilità - ogni Angelo è tremendo, ci ricorda Rilke - produce a sua volta altre perturbazioni, forse più profonde e pericolose, dato che non ne siamo nemmeno consapevoli.

La ricerca di livelli sempre più nevrotici di sicurezza fisica individuale è degenerata in insicurezza generalizzata, e questo ha prodotto una tecnologia sempre più energivora ed aggressiva; la dipendenza da ciò che di fatto non controlliamo - le reti globali sfuggono alla gestione del singolo - sono la fonte maggiore di instabilità profonda, sia per le singole persone, sia per l'umanità intera.

In definitiva, il decadimento del sacro dal nostro orizzonte immaginale, e il conseguente svuotamento simbolico dei suoi gesti, genera a sua volta una visionarietà «perturbata» delle relazioni natura/cultura che mette a repentaglio il nostro stesso equilibrio psichico, ammorbato dalla volontà di affermazione prometeica e di sottrazione all'ordine superiore delle cose.

Freud, nel suo saggio sul *Perturbante* (1919), cita a proposito una definizione di Schelling secondo cui questo sentimento sarebbe legato a «qualcosa di segreto che torna a galla». Il padre della psicanalisi riflette sul fatto che nulla di più segreto permane nell'anima dell'uomo della paura per la

morte, e dunque come sia proprio questa rimozione, che continuamente riaffiora, a perturbare tutta la nostra psicosfera.

E allora, se il «progresso» è questo passaggio da una concezione ed organizzazione della società governata dall'estasi, e dalla consapevolezza di una comune appartenenza alla *Zoé*, ad una in cui ci si affida esclusivamente alle scienze esatte ed al pensiero raziocinate - in una parola allo scientismo per sua natura incapace di comprendere l'Ombra - ebbene non possiamo meravigliarci che il mondo, dentro e fuori di noi, sia ridotto a ciò che nella Cabala viene definito in termini spirituali *klippoth*, guscio vuoto: una pseudo-realtà privata della comunione tra le sue molteplici anime, un insieme di Idoli e di Loghi che ingannano la nostra percezione mascherandosi per sembrare Idee e Simboli.

Eppure, se un tempo la danza minoica sul toro e la «vertigine» del dondolio portavano l'uomo più vicino alla divinità, anche a prezzo del rischio mortale, ognuno di noi può, e dovrebbe sempre, per il suo equilibrio psichico e per quello dell'*Anima Mundi*, cercare di vivere momenti alefici, la cui determinante essenziale altro non è che la percezione immediata ed istantanea di tutte le corrispondenze che la vita contiene: un precipitarsi nella totalità estatica dell'essere senza frapposizioni di sorta.

4. Lo sguardo ermafrodito

Dov'è, allora, oggi, nel decadimento del numinoso, l'accesso al riconoscerci come parte della totalità dell'essere? Come ritrovare l'essenza archetipica dello sguardo alefico? Certamente nella relazione che lega misticamente quello divino al suo corrispettivo umano.

«Affermano i teologi che se l'attenzione del Signore si distogliesse un solo secondo dalla mia mano destra che scrive, essa ricadrebbe nel nulla, come se la folgorasse un fuoco senza luce. Nessuno può esistere, io dico, nessuno può bere un bicchiere d'acqua e rompere un pezzo di pane, senza giustificazione […]. Nel primo volume dei *Parerga und Paralipomena* di Schopenhauer lessi che tutti i fatti che possono accadere a un uomo, dall'istante della sua nascita a quello della sua morte, sono stati preordinati da lui. Così, ogni negligenza è deliberata, ogni incontro casuale un appuntamento, ogni umiliazione una penitenza, ogni insuccesso una misteriosa vittoria, ogni morte un suicidio. Non c'è consolazione più abile del pensiero che abbiamo scelto le nostre disgrazie; una tale teleologia individuale ci rivela un ordine segreto e prodigiosamente ci confonde con la divinità».

Così riflette, durante la notte che precede la sua esecuzione come criminale di guerra nazista, Otto Dietrich zur Linde, nel racconto *Deutsches Requiem* che Borges inserisce tra quelli della raccolta *L'Aleph*. Ma, si domanda nella poesia *Scacchi*, «Dio muove il giocatore, e questi il pezzo. Che dio dietro di Dio la trama inizia di tempo e sogno e polvere e agonie?». Lo sguardo circolare di Borges è quello degli idealisti di tutte le epoche e di tutte le culture. Questa visione immaginale ipotizza, allora, non solo che il divino si rispecchia nell'umano, e viceversa, ma che tutto il Creato, l'universo,

si riflette intero e non diminuito, aleficamente dunque, in ognuna delle sue creature. Questa consapevolezza rappresenta la quintessenza dello sguardo alefico.

Ma se il punto focale della visione, il veicolo che ci riconduce all'anima delle cose, è il «chi è» di ognuno e di ogni forma manifestata, su cosa fondare il riconoscimento? E allora ricominciamo dalla visione mistica, pur sapendo, come bene specifica Guénon in *Considerazioni sull'iniziazione*, che il misticismo non è, per così dire, affidabile come forma di trasmissione della conoscenza spirituale, dato che i mistici ricevono la visione quale che sia la loro «qualificazione», ed ognuno a suo modo. In altre parole non è possibile seguire nessuna via tradizionale attraverso la mistica; ma qui gli esempi ci servono come immagini suggestive di realtà superiori, seppure vissute solo a livello personale ed intrasmissibile dottrinalmente.

«Che altro è, Signore, il tuo vedere, quando mi guardi con occhi pietosi, che il mio vederti? Vedendomi, mi concedi di poterti vedere, tu che sei il Dio nascosto. Nessuno ti può vedere, tu che sei il Dio nascosto. Nessuno ti può vedere, se non gli concedi di esser visto. Il tuo esser visto è il tuo vedere che ti vede. Vedo in questa tua immagine quanto tu ti sei abbassato, Signore, per mostrare il tuo volto a tutti quelli che ti cercano. Mai chiudi gli occhi; mai li distogli e, anche se mi distolgo io da te quando mi volgo completamente ad altro, tu non muti, per questo, né gli occhi, né lo sguardo». Siamo nel 1453: il 29 maggio, Costantinopoli cade sotto i colpi dei cannoni ungheresi di Maometto II, e Niccolò da Cusa scrive la sua riflessione sullo sguardo divino nel *De visione Dei*, ispirandosi al *Polittico di Gand* del pittore fiammingo Rogier van der Weyden. In quest'opera lo sguardo del Cristo sembra seguire lo spettatore ovunque, fin nei recessi più inattingibili della sua stessa anima. Per il mistico Cusano, Dio è colui che tutto vede ma che, proprio per questo, deve a sua volta essere visto: la creazione ri-guarda il Creatore. Anche per Maestro Eckhart vedere è sempre Vedere l'Uno nell'uno, cioè attivare un gioco di sguardi alefici che coglie l'Uno nel molteplice, ed il molteplice nell'Uno. Anche per Cusano è la consapevolezza del divino che si dispiega nell'Essere sino ad informarne i limiti; è il veicolo per tornare all'Unità primigenia con il Non Creato, l'Universale indifferenziato di là del tempo e dello spazio, immerso nell'eternità del suo stesso divenire.

Il muro del paradiso

E allora, cosa separa ogni singolo sguardo da questa visionarietà alefica? Perché, pur camminando ogni giorno nell'Anima del Mondo, noi non la percepiamo? Quale siepe dell'infinito «da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»? Cusano avanza un'immagine suggestiva: è il «Muro del Paradiso» che nasconde Dio alla vista degli uomini; eretto dalla coincidenza dei contrari, i suoi cancelli sono difesi dal più alto spirito della Ragione, che ne impedisce l'accesso sinché non venga in qualche modo sopraffatto (*De visione Dei* 9, 11).

Coleridge parla di *suspension of disbelief,*sospensione dell'incredulità, come condizione per il riconoscimento della *conoscenza interiore* che porta la visione. Nelle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, Giasone deve condurre la nave oltre le rocce Simplegadi che, sbattendo l'una contro l'altra, ostruiscono l'accesso ai Dardanelli. Sono la metafora materiale delle dualità che impediscono il fluire della vita che non sia in grado di ricomporle: vivere pienamente significa oltrepassarle, osare e non fermarsi di fronte alla sfida dell'esistere, dell'essere noi stessi.

Sono dunque le coppie dei contrari (vita - morte, essere - non essere, bello - brutto, buono - cattivo…) che, legandoci ai fenomeni di una realtà mutevole, al velo della *Maya*, impediscono di scorgere l'Unità tra tutte le manifestazioni del mondo, spingendoci ad azioni distruttive, o di difesa, secondo circostanze che dovremmo invece poter agire come parti di un Tutto che ci ri-comprende.

Eppure esiste da sempre una figura simbolica, un *monomito alefico*, che ipostatizza il superamento dei

contrari e ci rimanda così, col suo significato, alla relazione originaria tra Creatore e Creazione: l'androgino. La sua figura nasce dai miti cosmogonici che si ritrovano in tutte le culture: quando all'inizio dei tempi il cielo e la terra erano una cosa sola, e fu necessario separali per creare il mondo. Essi erano maschio e femmina appunto, intimamente uniti. Ritroviamo questo racconto dalla *Teogonia* di Esiodo all'*Edda* norrena, passando per le cosmogonie egizie e babilonesi, sino alla Polinesia.

Nell'interpretazione del *Genesi* data dal *Midrash Rabba* (8,1), l'androgino è l'essere originariamente creato: «Dio creò l'umanità a sua immagine, a immagine di Dio egli la creò; maschio e femmina egli la creò». Alla domanda su quale fosse questa «immagine divina», la scuola rabbinica risponde chiaramente: era androgina. Quella «e» che congiunge maschio e femmina esprime, infatti, una vera e propria compresenza tra la parte maschile e quella femminile, che solo in seguito verranno separate dando vita alla dualità primigenia, che la relazione erotica cercherà sempre di ricomporre.

È l'immagine simboleggiata anche del cerchio che diviene ovale decadendo verso i due fuochi dell'ellissi, della cacciata dal Paradiso terrestre, e via enumerando tutte le metafore dell'Uno che diviene due. Al seguito di questa scissione, dunque, seguirono tutte le altre, che cagionarono quel «muro dei contrari» che ci esclude dalla visione del Volto: il nostro stesso volto originario.

Eros il primo dio

Le divinità egizie, prima di quelle greche ed ebraiche, furono ermafrodite: lo è *Hapi*, il dio del Nilo, lo è *Mut*, la Grande Madre dotata insieme di organi sessuali maschili e femminili, rappresentazione della *Natura naturans*. Queste due divinità rinviano al primordiale dio solare *Atum* che, mediante masturbazione, o semplicemente sputando, crea la prima coppia della cosiddetta Grande Enneade: *Nut* e *Geb*, cielo e terra. Il mito narra che se ne stavano sempre uniti e impedivano alla vita di germogliare, così *Atum* ordinò di dividerli.

La stessa immagine la troviamo nella *Teogonia* di Esiodo quando il Cielo, Urano, ricopre permanentemente la Terra, Gaia, e non ne fa uscire i figli dal ventre (vv. 154 - 182). Secoli dopo, Platone, nel *Convivio* (178), fa sostenere a Fedro che Eros «è annoverato tra i più antichi Dei e questo è un onore. Di quest'antichità abbiamo una prova: Eros non ha genitore e nessuno, né in poesia né in prosa, glielo ha mai attribuito».

E dunque anche lui è androgino e, come il dio della Bibbia, crea una razza di creature a lui pari che poi, per volere di Zeus, padre-padrone degli Dei e degli uomini, saranno separati nei due generi così come li conosciamo. Nello stesso dialogo, il filosofo fa chiosare ad Aristofane il mito con una osservazione inerente alla ricomposizione della reale natura del genere umano. «Evidentemente sin da quei tempi lontani in noi uomini è innato il desiderio d'amore gli uni per gli altri, per riformare l'unità della nostra antica natura, facendo di due esseri uno solo: così potrà guarire la natura dell'uomo. Dunque ciascuno di noi è una frazione dell'essere umano completo originario […]. Io però parlando in generale degli uomini e delle donne, dichiaro che la nostra specie può essere felice se segue Eros sino al suo fine, così che ciascuno incontri l'anima sua metà, recuperando l'integrale natura di un tempo». Questo concetto lo troviamo anche nel *Cantico dei Cantici*, evidenziato dal cabalista Giuseppe Abramo nell'introduzione del suo pregevole studio. Dopo aver ricordato che nel Talmud è detto che «tutto ciò che Dio ha creato in questo mondo l'ha creato maschio e femmina», osserva come «questo correlarsi di parti, questa affermazione che la polarità essenziale di tutta l'esistenza è quella maschile-femminile, nella Cabala è contenuta nelle parole, peraltro prese a prestito dal Talmud: Due che è quattro. Ci troviamo di fronte ad un sistema nel quale l'Uno diventa due, che in realtà è quattro, che si unisce diventando due, il cui scopo è di rivelare l'Uno».

Ermafrodito e Dioniso

Anche nello *Zohar*, il Libro dello splendore, il testo cabalistico più misterioso, si dice che «ogni anima e ogni spirito, prima di penetrare in questo mondo, sono composti di un maschio e una femmina uniti in un solo essere».

Ovidio, nelle sue *Metamorfosi* (Libro IV), narra il mito della nascita di un altro personaggio che discenderebbe direttamente da questa concezione platonica del genere umano: di un essere cioè appartenente a entrambi i generi, scaturito dalla relazione tra una Ninfa e il bellissimo figlio di Ermes e Afrodite.

La storia ci dice che questo fanciullo, oramai sedicenne, era solito, come Narciso, avventurarsi nei boschi popolati dalle Ninfe. E fu una di queste, Salmace, che vedendolo nudo mentre si bagnava nella sua fonte, s'infiammò d'amore e lo volle con sé per sempre. Così fuse il suo corpo con quello del ragazzo, trasformandolo in un essere che aveva le caratteristiche di entrambi: Ermafrodito. Tiresia, l'indovino che aveva risposto incautamente alla domanda di Zeus e Giunone su chi, tra il maschio e la femmina, godesse di più nell'atto sessuale svelando così il segreto della predominanza femminile - venendo punito dalla dea con la cecità e ricompensato da Zeus con la preveggenza - era stato in grado di dire il vero poiché nella sua vita aveva vissuto sia come uomo, sia come donna.

Ma esiste certamente un'altra divinità che incarna quest'ambivalenza positiva, simbolo delle due forze che si ricongiungono per dare alla Vita la possibilità di fare il suo corso attraverso il tempo: Dioniso. Figlio della mortale Semele e di Zeus, il dio che viene dalla Tracia altro non è, in effetti, che Shiva stesso, il Principio androgino di distruzione e ricostruzione del mondo. Dioniso, come vedremo, è una divinità *trans-gender*, passa cioè da maschio a femmina, ma compie anche il cammino contrario: dal femminile al maschile; una metafora chimica riferita agli isomeri lo definirebbe così anche *cis-gender*; in sintesi una divinità decisamente *queer*, cioè dall'identità sessuale non definita, e che non vuole neanche esserlo. Tutta la sua vita è come informata dal femminile, tanto che viene accusato di essere effeminato, *Gynnis*, o addirittura *Pseudanor*, cioè pseudo-maschio. Paradossalmente però, come fanno notare alcune studiose *queer*, il patriarcato dominante lo ha *costretto allo stupro*, pur di moderare questa sua innata caratteristica. Dioniso è l'anello di congiunzione tra la figura della Grande Dea mediterranea, la Potnia minoica dalla quale tutto emanava, e il sopravanzante patriarcato simboleggiato dalla regalità di Zeus sulle divinità femminili del pantheon classico. La sua androginia non è, dunque, tanto un dato permanente come fatto anatomico, quanto un modo d'essere sociale e psicologico, che rende *ante litteram* la differenza tra «sesso» e «genere».

Egli è quindi *transgender* nel senso più attuale del termine: possiede e trascende (possiede per trascendere) al tempo stesso le caratteristiche culturali e cultuali di entrambi i sessi. Più di ogni altro storico delle religioni, Bachofen ha insistito nel configurare Dioniso come il «dio delle donne», persuasore e seduttore dell'animo femminile. Il principio di vitalità appassionata, simboleggiato dal dio della «*Zoé* indistruttibile», come lo definisce Kerényi è, per Bachofen, *essenzialmente* femminile, come ci ricorda il compianto Furio Jesi nel suo *Letteratura e Mito*.

Da vero simbolo *queer*, Dioniso stesso dissolve le forme: nulla di fisso deve poter rimanere cristallizzato tra il maschile e il femminile; il suo nome, infatti, tra i tanti del dio «della *Zoé* indistruttibile», è anche quello di *Lysios*, colui che scioglie: e *lysis* significa, appunto, scioglimento, dissoluzione, liberazione, *transito*, ed anche quel districarsi dell'intreccio che caratterizza la fine della Tragedia, in origine il ciclo della nascita morte e rinascita del dio, come ci ricorda Nietzsche.

«Tutto è Dioniso» afferma Schelling nella *Filosofia della rivelazione*, riecheggiando, di proposito, quel «Tutto è *Shiva*», principio dell'Induismo. Ma la figura del dio che ha molti nomi, e che suscita in sé

attraverso questi molti Dei, è qui soprattutto Zagreus: il Dioniso orfico che muore e rinasce portando con sé, nella morte, il mondo passato e promettendo di essere, nella sua rinascita, la possibilità del mondo venturo. Dioniso, infatti, è esso stesso passaggio e trasfigurazione, pluralità e unità tra il divino e l'umano: se è vero che egli è un dio che muore, allora è anche vero che è un uomo immortale.

Dioniso è dunque il dio della visionarietà alefica intesa come passaggio, in tutti i sensi, di tutti i sensi; un dio sinestetico - come le droghe psichedeliche - nella cui figura il delicato e instabile equilibrio tra razionale e irrazionale, vita e morte, natura e cultura, eros e thanatos, io e mondo, maschile e femminile, ordine e caos, viene superato dallo stato dell'ebbrezza estatica.

Questo punto mediano, ma non mediato, questa particolarissima forma di *conjunctio oppositorum*, possiamo dunque definirla col termine «dionisiaco»: un polisema che comprende sia il «chi è» della divinità alla quale si riferisce - come descritta da Nietzsche, ad esempio, in opposizione all'«apollineo» - sia il «cosa» sensazionale che può ancora oggi vivere una semplice persona ebbra di vino.

Ognuno di noi cerca e vive momenti dionisiaci, la cui determinante essenziale altro non è che la percezione immediata e istantanea di tutti gli opposti che la vita contiene, un precipitarsi nella totalità dell'essere senza frapposizioni di sorta: una condizione alefica.

Ancora una volta, riprendiamo qui le parole di Carlos Argentino quando definisce l'Aleph «il microcosmo di alchimisti e cabalisti»: l'Arte ha sempre cercato di riprodurre fattivamente la condizione androgina, di condurre l'esperienza dell'operatore all'ineffabile sintesi della materia con lo spirito. Il *Rebis filosofico* è questo: il tentativo operativo di ricreare nell'athanor la forma originaria dell'Unità perduta. E così, poiché la materia operata trasforma l'operatore, alla fine dell'Opera sarà egli stesso ad essere ricondotto a questa condizione, a ritrovare il Volto perduto del *deus absconditus* e, forse, anche il *verbum dimissum*, la parola perduta che fu sottratta alla saggezza dei popoli dall'assassinio di Hiram, l'architetto del tempio di Salomone.

«What Cosmic jest or Anarch blunder, The human integral clove asunder, And shied the fractions through life's gate?». «Quale scherzo cosmico o errore dell'Anarca, Ha spaccato l'essere umano integro, E ha lanciato i frammenti attraverso la porta della vita?», si chiede Melville nella sua ricostruzione dell'Adam Qadmon, l'uomo cosmico creato a immagine e somiglianza del Grande Androgino, il *Macroprosopo* di cui ci parlano i testi cabalistici, l'«uomo universale» (*al-insān al-kāmil*) dell'esoterismo islamico che rappresenta la totalità degli stati dell'essere.

Shiva e il Bodhisattva

Come fa notare Joseph Campbell nel suo *Le maschere di dio*, la differenza radicale tra Oriente e Occidente riguarda proprio la relazione dell'umanità con il Creatore: mentre in Occidente è oramai separato dalla sua creazione, in Oriente mantiene una presenza, sia immanente - emanazione continua - che trascendente - la sua essenza è imperscrutabile - essendosi, al tempo stesso, sia indiato in tutte le molteplici forme della Manifestazione, i «diecimila esseri», sia ritirato in se stesso. In Oriente due sono le figure androgine per eccellenza: *Shiva* e il *Bodhisattva* Portatore del Loto, colui che «guarda verso il basso con pietà», così chiamato per il sentimento che prova verso tutte le creature ancora prigioniere della ruota del *Samsara,* il ciclo delle reincarnazioni dovute alla Triplice Illusione che le lega all'esistenza. Egli, infatti, mentre stava per varcare l'ultima soglia, ed entrare nel *Nirvāna* - la dimensione del vuoto totale, dell'esistenza-non-esistenza perfetta ed inalterabile sottratta alla temporalità della *Maya* - decise di restare nel mondo contingente per aiutare tutte le creature a raggiungere la Buddità.

Nirvāna deriva da *nir* che significa «via da», e *vāna*, letteralmente «soffiato», cioè un soffiare via la

fiamma del triplice fuoco, il che equivale ad estinguerne il potere su di noi. La parola, dunque, significa, in sanscrito, il «dissolversi del triplice fuoco del Desiderio, dell'Ostilità e dell'Illusione».

Sono le stesse tentazioni cui si era, alla fine di una lunga battaglia mistica, sottratto il Budda nella sua contesa contro *Kāma-Māra*, cioè Desiderio-Ostilità: «Quando l'involucro della falsa consapevolezza è stato distrutto, ogni essere è libero da ogni paura, di là da ogni mutamento», dice il *Prajna-paramita Sutra*. In Cina e in Giappone questo *Bodhisattva* - termine che designa «colui che è illuminazione» - viene raffigurato, sia in vesti femminili, sia maschili. *Avalokiteśvara* è il maschio, *Kwan Yin* è la femmina: la Madonna dell'estremo oriente, come viene definita; ella-egli ha compreso che il tempo e l'eternità sono aspetti di un'unica esperienza, due momenti dello stesso non-duplice ineffabile, cioè l'essenza del Gioiello del Loto: *Om mani padme hum,* la formula che consacra la visionarietà alefica in Oriente.

Joseph Campbell, nel suo *L'Eroe dai mille volti*, ci conferma che le divinità bisessuate non sono rare nel mondo del mito, poiché esse conducono la mente oltre l'esperienza oggettiva, in un regno simbolico dove il dualismo non esiste. Questo è il significato dell'immagine del dio bisessuato: egli-ella simboleggia l'identità tra eternità e tempo. Il risvegliato in vita, infatti, il *jīvanmukta*, comprende che il *Nirvāna* è nel «qui e ora» del mondo, del quale egli vive così l'infinita bellezza: il Volto di Dio. L'iconografia tibetana simboleggia l'unione tra eternità e tempo attraverso la figura dello *Yab-Yum*: l'unione sessuale della figura maschile e femminile, tanto esecrata dai bigotti. Nel Taoismo il *Tao*, la Via, è essa stessa bisessuata. Anche qui sarà la sua divisione in maschile e femminile a produrre l'ingannevole opposizione tra noi e il mondo. E dunque, bisogna ricomporre questa dualità in una dualitudine, una polarità non oppositiva, attraverso un continuo assecondamento dei ritmi naturali.

Questo concetto è ben conosciuto anche dall'Induismo, nel quale «colui che vive col cuore concentrato nello yoga, che tiene in considerazione tutte le cose, si vede in tutti gli esseri, e tutti gli esseri vede in se stesso, comunque viva, vive in Dio» dice la *Bhagavad Gitā* (6, 29, 31): una visionarietà alefica perfetta. E chi è lo *yogi* cosmico se non *Shiva*, il Dioniso indiano? Nella sua forma detta *Ardhanārīśvara*, il «Signore Mezzo Donna», egli viene raffigurato unito nello stesso corpo con la sua sposa *Śakti*, colei che *porta ad effetto* il suo potere divino di creazione. Le raffigurazioni che lo mostrano sotto i piedi della sua metà femminile, *Kāli* la sposa terrifica del momento distruttivo, ci dicono allora che le coppie di contrari formano un'unità, e che se ciò appare come un'immagine crudele - la dea sopra il corpo del dio mentre brandisce una spada e una testa mozza - tutto questo altro non è che il suo sogno nascosto, il suo sogno *narcisistico*: sotto la dea nera sono, infatti, rappresentati due aspetti del dio, uno visibile, addormentato, l'altro invisibile, di là dagli eventi e dei mutamenti: oltre persino la meraviglia dell'Aleph.

5. Astrologica

Le ascendenze archetipiche della costellazione alefica devono molto all'arte del guardare il cielo; cercare di capire negli astri se gli avvenimenti, a volte inattesi o insensati, che accadono all'umanità, possano acquistare un senso o una certa prevedibilità. Non solo, significa anche identificare, in qualche modo, il destino umano con quello del cosmo, sentirsi parte di un gigantesco Aleph universale: questa è l'astrologia.

Nella *Commedia*, i Cieli del *Paradiso* sono dieci, cioè sette come i pianeti osservabili ad occhio nudo, più tre: Stelle fisse, Primo Mobile ed Empireo; lo schema dantesco ricalca quello cosmologico aristotelico-tolemaico. Si noti che la sede propria dei beati è in realtà l'Empireo, ma ad essi la grazia divina ha concesso di spartirsi nei cieli inferiori per manifestarsi a Dante secondo il loro operare

terreno e le loro inclinazioni.

Per Dante, dunque, la visione alefica generata dal sorriso di Beatrice è legata all'astrologia. Borges nei *Nove saggi danteschi*, ci ricorda la relazione tra il sistema tolemaico, usato da Dante per la descrizione dei Cieli nella *Commedia*, e l'Aleph, quando dice: «Immaginiamo in una biblioteca orientale, un'illustrazione di molti secoli fa. Forse è araba e ci dicono che vi sono raffigurati tutti i racconti delle *Mille e una notte*; forse è cinese e sappiamo che illustra un romanzo con centinaia o migliaia di individui. Nel tumulto delle forme, qualcuna - un albero che somiglia ad un cono capovolto, minareti color vermiglio oltre un muro di ferro - richiama la nostra attenzione, poi da questa passiamo ad altre.

Declina il giorno, si attenua la luce, e mano a mano che penetriamo nell'incisione comprendiamo che non c'è cosa sulla terra che non sia anche lì. Ciò che fu, ciò che è e ciò che sarà, la storia del passato e quella del futuro, le cose che ho avuto e quelle che avrò, tutto questo ci aspetta in qualche angolo di quel tranquillo labirinto […]. Ho immaginato un'opera magica, un'illustrazione che sia anche un microcosmo; il poema di Dante è questa illustrazione di vastità universale […]. La nozione panteista di un Dio che è ciascuna delle sue creature e il destino di queste creature». Qui vale la pena notare, come abbiamo detto nel capitolo precedente, che anche per Maestro Eckhart e Plotino Dio è in ciascuna delle sue creature ed è il destino di queste creature; questa prospettiva implica che la Manifestazione abbia un ruolo nel *ricreare* Dio.

E dunque l'Aleph dantesco, basato sul moto eterno e maestoso dei Cieli e dei loro pianeti governati dal Primo Mobile che risiede immobile nell'Empireo, è un apparato astrologico da cui dipendono tutte le cose, e al tempo stesso un infinito astrolabio al cui interno tutte risiedono. Ecco perché, ben oltre la *Commedia*, la fascinazione astrologica è ancora tanto potente, archetipica, nonostante il peso dei millenni abbia svuotato quest'arte; eppure ogni inizio di anno l'astromantica, l'antico tentativo di leggere negli astri gli auspici delle cose, non ritorna forse con le rinnovate previsioni dei suoi almanacchi e relativi oroscopi?

A questo proposito ricordiamo che la parola latina *templum*, da cui tempio, luogo consacrato, in origine indicava il segmento di cielo che l'aruspice, con il suo bastone mantico, isolava per leggere il linguaggio degli astri ed il volo degli uccelli. Se pensiamo, poi, che tutto questo sarebbe dovuto soccombere definitivamente di fronte alla nascita della nuova teologia cristiana, all'unico vero figlio del Dio che non poteva ammettere altro potere sul Creato se non il suo, dobbiamo chiederci com'è stata possibile la permanenza dello sguardo astromantico nel cuore stesso di quella religione monoteista, a dispetto, lo vedremo, sia dei dettami biblici, sia dei desiderata di san Paolo, il fondatore della Chiesa istituzionale e della sua teologia politica.

La nascita del Salvatore, infatti, venne annunciata proprio da un astro mobile, comparso per l'occasione nel firmamento delle stelle fisse, e Maghi ed astronomi erano coloro i quali, leggendo il linguaggio del cielo, avevano seguito il segno, giungendo sino alla culla di Betlemme con i loro simbolici doni.

L'origine: Babilonia

L'astrologia - l'arte di trarre dai corpi celesti i segni della loro influenza sulle vicende umane - nasce nell'antica Mesopotamia: la terra tra i due fiumi, dove un'atmosfera straordinariamente limpida, arroventata da un sole sfolgorante, fa apparire le masse celesti ancora più vicine e potenti. Già Diodoro Siculo, nella sua *Bibliotheca Historica* (Libro II, cap. IX), ce ne rende testimonianza.

«I Caldei, che tra i Babilonesi sono i più antichi, tengono in quel Paese il posto che in Egitto si arrogano i sacerdoti. Si applicano per tutta la vita agli studi filosofici e traggono principalmente assai

gloria dall'astrologia. E come molti si occupano dell'arte divinatoria, predicono le cose future, e cercano, o con le espiazioni, o con i sacrifici, o con certi incantesimi, di allontanare le cattive vicende o di farne seguire le buone. E sono anche valenti nella scienza degli auguri, ed interpretano i sogni ed i prodigi, e certamente vengono reputati profeti esatti».

Probabilmente Diodoro, come molti altri studiosi della tarda antichità, conosceva bene le tradizioni mesopotamiche in fatto di astrologia, astronomia ed astromantica; un patrimonio sconfinato di osservazioni oggi solo in minima parte conservate al British Museum con la biblioteca di re Assurbanipal (668 - 626 a.C.).

I pianeti indagati (in greco antico πλάνητες ἀστέρες, cioè *plànētes astéres*, stelle vagabonde) erano quelli visibili a occhio nudo già nell'antichità: la Luna, il Sole, Venere, Marte, Giove, Saturno, Mercurio. Essi si muovevano sul piano dell'eclittica «entrando» di volta in volta nei dodici segni dello zodiaco, già nominati nell'epopea di Gilgamesh, in relazione ai quali erano osservati. Quando esattamente queste relazioni furono fissate non è dato sapere, ma certo nel 2000 a. C. già si sapeva che Venere è sia la stella del mattino, sia quella della sera «che il sol vagheggia or da coppa or da ciglio», come ci ricorda Dante nel *Paradiso* (VIII, V 12).

L'arte di interpretare le stelle deve poter prevedere anche la direzione che dal cielo prenderanno i pericoli incombenti, o le prospettive salutari. Ed ecco che a Babilonia nasce la geografia astrologica, in cui lo spazio conosciuto viene diviso in quattro Paesi corrispondenti alle regioni celesti: Akkad, cioè Babilonia stessa, a sud; Subartu, ad est di essa, si estende sino all'altopiano armeno ed al Mar Caspio; a nord troviamo Elam, cioè una parte della futura Persia ed infine, ad ovest, Amurru, cioè l'Occidente, compresa la Siria e la Palestina.

Ad ognuno di essi veniva assegnato un pianeta o una costellazione: Giove, ad esempio, è anche chiamato stella di Akkad, Marte stella di Amurru, mentre le Pleiadi, Parvin ancora nei nomi persiani odierni, sono assegnate ad Elam. Si sviluppa, da questa tetrapartizione, anche una divisione temporale in cui alcuni giorni erano più fausti, o viceversa, per ognuna delle aree geografiche corrispondenti.

Tutto questo è comprensibile solo alla luce della religione astrale che dominava la vita degli antichi Babilonesi. Ad ogni pianeta, infatti, non corrispondeva una divinità, ma erano i pianeti stessi ad esserlo, tracciando nel cielo le loro immutabili «strade», attraverso le quali influenzavano la vita degli uomini e di tutti gli avvenimenti del mondo loro sottostante.

L'esempio più noto, e studiato, di questa identità, è certamente quello tra Venere ed *Ishtar*, dea dell'amore e della procreazione, benefica al Paese quando concede le proprie grazie, dispensatrice di aiuto e di guarigione, patrona della vegetazione. È lei l'ipostasi babilonese dell'archetipo che genererà l'Afrodite greca, e poi la Vergine Maria madre di Dio, ultima immagine del Principio di cura del mondo, epigona della Grande Madre che, ai primordi della spiritualità umana, accendeva la visione del numinoso.

Anche le divinità legate al Sole, il sumerico *Utu* ed il semitico *Shamash*, erano riflessi delle qualità dell'astro splendente, della sua capacità di dare morte con la siccità o vita con il calore. Generalmente benigna, e particolarmente osservata, era infine la Luna: figura della notte che, nella metamorfosi continua delle sue manifestazioni, ben s'incardinava nella mutevole vita del mondo sublunare. Anche Giove, pianeta di *Marduk*, onnisciente creatore del cosmo, vivificatore dei morti, veniva influenzato dalla vicinanza dell'alone lunare. Divinità minori, nel pantheon assiro babilonese, erano legate ad altre stelle, capaci di produrre figure demoniache, metà uomo e metà animale, o semplicemente esseri mostruosi. Queste entità, generalmente malvagie, venivano esorcizzate da preghiere ed amuleti astrali, generati per attirare le forze benigne, e dunque cambiare di segno all'influsso. Qui possiamo ravvisare i caratteri dello sciamanesimo babilonese, molto legato alla comunione tra esseri sovrannaturali ed astri della stessa potenza, che praticava anche la generazione di oggetti ed iscrizioni apotropaiche.

Ritroveremo questi stessi demoni all'interno delle cattedrali medioevali, quelle gotiche in particolare, come espressione diretta dell'influsso astrologico orientale che, tramite le Crociate, si era mosso verso Occidente.

La venerazione del cielo stellato - dice Julius Wellhausen, noto biblista tedesco del secolo scorso - era così radicata nei Semiti, che anche per i monoteisti Ebrei rimase sempre una grande tentazione, dell'aver resistito alla quale Giobbe così si vanta: «Vedendo la luna avanzare solenne il mio cuore non ne è stato segretamente sedotto e non ho mandato baci con la mano».

Gli astri nell'antica Grecia e Roma

Come arriva l'astrologia nella Grecia classica, terra della razionalità speculativa, della filosofia come amore del Vero? Certo agli inizi della civiltà minoica, quella illuminata dalle taurocatapsie dedicate alle ipostasi teriomorfe della Grande Dea sospesa sulla sua altalena, non vi è traccia di culti celesti. Il Sole e la Luna restano sullo sfondo di quell'arte visionaria che ancora, anche se mercé il papavero o il miele fermentato, aveva accesso diretto alla visione della Dea come scaturigine del Tutto.

La stessa religione, dopo che i Dori hanno colonizzato l'Ellade, non trae impulso dagli astri. Le loro divinità sono figure che non nascono o muoiono con o nella natura, come la Luna o il Sole quando scompaiono dalla vista degli uomini, ma hanno un'esistenza eterna indipendente da tutto. Zeus, nella sua forma definitiva, antropomorfa, di capo degli Dei, non è né il pianeta, né il cielo splendente, anche se all'alba del linguaggio, quando esistevano le parole-aggettivo - i primi sintagmi come li aveva descritti Ferdinand de Saussure - questo significava. Aristofane dice chiaramente che l'adorazione del Sole e della Luna sono usanze dei barbari.

Ed è forse proprio in questa distanza dalle stelle come riflesso macrocosmico del microcosmo, che dobbiamo ravvisare l'inizio di quel distacco tra l'umanità e il mondo che ha poi portato all'affermazione del Regno della Quantità, anche attraverso la progressiva *fissazione* antropomorfa delle forme divine. Come sappiamo, infatti, all'inizio dei tempi, ci riferiscono i miti, tutto poteva diventare tutto, a riprova dell'unità del vivente.

Ecco allora la possibilità, per gli adoratori della Grande Dea, di vederla non solo come scaturigine del Tutto, ma anche in tutte le cose: una presenza alefica costante.

Ovviamente, i marinai Greci si orientavano con le stelle, come pure i contadini traevano i segni delle stagioni dall'osservazione del cielo; ma in questo rapporto meramente pratico, meteorologico, non vi era nulla di religioso. Certo, nel cosiddetto medioevo Greco, dall'anno mille sino agli albori della filosofia jonica, quella dell'elemento unificante del cosmo, del Principio Primo, il luccichio delle stelle poteva alludere e suscitare un sentimento mistico, ma erano elementi che mai portarono ad una religiosità astrale: al massimo sentimenti poetici, come ben ci dice Omero nei suoi versi dell'*Iliade* (VIII, vv. 762 - 770): «Quando in ciel tersa è la Luna e tremule e vezzose a lei dintorno sfavillano le stelle […] in cor ne gode l'attonito pastore».

Il saggio viandante jonico, ci dicono Boll, Bezold e Gundel nella loro *Storia dell'astrologia,* non venerava neppure il terribile Sirio, che con la sua apparizione in luglio suscita i febbrili giorni della canicola (dalla costellazione del Cane). Lo stupore attonito con cui nel 648 a.C., il poeta Archiloco vede manifestarsi l'eclissi di sole, «tradisce tutto al di fuori del reverenziale timore del padre Zeus».

È vero che gli jonici avevano anch'essi osservato le stelle, traendone calcoli per le eclissi, come nel caso di Talete, ma mai queste nozioni furono usate per far corrispondere ai fenomeni celesti il destino degli uomini. Certo la mantica era diffusissima in Grecia, e spesso portenti celesti erano interpretati come segni divini: fulmini e tuoni appartengono a Zeus; la caduta di un meteorite suscita il timore del prolungarsi di una guerra, e ancora, nel 463 a.C., Pindaro scrive per i tebani un inno

inteso a placare l'ira degli Dei dopo un'eclissi. Anassagora vede nel cielo la sua patria, ma in nessun caso questi afflati tradiscono un rapporto specifico fra i fenomeni e la volontà degli Dei inscritta nel cielo: sono solo effetti collaterali della loro volontà superiore. Di una tecnica per interpretare in base ad essi il futuro, dicono ancora gli autori della *Storia dell'astrologia*, e di una credenza nel destino fissato nel firmamento non vi è traccia.

Naturalmente la dottrina dei giorni fausti, e di quelli contrari, era nota ai Greci dell'antichità e dunque certi influssi, in particolare di provenienza egizia, si facevano sentire. Ma è con le conquiste orientali di Alessandro Magno e, ancor più con le dottrine filosofiche di Pitagora, che i pianeti entrano nella vita dei Greci. Vi è in questo filosofo un chiaro timore reverenziale per gli astri, per la sublime bellezza del cosmo: l'intuizione e poi la scoperta di certe leggi, a partire dalle corrispondenze musicali, che regolano tutto il creato. Questa corrente di pensiero sarà ripresa in epoca romana da Cicerone, quando afferma che «nel cielo nulla ha luogo a caso e senza un disegno prestabilito». Ma sarà la crisi spirituale del mondo Greco, nel VI secolo a.C., con la nascita dell'orfismo, a dare alle dottrine pitagoriche della reincarnazione e dello studio delle immutabili leggi cosmiche, la forza del misticismo astrologico, il culto di quelle «divinità visibili» che erano i pianeti e le stelle. Questo nascente interesse per l'osservazione astrale, unito alla sempre presente razionalità del pensiero Greco, porterà nel II secolo a.C. Aristarco di Samo a espellere la Terra dal centro del cosmo, e ad adottare un'ipotesi eliocentrica molti secoli prima di Copernico.

Giungiamo così a Platone, che aveva ripreso alcuni concetti pitagorici, arrivando a dichiarare la natura animata e divina dei pianeti; principio ripreso anche dal suo discepolo Aristotele che, pur criticando il Maestro su molti punti, tiene anch'egli ferma «la stupenda armonia, come in volontaria osservanza alla legge che tutto governa, che esprimono ogni notte i pianeti».

Apoteosi, è il caso di dirlo, di questa concezione platonica, è la compiuta espressione della natura astrale delle anime, ognuna legata a una stella diversa, espressa nel *Timeo* (41 E), ove il Demiurgo assegna ad ogni anima una stella come veicolo. «Dopo che ebbe costituito tutto, lo divise in anime, tante quante erano gli astri, distribuì ciascun'anima a ciascun astro, e postele in tal modo come su un veicolo, mostrò loro la natura del cosmo e disse loro le leggi del Fato». È l'idea dell'*astrum in homine*: la ricerca della propria stella interiore come riflesso di quella fitta entro il macrocosmo cosmico.

La ritroveremo anche in Paracelso e, più in generale, in tutto il neoplatonismo rinascimentale, da Marsilio Ficino a Pico della Mirandola: la concezione di matrice alefica della corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo. Arriviamo così a Teofrasto, allievo di Aristotele, che nomina esplicitamente i Caldei ed esprime ammirazione per la loro arte; alla fine del periodo ellenistico saranno le invincibili legioni di Roma a mostrare il segno del Toro sui loro stendardi come emblema di Cesare: raffigurazione della congiunzione con la reggenza di Venere sotto la quale era nata la *gens* del grande condottiero.

Ritroveremo questa raffigurazione nel Palazzo Schifanoia di Ferrara. Augusto farà pubblicare il suo oroscopo col segno del Capricorno, sua costellazione natale: le titaniche forze astrali dell'Oriente hanno alla fine vinto l'originaria razionalità Greca e sono passate vittoriose a conquistare Roma. La cometa apparsa nel cielo dopo l'uccisione di Cesare viene interpretata da tutti come *sidus Julium*: prova sicura dell'assunzione del dittatore tra gli astri che dominano l'universo. Il giovane Ottaviano, suo erede, si spinge oltre: vede nella cometa il presagio della sua stessa ascesa. Nella vita di Tiberio sono gli oroscopi a dettare gli ultimi anni di regno. Non più cosmo, dunque, ma oramai universo, questo cielo è un'invenzione prettamente romana, un infinito rivolto da una parte sola, cioè regolato secondo leggi ferree il cui senso verrà determinato dal *nomos* del più forte. Nei secoli imperiali il culto degli astri innerva ogni religiosità pagana; il Pantheon di Agrippa e di Adriano, con i suoi rosoncini a forma di stella e l'occhio solare da cui irrompe la luce, le sette nicchie originarie, altro non

rappresenta che un tributo ai grandi astri che dominano il fato degli uomini; «allegoria del cielo» lo chiama lo storico Dione Cassio.

Ancora più avanti, ormai all'inizio della decadenza imperiale, il culto misterico-solare di Mitra, proveniente dall'Oriente, sussume lentamente tutte le altre divinità; come ha detto Franz Cumont, «l'astrologia offre alla nuova religione solare una teologia scientifica, ovvero la dimostrazione scientifica di ciò in cui si crede». La Luna, lo Zodiaco, il Sole, sono elementi fondanti del culto di Mitra. La fede nel *Sol Invictus*, eretta a culto imperiale da Aureliano dopo la presa di Palmira nel 273, è l'ultimo atto della credenza pagana negli astri; tramonterà col decreto di Teodosiano nel 391.

Palmira, la sposa del deserto: lì dove nacque una fede solare al tempo dei Romani, nel nostro secolo il fanatismo religioso ha voluto portare l'oscurità.

Tolomeo e il cristianesimo

La figura centrale dell'era cristiana, in fatto di astrologia, è certamente Tolomeo che, nel secondo secolo dopo Cristo, descrive l'universo ordinato secondo la centralità della Terra: immagine che darà all'astrologia una base immutabile di osservazione sino alla rivoluzione copernicana.

«Perché, alzando gli occhi al cielo e vedendo il sole, la luna, le stelle, tutto l'esercito del cielo, tu non sia trascinato a prostrarti davanti a quelle cose e a servirle». Così nella *Bibbia*, (Deuteronomio IV, 19) si afferma la gerarchia inflessibile tra il vero ed unico Dio e l'influsso degli astri sulla vita degli uomini, stigmatizzando al contempo coloro i quali la mettono in dubbio.

A partire da questa situazione profila la sua alterità il cristianesimo, che deve affermare la nuova fede universale. Come altre religioni soteriologiche, esso offre la salvezza nel «regno dei cieli», dunque ben oltre l'influsso degli astri e del destino. Paolo, consapevole che le credenze nel potere degli astri, e la loro interpretazione, potevano minare alla base il destino della nuova istituzione ecclesiale, prende di mira direttamente l'astrologia nella *Lettera ai Romani* (I, 19 - 21): «Poiché ciò che di Dio si può conoscere è loro manifesto; Dio stesso lo ha manifestato a loro. Infatti le sue perfezioni invisibili, ossia la sua eterna potenza e divinità, vengono contemplate e comprese dalla creazione del mondo attraverso le opere da lui compiute. Essi dunque non hanno alcun motivo di scusa perché, pur avendo conosciuto Dio, non lo hanno glorificato né ringraziato come Dio, ma si sono perduti nei loro vani ragionamenti e la loro mente ottusa si è ottenebrata».

Qui si afferma, per la prima volta, l'amore di Dio contro le potenze degli astri e del destino; in seguito schiere di apologeti cristiani s'ispireranno a questo passaggio per proclamare peccaminosa e vergognosa l'adorazione, non di Dio, ma del suo capolavoro, l'universo, elevando così a falsi idoli il Sole e la Luna.

Eppure la forza del culto solare, dal miracolo dell'eclissi alla morte del Cristo-Sole esso stesso immensamente luminoso ed eterno, preceduto dalla comparsa della cometa che orienta i Magi verso la Natività, spinge la Chiesa, nel 336, a rifarsi ad un passo del profeta Malachia che chiama Dio «Sole di giustizia», per fissarne la data di nascita il 25 dicembre, cioè quello che per i pagani era il «genetliaco del sole», in quanto da quel giorno, il solstizio d'inverno, la luce aumentava: *lux crescit*.

E così il Cristo, il Cristallo purissimo degli alchimisti, la Prima Materia in grado di impregnare e riverberare nel mondo la Luce della saggezza, non poteva che essere nato quello stesso giorno. Riflessi di questa sovrapposizione solare tra Gesù e il Sole li ritroviamo anche nel tedesco *Sonntag* o nell'inglese *Sunday* per dire «domenica» che, ben più del «giorno del signore», ci dice dell'antica origine, frutto dell'inesauribile luce delle stelle. Certo alla fine ci furono degli accomodamenti teologici per cui, a partire dall'epoca bizantina, ma ancor più dopo le Crociate, si afferma il principio che Dio è in tutto, e che dunque anche negli astri è possibile leggere la sua volontà. Così già Origene

sostiene che gli angeli possono leggere nelle stelle il linguaggio di Dio, come pensavano d'altra parte molti devoti; Giustiniano però condannò questa idea.

Passano i secoli, e l'astrologia si installa saldamente nella religiosità cristiana: per il mistico poeta del *Parzival* Wolfram von Eschenbach «non è forse tutta la vita degli uomini regolata dal giro degli astri?». Anche i *Carmina Burana* giocano con l'azione degli astri nelle cose del mondo: «O Fortuna, mutevole come la luna, sempre cresci o cali; l'odiosa vita ora abbatte ora conforta a turno le brame della mente; dissolve come ghiaccio miseria e potenza». Nei secoli XV e XVI il prestigio dell'astrologia è in costante aumento: Papa Giulio II fa calcolare agli astrologi il giorno propizio alla sua incoronazione, mentre Leone X (1475 - 1521) fonderà addirittura una cattedra di astrologia presso la Sapienza.

Nelle università di Bologna, Padova e Parigi la scienza dell'interpretazione degli astri fiorisce; Ottone Enrico del Palatino (1502 - 1559) chiede ai suoi dotti di riunire i frammenti sparsi di questa scienza in un grande libro miniato; Borso d'Este, a Ferrara, siamo verso il 1470, fa dipingere nel palazzo Schifanoia i celebri affreschi con gli Arcani Maggiori.

E così si arriva al Rinascimento, al grande Pico della Mirandola che, pur apparentemente avversario dell'astrologia - il suo *Disputationes adversus astrologiam divinatricem* verrà usato da Savonarola per scagliarsi contro i maghi - immerge i pensieri negli studi cabalistici e nella mistica pitagorica e platonica.

Ironia della sorte, la sua morte precoce (1494), che trova conferma punto per punto in un pronostico astrologico, smentisce alla radice la sua opposizione. Alcuni sostengono anche che sia stato avvelenato da Marsilio Ficino, proprio per la sua opposizione all'astrologia; ma questa è un'altra storia.

Lutero riconosce un segno ammonitore di Dio nel temuto incontro di diversi pianeti nella costellazione dei Pesci, lascito della sapientissima astrologia araba, mentre Tycho Brahe, il grande astronomo scandinavo, dichiara nella prolusione all'apertura dell'anno universitario del 1579, dopo la pubblicazione del suo oroscopo in onore del cristianissimo Principe di Svezia e Danimarca: «Dio ha così fatto gli uomini che, se vogliono, possono vincere le funeste inclinazioni degli astri».

Anche Copernico sarà un astrologo, come Galileo, e perfino Leibniz, in qualità di Presidente dell'Accademia di Prussia, permette che i suoi calendari presagiscano il tempo dallo stato dei pianeti.

Venne poi ad abbattere ed oltrepassare ogni soglia, illuminato dal fuoco della sua stessa esecuzione, il pensiero sfolgorante di Giordano Bruno, il sincretico profeta astrologo, che però troppo lontano si era spinto a cercare la fede nella «saggezza della Madre Materia».

I molti Mondi possibili

I molti Mondi possibili di Bruno si configurano come vere e proprie visioni alefiche generate dallo sguardo mistico del monaco di Nola. Nei suoi trattati di astrologia, magia, teurgia, mnemotecnica, l'unità panteistica di pensiero e materia, le corrispondenze tra cosmo e microcosmo, costellano, è il caso di dirlo, tutto il suo pensiero. Bruno difende la rivoluzione copernicana, e il suo sguardo si estende dall'infinitamente grande all'infinitamente piccolo, preconizzando, con l'intuizione che lo aveva portato alla centralità della saggezza della Materia, la sua struttura discontinua e mutevole, quantica.

«Chi potrà ritenere che gli strumenti diano misurazioni esatte dal momento che il fluire delle cose non mantiene un identico ritmo ed un termine non si mantiene mai alla stessa distanza dall'altro?».

Passano così i secoli, e l'astrologia resta a presidiare il cuore delle relazioni tra la terra ed il cielo col beneplacito della Chiesa. Neppure l'Illuminismo poté darle il colpo definitivo se, ancora ai primi del

Novecento, Madame de Thèbes riusciva a gettare nel panico i francesi con le sue profezie da Pizia contemporanea.

Ma è forse il massone Goethe, con il suo genio tollerante e lo sguardo perspicuo per tutto ciò che *humanum est*, a dire la parola più illuminata quando afferma che «la superstizione astrologica si basa sull'oscuro senso di un universo sconfinato. L'esperienza insegna che le stelle più vicine hanno un influsso decisivo sul tempo, sulla vegetazione e via enumerando […]. Non c'è che da salire di grado in grado, sempre più in alto, e chi può dire dove quest'azione cessi?».

6. Il dionisiaco

I primi *esistenzialisti alefici* d'ispirazione dionisiaca sono stati probabilmente gli sciamani: la loro arte ha impresso il suo sigillo sulla possibilità di addensare in un solo punto-momento tutti gli aspetti del visibile-invisibile.

Lo sciamanesimo nasce con l'alba dell'umanità, e con l'avvento del Regno della quantità si allontana progressivamente dalla nostra esperienza e comprensione, sino a lasciare nel presente solo forme residuali e degenerate, come tutto ciò che, d'altra parte, inerisce nella modernità alle relazioni con lo spirito e le sue manifestazioni.

Lo sciamanesimo è di casa dappertutto nel mondo antico. Sebbene le sue radici più profonde si trovino nelle steppe asiatiche, anche nel continente americano e nell'antico Mediterraneo ha avuto le sue espressioni, compresa la Grecia arcaica: ne troviamo tracce nel pensiero di sapienti come Empedocle, o in mitici personaggi come Tiresia; ma per tutto questo rinviamo al classico *Psiche, culto delle anime e fede nell'immortalità presso i Greci* di Erwin Rohde.

Qui ci interessa, invece, riprendere il fondamento alefico dello sciamanesimo: la ricerca del rapporto col piano sovrannaturale attraverso una particolarissima forma di esperienza di *trance* estatica, dal latino *transire*, dunque *andare oltre* o spostarsi da uno stato di coscienza ad un altro. Lo sciamano è l'individuo, di sesso maschile o femminile, deputato dalla comunità a utilizzare la *trance* per entrare in contatto col «mondo degli spiriti» e ad esercitare così il suo ruolo.

Lo sciamanesimo, è bene dirlo, non è una religione, quanto piuttosto un complesso molto articolato, oggi difficilmente decifrabile, di pratiche possessive che hanno come scopo dichiarato e concreto quello di risolvere una vasta tipologia di problemi già in atto nella comunità o nel singolo, o prevenirne di futuri, utilizzando il potere di entrare in comunione con le Potenze infra e ultra-mondane.

La *trance* sciamanica costituisce, allora, una forma *sui generis* di accesso a queste entità. Mircea Eliade chiarisce come l'estasi sciamanica sia uno stato psichico durante il quale l'anima ascende sì al cielo, o scende agli inferi, ma alla fine di questo percorso mistico non vi è nessun dio particolare ad attenderla per salvarla, bensì una vasta famiglia di spiriti più o meno benevoli o potenti.

La ritualità sciamanica, dunque, organizza precisamente, passo dopo passo, quest'approccio al fine di portare a risoluzione i problemi del mondo naturale attraverso contatti, diremmo intimi, con quello sovrannaturale. Quest'atteggiamento, in parte, distingue quella classicamente sciamanica, dall'estasi vissuta dai mistici cristiani come, ad esempio, Teresa d'Avila o Giovanni della Croce, oppure durante la pratica dall'esicasmo, poiché lo scopo è l'accesso alla Totalità identificata con il dio incarnato. Qui la visione del Principio avviene attraverso la *unio mystica* col Corpo del Salvatore, ottenuta mercé gradienti progressivi di indiazione. Per lo sciamano, analogamente, esiste una vera e propria *scala mistica* da salire gradino per gradino. Altro punto di contatto tra queste diverse condizioni estatiche è quello della relazione erotica tra il soggetto e l'oggetto della visione: nel caso dello sciamano con gli spiriti adiutori, del mistico cristiano con il corpo stesso del Cristo.

Lo sciamano, abbiamo detto, ricerca la *trance* estatica, non per misticismo di salvezza - queste idee sono assenti dalla sua pratica - bensì per il bene materiale degli umani, siano essi un singolo, una famiglia, un gruppo. Egli può viaggiare col corpo tutto intero, o solo con la sua anima: dunque la tipologia del viaggio sciamanico è complessa, e si attiva in coerenza col problema da risolvere, degli spiriti da incontrare o contro i quali scontrarsi, del luogo da raggiungere per recuperare qualcosa, in genere l'anima di un ammalato.

Per questo lo sciamano è tanto un uomo-medicina, quanto un leader spirituale; agendo come mediatore tra i mondi, assume diverse funzioni all'interno della comunità. Oltre ad essere un guaritore, egli è un divinatore, uno psicopompo, un sacerdote che sovraintende a certi sacrifici propiziatori, una guida nella caccia, talvolta, ma molto raramente, una guida politica. Egli, infatti, vive una vita molto appartata e per certi versi asociale, anche se rappresenta il centro della comunità o delle comunità cui appartiene.

Per svolgere queste molteplici funzioni lo sciamano passa prima di tutto per una peculiare forma d'iniziazione. Spesso nasce da un lignaggio sciamanico o viene scelto da piccolissimo per le doti divinatorie, o i segni premonitori: crisi epilettiche, isteroidi, visioni, comportamento asociale.

La sua formazione professionale è durissima e pericolosissima, sia dal punto di vista psichico, sia fisico. Nel percorso, infatti, deve entrare progressivamente in contatto con spiriti sempre più potenti, inclusi quelli degli sciamani che l'hanno preceduto. Il culmine, comune a tutte queste lunghe e complesse fasi iniziatiche, consiste in un vero e proprio atto di smembramento e ricomposizione - ricorda molto quello essenzialmente dionisiaco - che pur avvenendo in una dimensione sovrannaturale, ad opera degli spiriti sciamani che presiedono alla cerimonia sul piano sottile, vede il corpo dell'iniziato estremamente sofferente ed a rischio di morte fisica.

Del corredo sciamanico, infine, sono parte integrante alcuni oggetti imprescindibili: il tamburo, ricavato da un albero specifico, l'Albero del Mondo, l'*Axis Mundi* della Tradizione, cui analogicamente corrisponde l'*Omphalos Mundi*, figure di cui l'Aleph è una manifestazione.

E così, secondo le circostanze, entra in *trance* ed affronta il problema andando alla ricerca degli spiriti che lo possono aiutare. Il viaggio dell'anima dello sciamano assume così l'aspetto di un *monodramma* durante il quale egli, col tamburo in mano e il suo peculiare abbigliamento, ascende all'Albero del Mondo, o scende verso il Fiume della Morte, mentre ai presenti riferisce in modo drammatizzato le sue peripezie visionarie.

Tra i rami dell'Albero del Mondo, o nella corrente del Fiume infero, sono compresenti le Potenze superiori, o inferiori all'umano, che ne condizionano l'esistenza; chi è in grado di vederle tutte insieme assume poteri inauditi di guarigione, divinazione, influenza magica sulle cose naturali e sovrannaturali: questo è l'Aleph sciamanico.

Queste immagini sono tanto potenti quanto accomunanti; pensiamo solo alla scala di Giacobbe e alla sua lotta con l'angelo che gli affida il nome Israele, che in ebraico significa *uomo che vide Dio* o *uomo che lotta con Dio*: più sciamanico di così…

Le testimonianze dell'Ottocento, le ultime in ordine di tempo ad avere accesso ai riti autoctoni, specie in Siberia prima della disarticolazione della tradizione per opera dell'ideologia sovietica, ci dicono di una ritualità molto complessa, difficilmente intelligibile da chi è profano, ma certamente impressionante a vedersi.

In particolare, lo scivolamento verso gli stati alterati di coscienza, ottenuto spesso con l'ausilio di droghe, appare propedeutico all'acquisizione dello stato di *trance* estatica, dionisiaca, condizione di ogni *volo magico* o discesa agli Inferi.

Le droghe

L'uso di stupefacenti, nel caso degli sciamani provenienti dall'ambito vegetale, minerale o animale, è favorito anche dal fatto che, per questa cosmologia, così come non vi è distinzione tra mondi materiali o spirituali, non sussiste neanche quella tra mondo animale, vegetale o minerale: tutto ciò che esiste appartiene alla Vita, condivide lo stesso flusso dell'esistenza.

Qui la tonalità dionisiaca emerge chiaramente, a maggior ragione se pensiamo che per lo sciamanesimo un'anima, o anche più anime, sono presenti in ogni cosa, ed hanno accesso alle varie zone cosmiche, ai diversi livelli dell'Albero del Mondo o del Fiume sotterraneo, all'ultra o all'infra.

Dato che le anime provengono da questi mondi, è lì che bisogna cercare i principi di guarigione o le visioni mantiche. Le droghe, dunque, sono essenze animiche, creano corrispondenze sottili, aiutano lo sciamano nel suo viaggio aprendogli le porte della percezione di se stesse come Potenze elementari. E qui la relazione tra dionisismo, visionarietà alefica, e droghe, comincia a farsi chiara.

Nietzsche, nella *Gaia scienza*, propone una storia delle droghe come storia del sentire: ogni periodo dell'umanità ha avuto le sue droghe, i suoi stupefacenti di riferimento, spesso identificati con le divinità del ciclo vita/morte. Anche le luci psichedeliche, che emanano dalle vetrate colorate delle cattedrali, unite al salmodiare ininterrotto dei fedeli e ai loro digiuni, sono i residuali strumenti di una visionarietà religiosa.

Impossible entrare in maggiori particolari, non è questo il luogo, ma ciò nondimeno è necessario far rilevare come uno dei possibili usi è certamente quello di accedere alla visione onnicomprensiva della realtà, visibile ed invisibile: in altre parole, da sempre le droghe vengono cavalcate dai *vagabondi delle stelle* o dai *vagabondi del Dharma* per trovare i loro Aleph.

Anche molti poeti si sono aiutati con le droghe per trasmutare in versi le visioni dei loro Aleph. A questo proposito, come esempio di interazione tra poesia d'ispirazione dionisiaco-sciamanica e una delle principali droghe visionarie, l'oppio che «abbatte il fisico ed esalta la mente», come diceva Thomas de Quincey, vogliamo citare Coleridge e la sua *Arpa eolia*.

Nel 1795 il poeta narra che lui e la moglie avevano installato nel giardino un'arpa eolia. Coleridge era un oppiomane già dalla prima giovinezza, avvezzo alle delizie e alle terribili conseguenze.

Una sera il suono dell'arpa, mossa dalla brezza del mare lontano, gli ispirò versi nei quali la sinestesia oppiacea s'incarna, creando una visionarietà alefica, «che s'accorda a ogni moto e ne divien l'anima, Luce nel suono, energia sonora nella luce, Ritmo in ogni pensiero e gioia attorno, E che dir poi se tutte le cose della natura animata, Non fossero che arpe vere e proprie di diversa foggia, Il cui brivido si traducesse in pensiero mentre sovra esse passasse, Plastico e immenso lo stesso soffio intelligibile, Anima di ciascuno e nel contempo dio di tutti?».

L'oppio trasporta così Coleridge verso il suo Aleph, lo guida nella descrizione del suo *Kubla Khan*, oppure *Visione in un sogno,* scritta di getto sotto l'influsso del laudano, di notte, dopo aver letto un'opera in cui veniva descritto *Xanadu*, il palazzo costruito dall'imperatore mongolo Kublai Khan.

Seguendo un onirismo lucidissimo egli descrive, tra le altre cose, un padiglione di piacere dove il fiume sacro *Alph* (Aleph?) scorre per smisurate caverne, per percorsi incalcolabili, giù sino a un mare oscuro che fa da sponda ad una sorta di paradiso cinto da mura scintillanti; ma del luogo fa parte anche un vertiginoso strapiombo sacro ed incantato, dove si sarebbe potuto udire l'ululato di una donna che chiama il suo demone-amante all'accoppiamento.

Il fiume sacro sotterraneo è lo stesso degli sciamani. In Coleridge precipita così, catalizzato dall'oppio, tutto un immaginario visionario che, dall'antichità remota, arriva sino alla modernità. Egli sostenne che il Canto era quello della sua interiorità travolta dalla droga, che lo aveva scritto in una sorta di *trance* in cui le immagini poetiche dovevano spingere ad una sospensione della normale credulità, per aprirsi al sovrannaturale.

«Negli ultimi anni», diceva il poeta, «ho affinato la capacità di percepire ed ascoltare il mio io interiore. Sono convinto che solo in condizioni estreme si possa penetrare fino in fondo all'interno del proprio io». Cercava così la fusione con l'*Anima Mundi*: la visionarietà alefica permanente.

Doppio sogno

Non a caso Borges, in *Altre Inquisizioni*, dedica un suo saggio proprio al sogno di Coleridge, sostenendo come nel *Compendio di Storie di Rashid ud-Din*, datato XIV secolo, si legge che «ad est di Shang-tu, Kublai Khan eresse un palazzo secondo un piano che aveva visto in un sogno e che serbava nella memoria». Chi scrisse questo era il visir Ghazan Mahmud, che discendeva da Kublai. E dunque, conclude Borges, la visione di Coleridge non è altro che il sogno di un altro sogno.

«Il primo sogno aggiunse alla realtà un palazzo; il secondo, che avvenne cinque secoli dopo, un poema (o inizio di poema) suggerito da un palazzo; la somiglianza dei sogni lascia intravedere un piano; il periodo enorme rivela un esecutore sovrumano […].

Scritto quanto precede, intravedo o credo di intravedere un'altra spiegazione. Forse un archetipo non ancora rivelato agli uomini, un oggetto eterno (per usare la nomenclatura di Whitehead), sta entrando gradatamente nel mondo; la sua prima manifestazione fu il palazzo, la seconda il poema.

Chi li avesse paragonati avrebbe visto ch'erano essenzialmente uguali».

U n *doppio sogno* alefico dunque, ancora il *doppio sogno* di «un oggetto eterno» sia per l'autore dell'*Aleph*, che per quello di *Visione di un sogno*.

«L'anima s'inebria del visibile e, perdendolo di vista, si estasia sul piano dell'invisibile - questa è l'*abolizione dionisiaca dei ceppi del visibile*. Sollevata che si sia in alto, nell'invisibile, essa cala di nuovo nel visibile, e a questo punto le vengono incontro ancora le immagini simboliche del mondo invisibile - i volti delle cose, le idee: questa è *la visione apollinea del mondo spirituale*».

Così ci dice Florenskij, e sembra che solo le droghe, oggi, possano ricondurci verso quella strada: una scorciatoia in realtà impervia e molto pericolosa, poiché sul cammino psichedelico sono molte le maschere che si spacciano per volti.

Anche in questo caso, ci vuole una robusta disciplina immaginale; in altre parole un *intento* di visione, come dice ancora Florenskij, una «certa convinzione di cose invisibili» che riesca a combinare apollineo e dionisiaco, le due grandi polarità archetipiche dell'Aleph, per sollevare la mente dalle immagini, ai loro archetipi: le Immagini.

Ora, l'uso consapevole delle droghe, quelle psichedeliche in particolare, cioè che formano sia immagini *della* psiche, sia *per* la psiche - come sosteneva Platone per il quale l'immagine (eidolon) ci allontana da quella verità che solo l'Immagine (eidos) può permetterci di raggiungere - hanno contribuito a tendere il nostro arco sensorio sino a rompere, con le loro frecciate, le false dualità che ci opprimono. E, come nell'esperienza sciamanica, questo è possibile anche attraverso la musica, il canto e la danza che, naturalmente, rappresentano modalità di accesso alefiche. In altre parole l'espressione musicale, o il corpo danzante, esprimono la possibilità di *simboleggiarci* attraverso queste attività.

È un ritorno di *esperienza dell'invisibile* che ci coglie in queste situazioni ispirate; qui diventiamo Aleph noi stessi, cantiamo o suoniamo il canto delle Divine Sfere, danziamo la permanente Grande

Armonia dell'universo. Nella musica, nel canto e nella danza *ispirate*, che tendono cioè allo spirito e da questo piano sottile promanano, la sintesi è sempre effettuata dal didentro, dice Abdel Wahed Yahia (ovvero Servitore dell'Unico), più conosciuto con il vecchio nome cristiano di René Guénon. Con ciò intende che essa consiste nel prendere in considerazione le cose nell'unità del loro stesso Principio, nel vedere come derivino e dipendano da esso, nella consapevolezza della loro unione reale in virtù di un legame del tutto interiore, inerente a ciò che c'è di più profondo nella loro natura. Mentre si suona, si danza o si canta, «ogni essere è in atto ed è atto» ci ricorda Plotino.

Questo significa che, *attraversando* il canto, la danza, la musica, possiamo trasfigurare l'immagine in Immagine; operiamo, sul e con il nostro *intento coreutico-musicale*, la trasfigurazione della nostra stessa immagine interiore: il nostro *astrum in homine* brilla «ora» al ritmo che la musica o il canto gli hanno dato, pulsa nei gesti che il nostro corpo danzante ha reso plasticamente, risuonando esso stesso come strumento dell'Armonia Universale.

Queste *situazioni* dello spirito appartengono al dionisiaco: in questo stato è naturale *avvertire* la presenza di un Aleph, o di crearlo attraverso le note o i gesti del corpo; all'acme di questa *scala d'oro*, nella musica e nella danza ispirate, *diveniamo* Aleph noi stessi. Ricordiamo allora le parole estreme, pronunciate nei suoi ultimi istanti dal grande musicista Richard Strauss: «Cinquant'anni fa» poté dire, «scrivevo *Morte e Trasfigurazione* (*Tod und Verklärung*)». Poi, dopo un silenzio: «non mi ero sbagliato: *è proprio questo*».

Al limite, là dove il limite stesso cessa di esserlo per diventare un passaggio, ecco la sconvolgente e irrecusabile testimonianza: la realizzazione corrisponde alla fede professata nell'intimo dell'anima.

Si ricordino le ultime battute del poema sinfonico evocato, e si comprenderà che cosa vuol dire quella constatazione *presente*, quando l'estremo diventa un inizio: tutto ciò che fu presentito, tutto ciò per cui c'è stata lotta e speranza, portata segretamente come si porta una sfida, «*è proprio questo*».

Il tarantismo

Nelle pratiche sciamaniche, in cui si vola nei cieli che compongono gli strati della realtà superiore, o si scende agli Inferi, il dondolio danzante, insieme ai canti, è dunque l'operatore per eccellenza; come pure nelle sedute catartiche o nelle ordalie, nelle quali i fedeli offrono il proprio corpo al movimento per cogliere la visione del numinoso: è ciò che abbiamo descritto anche nel capitolo dedicato alla luce del divino.

La danza e la musica s'intrecciano strettamente anche nell'esorcismo coreutico-musicale del tarantismo. Fenomeno relativamente conosciuto, è una forma peculiarissima di «possessione» - le virgolette sono d'obbligo - circoscritto, come tale, ad un'area limitata nello spazio - la campagna pugliese delle province di Lecce, Brindisi e Taranto - e ad un arco temporale che, prendendo le mosse dall'antichità magno-greca, spinge i suoi «relitti» sino all'inizio degli anni Sessanta del secolo scorso.

Bambino, ricordo perfettamente quando mio nonno mi portò a Galatina a conoscere le tarantolate. Ebbi un'impressione profonda, di donne che vedevano indubbiamente qualcosa a me invisibile; ero attratto da quell'ipotetica visione che mi sembrava contenesse, seppur espressa attraverso il suo lato più oscuro, il senso stesso di tutte le impronunciabili domande sulla vita e sulla morte che un ragazzino può porsi.

Questo esorcismo complesso, il cui significato segue le correnti della religiosità popolare pagana per poi - solo in minima parte ed in fase terminale - stemperarsi in quella cristiana, ha come centro focale la *taranta*: un ragno identificabile in più aracnidi (*Latrodectus tredecim guttatus, Lycosa tarentula*, etc.), ma anche in altri animali velenosi - serpenti, scorpioni - che rappresentano, dal punto di vista simbolico, l'operatore attraverso il cui morso si manifestano una serie di pulsioni «precluse» o, più in

generale, il «negativo nel quotidiano», secondo l'analisi di Ernesto De Martino, che possono così «defluire» attraverso il rito coreutico-musicale corrispondente.

Zolla, aprendo *Il dio dell'ebbrezza*, antologia di scritti dionisiaci, narra questo incontro con un ordine analogo di Potenze: «M'è capitato di ascoltare un *raga* vespertino di *sarod* accompagnato dal tamburello, la *tabla*. La musica indiana ha un andamento uniforme, comincia con assaggi enigmatici, di combinazioni che lentamente si dipanano, e come uno strazio emerge la melodia. Sono spunti come di sogno.

Infine, la melodia si delinea chiaramente e via via comincia a scatenare esecuzioni su ritmi accelerati; è come se si sbrigliassero furie amorose, fino all'estasi che miracolosamente si mantiene, prolungandosi, variando, sino a gettarci nel silenzio su cui giocava il preludio […]. Medito l'esperienza tante volte ripetuta, e mi viene in mente che una figura è sicuramente emersa: Dioniso, mite, fanciullo, giocoso e poi scatenato, rapito. Agli indiani piacque acquistare quadri occidentali di baccanali, era forse il punto di fusione fra noi e loro; Shiva e Dioniso coincidono».

Ed ecco come il Baglivi e l'erudito Alessandro D'Alessandro descrivono il passaggio dalla crisi all'esorcismo musicale: «Coloro che sono morsi dalla *tarantola* poco dopo cadono al suolo semimorti, con perdita delle forze e dei sensi, il respiro talora affannoso, talora gemente, spesso immobili ed esanimi.

Dato inizio alla musica, a poco a poco questi sintomi si attenuano, ed il malato comincia a muovere le dita, le mani e quindi i piedi, successivamente le altre membra, e con l'incalzare del ritmo melodico il movimento va gradatamente aumentando […]. Appena il suono cessa vediamo il tarantolato perdere la coscienza e cadere al suolo privo di sensi».

La danza dei tarantolati è dunque *essenzialmente alefica*, non sottoposta ancora alla scissione tra mente e corpo, tra sacro e profano, tra purezza dello stile e movimenti spontanei.

L'analogia tra il ritmo estatico, sciamanico-dionisiaco, prodotto dagli strumenti indiani, tra cui la *tabla*, il corrispondente del tamburello fondamento della *tarantella*, e l'atmosfera della musica che accorda il tarantolato - più sovente una tarantolata - sul ritmo della sua *taranta* per attivare il momento catartico, tracciano un comune percorso, ben visibile a chi cerca l'invisibile.

7. La conchiglia e il labirinto

Tra gli archetipi alefici non può certo mancare il labirinto. Il dedalo è una figura centrale in Borges, che ne scrive in maniera poetica o fantastica, ma sempre tragicamente: basti pensare al racconto *L'Immortale*, o a quell'estremo labirinto che è il deserto nel *I due re e i due labirinti* o, ancora, alla sua personalissima interpretazione del mito del Minotauro con *La casa di Asterione*.

Anche nell'*Aleph* è citato un labirinto spezzato, Londra, che ritroveremo nel racconto *Abenjacàn il Bojarì ucciso nel suo labirinto*.

Compaiono tutti nella raccolta *L'Aleph*, costituendo così gli elementi del racconto omonimo che, ultimo, li racchiude e riassume. Eppure, affinché la poetica labirintica possa dirsi compiuta, il gioco dei rimandi assolutamente vertiginoso, troviamo nel libro anche un racconto che, in qualche modo, sembra il seguito dell'*Aleph* pur precedendolo, una sorta di suo *flashforward*: *Lo Zahir*.

Qui Borges anticipa gli stessi elementi ossessivi, figura di donna amata compresa, Teodelina Villar, come se la visione dell'Aleph fosse stata solo l'anticipazione di una pazzia che si sarebbe manifestata anni dopo, attraverso il possesso della moneta maledetta. Il racconto, anch'esso narrato in prima persona, è infatti ambientato nei primi anni del secondo dopoguerra, ma la moneta incantata ha una data impressa su una delle facce: 1929 - l'anno della morte di Beatriz Viterbo - e le prime avvisaglie

della catastrofe psichica si manifestano su di una panchina di piazza Garay.

Dunque i labirinti, come gli specchi, come la *Commedia*, sono tra le portanti alefiche borgesiane.

Per lui questa costruzione, naturalmente paragonata ad una libreria, e dunque all'universo, è «un edificio costruito per confondere gli uomini», nel senso che il suo archetipo è funzionale a tale fine.

L'arroganza di voler riprodurre lo schema stesso del cosmo infinito, della Creazione divina, è sempre fonte di una terribile condanna: la *hybris* umana viene immancabilmente punita e le forme di questa punizione sono la morale metafisica dei racconti borgesiani sui labirinti; labirinti essi stessi, rappresentano i mattoni di un dedalo universale, al centro del quale si scorge l'indefinita catena di cause ed effetti che lo animano. Per Borges ogni linea è solo, come sosteneva Nicola da Cusa, l'arco di un circolo infinito (ancora un'allusione alla sfera divina!). Analogamente, e specularmente, l'onirica e vertiginosa densità dell'Aleph ne rappresenta la sintesi ontologicamente perfetta. La tortuosità dei percorsi dedalici rinvia simbolicamente all'insufficienza di uno sguardo meramente razionale: se potessimo costruire un labirinto a quattro dimensioni giungeremmo immancabilmente alla figura dell'Aleph.

E allora andiamo a descrivere, uno per tutti, come fosse un'epitome, un labirinto particolare, che si dipana e ritorna, apparentemente, verso una conchiglia, simbolo di rinascita e segretezza, di un tesoro nascosto ma accessibile a chi osa.

«A Ravenna tanta miseria, ma mosaici di splendore inaudito». È così che nel 1903 Gustav Klimt commenta il suo viaggio nell'antica capitale bizantina. Pur corpulento e pigro, il caposcuola della *Secessione viennese* si pone incontro alle tessere policrome traboccante di «impressioni artistiche molto forti». L'influenza esercitata su di lui dai mosaici ravennati fu tale che, da quel momento, per ammissione stessa dell'autore, che si riteneva «il solo pittore oltre Velázquez», è possibile leggere i suoi quadri come una sorta di mosaici composti da piccoli quanti di colore, ognuno con un suo significato, tenuti insieme da impercettibili tratti di pennello.

Le suggestioni legate a quel viaggio si sarebbero nel tempo condensate soprattutto nella ricchezza del disegno, resa attraverso l'uso decorativo dell'oro: il materiale simbolo della pittura iconica bizantina. Dal suo soggiorno nella città adriatica, scriveva di tanto in tanto lettere alla madre; in una di queste cita un piccolo e poco conosciuto gioiello visto nella Basilica di San Vitale: «C'è un labirinto raffigurato sul pavimento di fronte all'altare: è un percorso di purificazione che conduce al centro del tempio e che quando lo si percorre fa sentire più leggeri». La sensibilità artistica dell'autore della litografia *Teseo e il Minotauro* aveva colto appieno il significato del simbolismo che si svolgeva ai suoi piedi.

Il labirinto di San Vitale

Chi si trovasse a visitare la chiesa di San Vitale dovrebbe, allora, distogliere lo sguardo dai meravigliosi mosaici, e posarlo sul mistico percorso descritto da Klimt, che si trova proprio di fronte all'altare maggiore. Si tratta di un dedalo marmoreo a percorso unicursale, il cui cammino è dunque chiaramente determinato, smentendo così la definizione che ne dà Virgilio nel sesto Canto dell'*Eneide* come luogo in cui entrare è facile, «ma tornare indietro è l'impresa, la difficoltà».

Questo tipo di labirinto, definito anche «classico», è ciò che gli inglesi chiamano *labyrinth*, mentre quello dotato di diramazioni e trappole, multicursale o «manierista», è il *maze*.

Eppure, di là dall'apparente semplicità, il disegno esprime una carica simbolica unica nel suo genere, che lo vede rientrare appieno nella definizione virgiliana, non tanto per la difficoltà del percorso, quanto per la densità immaginale che evoca, costringendo il percorritore all'interno di una molteplicità di piani a dir poco vertiginosi, che cominciano proprio dal suo enigmatico punto di

partenza: l'ingresso, infatti, si trova, anzi promana, dall'effige di una conchiglia.

L'evoluzione del disegno sembra dunque come procedere dall'interno delle valve aperte sul corridoio meandrico, per poi giungere al suo centro, di fronte all'altare, facendo così sembrare il luogo di arrivo la meta di un'invisibile perla che, nata dalla conchiglia, sia infine rotolata sino a quella posizione.

Il significato di questa immagine è tanto ineffabile quanto archetipica: la sensazione che si ha nel percorrere le volute che prendono le mosse dalla conchiglia riporta immancabilmente alla mente qualcosa di già vissuto, una sorta di *dèjà-vu*.

Altro enigma che interroga il visitatore è il senso delle tessere triangolari: vere e proprie frecce direzionali procedono nel senso opposto a quello del cammino d'ingresso, quasi a voler indicare con certezza la via del ritorno. L'interesse di questo labirinto, la sua peculiare valenza alefica, è che non esistono altri esempi di binomio labirinto-conchiglia in tutta l'Europa cristiana e, pur se la presenza disgiunta dei due simboli è comune all'interno delle chiese sin dal Medioevo, la loro *conjunctio* è certo molto più antica, arcaica, prendendo le mosse dal costruttore stesso della prigione del Minotauro: il mitico architetto Dedalo.

Come, quando e perché nasce allora il labirinto di San Vitale, che significati esprime il congiunto dei due simboli nel nome di Dedalo?

La datazione della sua origine è ancora incerta: alcuni sostengono che sia addirittura coevo alla Basilica stessa; molto probabilmente è stato quantomeno rimaneggiato nel secolo XVI, più precisamente alla metà, in quanto si trova un progetto riferito alla sua ristrutturazione, con le stesse proporzioni e misure, cioè un diametro di tre metri e mezzo, all'interno del IV libro dei *Sette libri dell'architettura di Sebastiano Serlio bolognese* pubblicati in Venezia nel 1550, la città dedalica per antonomasia.

Ma il labirinto, come la conchiglia, entra tra i motivi architettonici cari al cristianesimo molto prima, già verso il XII secolo. Dopo aver vissuto una lunga fase legata, in Europa, al suo mito più conosciuto ed essersi, nel medesimo tempo, disseminato in tutto il mondo in varie forme, materiali e funzioni, ecco che le contingenze storiche legate al Medioevo lo riscoprono come protagonista di un cammino dell'anima verso la verità eterna del Cristo: il nuovo Teseo distruttore del Male.

La forza simbolica del labirinto si dispiega, in tutta la sua suggestione dunque, proprio nel periodo in cui la Chiesa riprende e organizza il dialogo tra micro e macrocosmo sviluppando, in quei secoli che porteranno alla Rinascenza, un complesso cosmologico in cui il mondo, e l'uomo al suo centro, altro non sono che il sunto della più vasta creazione divina.

Qui cominciano a dipanarsi i sistemi delle corrispondenze, delle analogie, delle «segnature», tanto care al Medioevo e al neoplatonismo rinascimentale, che culmineranno nel Seicento con l'allestimento delle grandi *Wunderkammer* di epoca barocca, per poi tramontare sotto i colpi dell'Illuminismo e della sua separazione tra discipline scientifiche.

Di quelle «segnature» dirà Paracelso, nel IX libro del trattato *De natura rerum*, che appunto si intitola *De signatura rerum naturalium*: «Nulla è senza un segno» - egli scrive - «poiché la natura non lascia uscire nulla, in cui essa non abbia segnato ciò che in esso si trova» (III, 7, 131).

Anche Jacob Böhme, nel suo *Signatura Rerum*, dice che «la segnatura sta nell'essenza ed è simile ad un liuto che rimane silenzioso, ed è muto e incompreso, ma se qualcuno lo suona, allora s'intende […]. Così anche il segno della natura è, nella sua figura, un essere muto […]. Nell'animo umano la segnatura sta artificiosamente predisposta secondo l'essenza di ogni essere e all'uomo manca soltanto il maestro che può suonare il suo strumento».

Ora, essendo la Cattedrale anche una *segnatura* architettonica della Gerusalemme Celeste, il labirinto rientra appieno nella cartografia allegorica dell'epoca. Il gioco di specchi dello sguardo

rinascimentale, aperto alla modernità prospettica da Brunelleschi, trova nel dedalo la forma corrispondente perfetta, l'equilibrio tra conoscenza possibile e mistero insondabile, tra ciò che può e deve essere percorso, ed il cammino impedito dai limiti stessi della comprensione umana che si arrende di fronte alla potenza del numinoso.

Quando, infine, per gestire i frutti delle grandi esplorazioni, l'uomo getterà sul globo la sua rete fatta di meridiani e paralleli per ingabbiarlo, ciò che resta di questa dimensione invisibile, la sua «trama nascosta», si ritirerà in ambiti ancora più sottili.

Ecco che, allora, il labirinto appare agli occhi della sensibilità rinascimentale come uno strumento che l'anima inquieta potrà utilizzare per ricavarne nuova armonia, riconciliarsi con l'assoluto, poiché anche certe immagini su un pavimento di pietra sono segni dell'interiore mondo spirituale che chiede di esprimersi, di risuonare.

Ben prima, l'assunzione del labirinto come motivo sacro è favorita dalla tendenza naturalmente ludica dei secoli medioevali, in cui si assiste ad una progressiva cristianizzazione di degenerati riti pagani, molti dei quali avevano oramai assunto la forma di un semplice gioco. Come bene dice J. Huizinga nel suo *Homo Ludens*: «La vita medioevale è piena di gioco, piena di elementi pagani che hanno perduto il loro senso sacrale e si sono convertiti in puro scherzo. La cultura medioevale non era più arcaica, aveva da elaborare in gran parte un materiale tramandato, di contenuto sia cristiano che classico».

Ed il complesso mitologico del labirinto, il suo mitologema, era particolarmente adatto a questa elaborazione: il percorso tortuoso ed oscuro, decisamente infero, il cammino verso il centro nel quale si trova una figura mostruosa e maledetta (mostruosa perché maledetta?), il necessario aiuto divino per sconfiggere il Male e tornare così «a riveder le stelle».

Tutti gli elementi strutturali del mito, insomma, potevano subire una torsione in chiave cristiana, e dunque porre il labirinto all'interno del luogo di culto, rinominandolo: verrà ribattezzato *Cammino verso Gerusalemme*, verso la fine del XII secolo.

Anche Abdel Wahed Yahia, nel suo *Simboli della Scienza Sacra*, ci ricorda che «se il punto cui arriva quel percorso rappresenta un luogo riservato agli eletti, allora esso è veramente una Terra Santa, nel senso iniziatico dell'espressione; in altre parole quel punto non è che l'immagine di un centro spirituale, così come lo è ogni luogo di iniziazione».

Il significato iniziatico del labirinto viene dunque ricompreso all'interno di una cornice microcosmica che vedeva, in quei secoli, l'oggettiva difficoltà per un pellegrino di recarsi a Gerusalemme, e la conseguente necessità di sostituirla con altri «luoghi santi»: Compostela, Loreto e, naturalmente, la stessa Roma.

Non a caso in questi anni troviamo i labirinti più belli e «funzionanti» all'interno di certe chiese: quello della cattedrale di Chartres, ad esempio, il cui sviluppo complessivo supera i 250 metri, viene ancora percorso in ginocchio dai fedeli; ne parleremo più avanti nei paralipomeni.

J. B. F. Gérunez scrive, nel suo *Descrizione della città di Reims*, come il labirinto della Cattedrale venisse considerato l'interno del Tempio di Gerusalemme. D'altra parte la deambulazione circolare, favorita dalla forma dedalica unicursale, è una pratica potente; nella Bibbia, ad esempio, gli Ebrei «circumambularono» le mura di Gerico per farle cadere con un atto di magia cerimoniale.

Molte sono le chiese con labirinti: in Italia ricordiamo quello, ora scomparso (perché?), di Santa Maria in Trastevere che, con i suoi quattro metri di diametro, doveva essere molto bello.

La conchiglia e il labirinto

Ma la conchiglia che relazione ha col labirinto? Dove si trova la base analogica che lega i

due simboli? Qui entriamo nell'aura del fascino che sempre promana dalla permanenza dei significati attraverso la mutazione dei loro significanti.

Conchiglia e labirinto, abbiamo detto, sono legati sin dagli inizi nella figura di Dedalo. Il mito narra sia di Pasifae, che «si imbestiò nelle imbestiate schegge» (*Purgatorio* XXVI, 87) per dare così nascita al Minotauro, sia della successiva fuga di Dedalo in Sicilia, a Camico, ospite di re Cocalo.

Ma il re cretese voleva a tutti i costi vendicarsi dell'onta subita, e dunque si recò personalmente sull'isola per scovarlo. A questo proposito escogitò un trucco che ebbe successo: presentandosi come un ricco mercante, disse che avrebbe dato una forte somma di denaro a chi fosse riuscito a far passare un filo tra le volute di una conchiglia.

Dedalo cadde in trappola vincendo la sfida: fece passare un filo sottile attorno al corpo di una formica, e poi spalmò di miele le volute di una conchiglia. L'insetto mangiando il dolce nettare le percorse, e così Dedalo venne riconosciuto da Minosse; ma le figlie del re, o Dedalo stesso, riuscirono a ucciderlo versando acqua bollente nel suo bagno.

E così la forma del labirinto, e quella della conchiglia, si sovrappongono nella mente di Dedalo e possono essere parimenti manipolate poiché derivano entrambe dalle stesse figure semplici: il meandro e la spirale, motivi archetipici che significano, da sempre e in ogni luogo, l'eternità della *Zoé*, della Vita che scorre attraverso se stessa e in se stessa senza interruzioni.

Come il filo di Arianna scorre nel labirinto, così un altro filo scorre tra le volute della conchiglia; entrambe le figure sono informate da quella *Sezione Aurea* che tutto compone in una magistrale armonia.

A San Vitale, dunque, i due labirinti si *rispecchiano* l'uno nell'altro: la conchiglia è semplicemente la forma naturale, speculare, della costruzione artificiale di Dedalo. Ecco dunque che, sottoposta alle stesse leggi della corrispondenza, e della sussunzione da parte del cristianesimo, la valva scivola nei secoli procedendo dai suoi significati simbolici originari: prima scrigno della vita, supporto alla nascita di Afrodite, emblema delle Potenze primordiali legate all'acqua fonte di tutte le virtualità, diventa poi ricettacolo a protezione di altre acque salvifiche, benedette, racchiuse nelle acquasantiere che compaiono nelle chiese quando vi entra anche il labirinto.

E infine, culmine simbolico secondo l'iconografia cattolica già descritta da Giovanni Damasceno nel VII secolo d.C., «il fulmine divino è penetrato dentro la conchiglia più pura, Maria, e ne è nata una perla oltremodo preziosa, il Cristo». Questo incardinamento nella simbologia cristiana lo vediamo compiuto nella celebre *Pala di Brera* di Piero della Francesca, in cui la conchiglia che sosteneva l'erotico corpo della *Venere* di Botticelli è ora posta alla polarità opposta, sulla testa della Vergine, al sommo della scena, con un uovo nel centro.

La conchiglia, il labirinto, l'uovo, l'acqua: sono gli elementi che Borges dissemina nei suoi racconti, per poi ricondurli al suo Aleph personale, al tempo stesso labirinto di immagini e salvezza dell'anima, conchiglia che contiene e protegge l'ineffabile ricordo di Beatriz Viterbo, la sua Venere.

Ma, forse, il più alefico tra i significati della conchiglia è quello che la vede come simbolo dei pellegrini sulla via di San Giacomo di Compostela: il viaggio spirituale che ancora compiono iniziati e non, verso la stessa purissima luce, da sempre racchiusa nel buio più profondo di quel labirinto tortuosissimo ed inestricabile che è la natura umana, ove il bene si fonde immancabilmente con il male e separare le due nature è opera che dura tutta la vita.

E allora, per completare questa teoria di archetipi alefici, esprimiamo in chiusura un tributo alle antiche immagini generatrici, alle divinità delle origini: ogni volta che immergiamo le dita nelle conchiglie acquasantiere, ricordiamoci che la leggera increspatura che ne scaturisce è ancora e sempre il corpo materiale e sensuoso di una piccola Ninfa acquatica.

8. L'enigma dell'Aleph

L'Aleph è una figura densamente *enigmatica*; la sua presenza, la sua essenza, le sue immagini ci pongono di fronte ad un mistero che va ben oltre ciò che riusciamo a capire razionalmente. Ogni esperienza alefica ci trasporta indietro nel tempo, quando la voce degli Dei, dell'Origine, comunicava con gli uomini attraverso allusioni oscure, dall'interpretazione multiforme e ambivalente, come di fatto è l'esistenza. Nel racconto *La scrittura del dio*, Borges si serve dell'enigma per arrivare a scostare il velo sulla verità ultima delle cose. E allora, proviamo a indagare da dove viene l'archetipo dell'enigmaticità alefica.

Cominciamo con una domanda: come mai, in quest'epoca di *smartphone* e video virali, di notizie in tempo reale e multimedialità imperante, il settimanale più venduto in Italia resta *La Settimana Enigmistica*? Chi di noi non ha messo alla prova il suo acume almeno una volta attraverso la Pagina della Sfinge cercando di risolvere una *sciarada* a enigmi collegati?

Oggi, a uno sguardo superficiale, può sembrare un banale passatempo da pendolari; ma dai quadratini neri, tra una parola e l'altra di un semplice cruciverba, emana ancora un affascino che ci trattiene sulle pagine con la forza del suo incantesimo: da dove viene questo potere? Forse dagli albori del pensiero, quando la soluzione dell'enigma portava un messaggio drammaticamente profondo, abissale, di vita o di morte.

La morte di Omero

Una storia tra le più antiche, ripresa anche da Aristotele, ci narra le circostanze della morte di Omero, il più sapiente tra gli uomini, come dice Eraclito di Efeso. Sappiamo che il cantore dell'*Iliade* morì nell'isola materna di Io «di scoramento», per non essere stato in grado di interpretare la risposta che alcuni giovani pescatori avevano dato alla sua domanda su cosa avessero preso: quelli, non avendo preso alcun pesce, ma intenti a spidocchiarsi, risposero, «ciò che abbiamo preso lo abbiamo gettato e ciò che non abbiamo preso lo portiamo con noi».

Si riferivano ai pidocchi di cui si erano appena liberati e a quelli che ancora li tormentavano, ma Omero, non riuscendo a capirlo, morì. Molti secoli dopo, durante la Seconda Guerra mondiale, i Nazisti concepirono una macchina che cifrava le loro comunicazioni, e la chiamarono come ciò che aveva determinato la morte di Omero: Enigma. Lo stesso nome per la stessa essenza: qualcosa che evoca l'oscuro, l'ambiguo, a volte lo spaventoso, il malevolo, il perturbante, ma soprattutto, alla sua scaturigine, il divino. E allora, come nasce l'enigma? Cosa trasmette la sua natura alefica? Per rispondere a queste domande, dobbiamo risalire il tempo sino a quando la comunicazione tra gli Dei e gli uomini era ancora possibile, prima delle nozze di Cadmo e Armonia, l'ultima volta che le due razze s'incontrarono convivialmente sulla terra.

Enigma e sapienza

L'epilogo esiziale dell'episodio omerico può sembrare eccessivo ma, come fa notare Giorgio Colli nel suo *La nascita della filosofia*, l'enigma è legato direttamente alla sapienza. Omero, infatti, è ancora un sapiente, non un semplice «amico della verità» - *aletheia*, «ciò che non è nascosto» - ma un conoscitore della *sofia*, la sapienza di «quelle cose», come le definisce il canto orfico di Pindaro: «Felice chi entra sotto terra dopo aver visto *quelle cose*: conosce la fine della vita, conosce anche il principio dato da

Zeus».

Perché, allora, egli muore «di scoramento» per non aver risolto l'enigma? Perché, al tempo mitico del poeta, l'enigma non era ancora diventato solo una forma di contesa tra uomini di cultura, una sfida tra due pensatori che, com'era costume nell'antica Grecia, facevano del dominio del *logos* la più alta potenza della mente umana.

In *illo tempore*, l'enigma, in altre parole, non si era ancora *secolarizzato*, cioè non aveva perso quella carica sacrale che possedeva in origine, e mercé la quale era nato. Il cantore cieco, abbiamo detto, era un sapiente - anche la sua cecità mantica, come quella di Tiresia e poi di Edipo, ce lo conferma - in grado di scrutare, con gli occhi chiusi sul mondo dei fenomeni, la trama invisibile che gli Dei tessono attorno alle cose per unirle.

Ecco perché, già nelle parole di Platone, risuona la nostalgia per il tempo della saggezza rispetto a quello della filosofia: questa è già una sconfitta, un livello inferiore di conoscenza, mediata e dunque non più autentica, delle cose ultime. Per Omero, allora, non risolvere l'enigma era una condanna a morte, come quella in cui incorrevano i tebani prima che Edipo svelasse quello della Sfinge. La risposta all'enigma come ricerca della ragione dell'esistenza risale dunque agli albori della relazione tra gli uomini e gli Dei dell'antichità, alle sue radici sciamaniche; al tempo di Empedocle e Talete, quando la parola divina poteva ancora trasmettere agli umani una traccia del mistero della vita.

Questa comunicazione aveva una forma oscura, ambigua, era trasmessa da un sintagma non immediatamente intelligibile dal pensiero: una frase enigmatica.

Aristotele cerca di darne una definizione quando sostiene che il concetto dell'enigma è «dire cose reali collegando cose impossibili». Ora, poiché per Aristotele - il filosofo del terzo escluso e del principio d'identità, sui quali si basa tutta la logica occidentale - collegare due cose impossibili significa formulare una contraddizione, la sua definizione designa qualcosa di apparentemente aporetico che, invece, contiene un concetto coerente.

È a questo punto che introduce la metafora, dato che per collegare cose in apparenza contraddittorie, non bisogna intenderle nel loro significato letterale, ma trasportarle oltre, cioè metaforizzarle. Anche l'uso della metafora, dunque, sarebbe connesso all'origine enigmatica della sapienza.

E allora, prima che l'enigma divenisse una contesa tra uomini di cultura o, come ai nostri giorni, un semplice gioco di società, o un esercizio mentale, o il nome di una macchina cifrante, chi lo emetteva, e chi lo interpretava?

Apollo e Dioniso

Nel suo famoso saggio *La nascita della Tragedia*, Nietzsche attribuisce a Dioniso il ruolo di divinità capace di dare agli uomini l'accesso alla saggezza attraverso l'ebbrezza estatica. Ma il dio che muore e rinasce, l'archetipo della vita indistruttibile, come lo definisce Kerényi, non è il solo a poter esercitare un simile ascendente tra gli uomini, poiché il suo alter ego, Apollo, da sempre detiene il possesso della mantica: l'interpretazione degli enigmi attraverso cui il dio si esprime nel santuario di Delfi.

L'enigma, o meglio la sua forma spaziale, nasce però con Dioniso, e ben cinque secoli prima che il culto di Apollo fosse introdotto a Delfi: nella mitica Creta dagli stupendi palazzi senza recinzioni, troviamo già scritto, su una tavoletta di argilla, il nome di Arianna «signora del labirinto».

Del significato archetipico del labirinto abbiamo già parlato; qui lo riprendiamo poiché è legato a questa prima manifestazione divina nella figura di Arianna.

Ariadne, da *ari* molto, e *adnós* sacro, puro, la «molto sacra» dunque, è al tempo stesso carnefice e vittima di Dioniso, ma anche sua sposa e liberatrice, donna e dea. Una serie di ruoli che ce la

tramandano come l'epitome stessa dell'enigma. «Chi sa cosa è Arianna»?, si chiedeva giustamente Nietzsche, ponendo così una domanda che riassume tutto il mistero della relazione tra enigma e conoscenza.

Il mito del labirinto è noto, almeno nella sua forma aneddotica. Ma cosa ci narra il mitologema, cioè il cuore simbolico del racconto, pur nelle sue infinite varianti, a proposito della saggezza e dei suoi enigmi?

La forma stessa del labirinto ci segnala, sotto forma fisica, una caratteristica della psiche: Platone, nell'*Eutidemo*, per ricordarci quest'analogia, usa l'espressione «gettati in un labirinto», per simboleggiare l'enigmaticità dell'esistenza interiore.

E poi il Minotauro, metà uomo e metà toro, col corpo coperto di stelle - Asterios si chiamava - non esprime forse la confluenza tra il mortale e il divino, tra il razionale e l'irrazionale? Non è dunque, il Dioniso cretese, epitome dell'umano? Schopenhauer, a sua volta, scioglie così il significato enigmatico del mito: attraverso la ragione - simboleggiata dal filo di Arianna - si raggiunge la conoscenza della condizione umana - la vita del Minotauro - e della via per sconfiggere il dolore: la morte del figlio di Pasifae come metafora della liberazione dalla condizione di sofferenza.

Questa è la saggezza che ci trasmettono gli Dei attraverso il tortuoso percorso del labirinto. Non a caso è Schopenhauer a dircelo, il filosofo più vicino al pensiero dell'Oriente: nelle *Upanishad* troviamo, infatti, l'affermazione che «gli Dei amano l'enigma, e ad essi ripugna ciò che è manifesto». Lo stesso concetto lo ritroveremo in Eraclito.

La figura di Dioniso cretese è dunque spietata nel suo messaggio: sarà il suo amico Sileno a rammentare a Creso che «la somma saggezza consiste nel non essere mai nati o nel morire giovanissimi».

Col passaggio alla classicità greca il dio diventerà più «amico» degli umani, si trasformerà nell'ispiratore di quella figura a metà tra apollineo e dionisiaco che è Orfeo, nei cui Misteri l'enigma delle cose ultime verrà svelato agli iniziati, pur restando ineffabile.

Al suo oracolo, presso l'isola di Lesbo, dove la testa mantica del poeta era stata trasportata dalle onde del mare Egeo, gli eroi greci andranno a chiedere responsi prima di partire per la guerra di Troia.

E così, inevitabilmente, quando s'indagano le relazioni tra enigma e saggezza, si arriva ad Apollo, «il signore il cui oracolo è a Delfi» e che, come afferma Eraclito, «non afferma, né smentisce, ma allude». Ed è Apollo stesso che parla per bocca della Pizia, dicendo «cose senza riso, né ornamento, né unguento». E pure Apollo, quando esprime le sue sentenze, è oscuro e a volte crudele, ambiguo: come le frecce del suo arco che uccidono da lontano, come l'esistenza stessa degli Dei creati dagli uomini. Ma, e qui sta l'arcano, l'oracolo che emette la Sibilla non è intelligibile da chi lo pronuncia: non è la Pizia, infatti, che può interpretare la parola del dio, ma il veggente, il saggio. Ecco dunque il nesso primario tra saggezza ed enigma: solo il sapiente è in grado di sciogliere la sentenza oracolare, e spesso questo può significare vita o morte.

Pensiamo alla Sfinge e a Edipo: mandata sulla terra dagli Dei per mettere alla prova la conoscenza degli uomini, solo chi rispondeva all'enigma si salvava: in altre parole, solo chi penetrava la trama nascosta e obliqua delle cose divine aveva il diritto di vivere e di viverle. «All'enigma della Sfinge», dice Bateson, «ho dedicato cinquant'anni della mia vita di antropologo. È d'importanza primaria che la nostra risposta sia in armonia col modo in cui gestiamo la nostra civiltà e ciò dovrebbe a sua volta essere in armonia con il funzionamento effettivo dei sistemi viventi […]. Inoltre le nostre idee su come rispondere all'enigma della Sfinge sono oggi in uno stato fluido. Ciò che noi crediamo di essere dovrebbe essere compatibile con ciò che crediamo del mondo intorno a noi».

L'enigma diviene così, per l'uomo contemporaneo, una sorta di specchio alefico attraverso il quale

egli cerca di svelare la sua propria natura: non era forse questo lo scopo della domanda oracolare dell'antichità? Chi aspira alla «normalità» non è forse già fuori dalla comprensione dell'esistenza?

Enigma e La Settimana Enigmistica

E così, non solo la nascita della filosofia vera e propria, ed il suo impetuoso sviluppo nella classicità Greca, ma l'Evo giudaico-cristiano, di fatto svilisce la portata sacra e terribile dell'enigma come voce del dio, e lo riduce a competizione tra intellettuali che, non come Omero, sono disposti a perdere una contesa dialettica, ma non certo la vita.

«Così la neve al sol si disigilla, così al vento ne le foglie levi, si perdea la sentenza di Sibilla», dice Dante nel Canto XXXIII del *Paradiso*.

In epoca ellenistica, così come romana, s'interrogavano ancora gli oracoli, sparsi per tutta la Magna Grecia e in Italia: i *Libri Sibillini* ad esempio, erano una raccolta di oracoli, utilizzati come fonte giuridica divina nel primo Diritto romano. Poi, con la cristianità, solo alcune Sibille itineranti vengono ascoltate, per tradizione popolare, dato che al pantheon greco-romano si era da tempo sostituito l'unico vero Dio. Solo nei libri alchemici, per espressa necessità degli adepti, l'enigma permane ad occultare le verità esoteriche agli occhi dei profani. Come ci ricorda Heinrich Cornelius Agrippa di Nettesheim, considerato il principe degli alchimisti del XIV secolo, miracolosamente sfuggito all'Inquisizione, «nessuno deve adirarsi se abbiamo dovuto nascondere la verità della scienza sotto l'ambiguità degli enigmi. In realtà non l'abbiamo nascosta ai sapienti ma agli spiriti malvagi».

Questo ritirarsi dell'enigma come voce della natura superiore accelera la sua secolarizzazione. Nella seconda metà del Settecento in Francia nasce la *charade*, indovinello la cui soluzione è composta da più enigmi concatenati, come nella trama dell'omonimo film di Alfred Hitchcock.

Dalle parole oscure della divinità, si declina così verso i giochi di parole, oramai confinati nella pagina della Sfinge nella *Settimana Enigmistica*, il settimanale più venduto in Italia, forse l'unica produzione di massa in cui si può ritrovare una lontanissima eco della temibile voce degli Dei, rivivere a distanza di millenni il confronto tra Edipo e la Sfinge.

E allora, in conclusione, qualcosa, ombra nell'ombra di «quelle cose», ci affascina ora come allora con la sua oscura presenza. Nel profondo della nostra sensibilità desacralizzata, la scintilla della saggezza che viene dal divino brilla sempre, attizzata, seppur debolmente, dal mistero che emana ancora da questi pallidi indovinelli.

9. L'Angelo dell'anima

La figura dell'*Amante invisibile*, Beatrice per Dante o la scomparsa Beatriz per Borges, è sempre angelicata. L'angelo è una figura archetipica, che nasce ben prima della cristianità e simboleggia, nel contesto alefico e non solo, il *messaggero* che annuncia l'immanenza del trascendente.

«Chi se io gridassi mi udirebbe mai dalle schiere degli angeli? […] Ogni angelo è tremendo»; così canta Rilke nell'aprire le sue *Elegie duinesi*. E, a ben vedere, non esistono altri tipi di angeli, anche se possono sembrare meno distanti e tremendi di quelli invocati dal poeta.

Nella chiesa di San Martino in Bologna, ad esempio, è visibile una tela di Francesco Brizzi: un'immagine degli Angeli Custodi, che li ritrae sorridenti e bellissimi accanto ad alcuni bambini che giocano, come nell'omonimo quadro di Antonio Giovanni Galli detto lo *Spadarino*, della scuola di

Caravaggio. Osservando questi dipinti, si rimane colpiti dalle fattezze dei bambini e dei loro Angeli: sono identiche. E forse questo li rende meno temibili con la loro inflessibile risoluzione di bontà? Anche la bontà e la virtù sanno essere tremende, come la bellezza o l'amore.

Questi Angeli, poi, proprio perché hanno gli stessi tratti dei loro protetti, perché *sono* i loro protetti, lo mostrano ancor più: le fattezze nei volti dei bimbi anticipano, infatti, quelle della loro *Daēnā*.

L'Angelo dell'anima

Chi è la Daēnā? È l'«Angelo dell'Anima»: così Henry Corbin ne introduce la figura nel suo famoso saggio sul misticismo iranico *Corpo spirituale e Terra celeste*.

«Alla domanda dell'anima stupefatta che chiede: ma chi sei? alla fanciulla che avanza all'ingresso del Ponte Chinvat e la cui bellezza risplende più di ogni altra bellezza mai intravista nel mondo terrestre, essa risponde: sono la tua propria Daēnā - ciò che vuol dire: io sono *in persona* la fede che hai professato *e* quella che te l'ha ispirata, quella per cui hai garantito *e* quella che ti ha guidato, quella che ti ha riconfortato *e* quella che ora ti giudica, poiché io sono *in persona* l'immagine voluta infine da te stesso.

Non è nel potere di un essere umano distruggere la propria idea celeste, ma è in suo potere tradirla, separarsene, non avere di fronte a sé, all'ingresso del Ponte Chinvat, che la caricatura abominevole e demoniaca del suo io abbandonato a se stesso».

Il Ponte Chinvat è il luogo del passaggio tra la vita e la morte, il momento in cui ognuno di noi vede la propria Daēnā e comprende, in un istante di rivelazione suprema, se andrà verso la luce o le tenebre. Ma ad ognuno, in ogni momento della vita, è possibile averne una prefigurazione osservando il riflesso di se stessi rispecchiato nel volto di un Angelo che tutti ci comprende, del quale siamo solo un tratto del Volto: la grande figura alefica che è l'Angelo del Mondo.

L'Angelo dell'Anima, come personificazione e destino delle nostre stesse opere in vita, è dunque la matrice di quella figura della devozione popolare cristiana che è l'Angelo Custode, oggi ridotto a semplice guida subalterna; nell'originale precristiano, invece, una vera e propria Potenza egli stesso, come risuona ancora nell'etimologia greca *anghelos*, cioè il *messaggero* che mantiene vivo il dialogo tra noi e l'insieme delle altre manifestazioni che compongono il Volto dell'Angelo del Mondo; per questo ogni giorno egli ci sussurra lo stesso messaggio: «Oggi è il Giorno del Giudizio!».

Non è forse il Volto di questo Angelo che Borges vede nello scantinato di via Garay? Non è forse questo l'Aleph nella sua raffigurazione più intimamente mistica, ris-volto della nostra stessa anima nell'Anima del Mondo?

Forse Wim Wenders ha umanizzato il suo Angelo Custode caduto, e messo le ali alla sua trapezista angelicata, proprio perché essi meglio svolgessero il compito di rispecchiarsi l'uno nell'altra: chi guarda chi, chi giudicherà chi alla fine del mondo?

Borges guarda il volto di Beatriz, Dante attende ad occhi bassi e piangente il sorriso ineffabile di Beatrice: ma chi attende di essere visto, chi di essere perdonato? Non sono forse questi Angeli creazioni dei loro poveri amanti inconsolabili, non esistono forse solo perché li hanno evocati per invocare il perdono dei peccati che hanno commesso per amor loro? Come abbiamo già detto, non sono Paolo e Francesca i più compatiti da Dante?

Non è l'*Inferno* stesso, in fondo, l'immagine estrema del loro amore? Quando Rodin dice che «ogni cosa non è altro che il limite della *fiamma* alla quale essa deve la propria esistenza», non intende forse riferirsi alla fiamma interna ad ognuno di noi, al principio creatore igneo che alimenta la nostra immaginazione materiale? Il fuoco cova in un'anima più sicuramente che sotto le ceneri, ci ricorda

Bachelard.

«L'immagine che ho creata è quella che accompagnerà la mia morte e in questa immagine avrò vissuto», dice l'Angelo fattosi uomo, mentre finalmente accompagna nelle sue acrobazie sulla corda la trapezista angelicata del *Cielo sopra Berlino*.

Un pensiero essenzialmente alefico dunque, che compendia la vista di se stesso, prima come Angelo, e poi come uomo di quello stesso: Daēnā finalmente attualizzata nel mondo attraverso l'amore per la figura che, incrociando il suo cammino in senso opposto, si fa Angelo a sua volta.

E, curiosamente, chi realmente vive questa esperienza è un altro scrittore che tratta anch'esso di pratiche circensi: «Una solitudine mortale […]. Ma l'angelo si fa annunciare, devi riceverlo da solo. Per noi l'angelo è la sera, scesa sulla pista sfolgorante.

Non importa se, paradossalmente, la tua solitudine è in piena luce e l'oscurità formata da migliaia di occhi che ti giudicano, che temono e sperano che tu cada: danzerai al di sopra e al centro di una solitudine desertica, gli occhi bendati, se puoi, le palpebre sigillate.

Ma nulla - soprattutto non gli applausi o le risate - ti impedirà di danzare per la tua immagine. Tu sei un artista - ahimè - non puoi sottrarti alla voragine spaventosa dei tuoi occhi. Narciso danza? Civetteria, egoismo, amore di sé; no, si tratta di ben altro. Forse della Morte stessa […]. La Morte - la Morte di cui ti parlo - non è quella che seguirà la tua caduta, ma quella che precede la tua apparizione sul filo […].

Tu entri e sei solo. Apparentemente, perché egli è là. Egli viene non so da dove, forse lo portavi tu entrando, o lo evoca la solitudine, è lo stesso. È per lui che fissi la tua immagine».

Così Jean Genet vede Abdallah, il suo amante funambolo, nel libro omonimo. Un testo nel quale l'autore ripercorre non solo la storia d'amore per il giovane, ma le fasi della sua iniziazione all'arte della corda, anche attraverso la figura del suo Angelo Custode.

E dunque l'immagine del passaggio fatale - la corda tesa sull'abisso, analoga del Ponte Chinvat gettato tra la luce e l'ombra - accomuna entrambe le scene.

Ma a che serve, in questa modernità accecata ed accecante - *dromoscopica* secondo la definizione di Paul Virilio - vedere la figura dell'Angelo dell'Anima? O meglio, perché dobbiamo utilizzare questa immagine per cogliere il mondo nella sua totalità in atto, come un «chi è» alefico del quale facciamo intrinsecamente parte?

Perché viviamo sulla scena di ciò che si può definire un «combattimento per l'Anima del Mondo» e noi dobbiamo schierarci al suo fianco, pena la *mortificazione* della nostra stessa Daēnā.

Da una parte troviamo, quali «cavalieri» difensori di quest'Anima, Platone e Plotino, sino a Pico della Mirandola, Jacob Böhme e la sua scuola, con gli idealisti che gli sono affini, antimoderni potremmo definirli: come Walter Benjamin ed il suo Angelo, dietro i quali si muovono tutti i seguaci della Tradizione; dall'altra i suoi antagonisti: dagli Atomisti ionici sino agli attuali teorici bioliberisti della necropolitica.

Si tratta di un combattimento definitivamente perduto, avendo perso il Mondo la sua Anima? Di una disfatta le cui conseguenze pesano, senza comprensione, sulle nostre visioni moderne, come sostiene chi interpreta escatologicamente la Tradizione?

Forse no, se proviamo a dotarci di strumenti immaginali che possano contrastare la progressiva perdita di senso del nostro esserci *col* mondo e non solo *nel* mondo; questa è l'arcana possibilità che giace nello sguardo alefico.

Nel libro *Sul problema dell'anima* G. T. Fechner, l'autore di *Nanna o L'anima delle piante*, racconta come un mattino di primavera, mentre una luce di trasfigurazione cingeva d'aureola la faccia della Terra, fu colpito non solo dall'idea estetica, ma dalla visione e dall'evidenza concreta che «la Terra è un Angelo, un Angelo così sontuosamente reale, così simile ad un fiore!».

Ma, aggiunge malinconicamente, un'esperienza come questa passa ai nostri giorni per *immaginaria*.

La perspicua percezione presuppone, invece, il perfetto esercizio di quella facoltà di cui Fechner precisamente lamenta la degradazione e, aggiungiamo noi, il rifiuto.

Il fatto che l'esperienza dell'Angelo della Terra possa essere confinata nell'*irreale*, significa e svela che, al contrario, questa maniera di percepire e di meditare la Terra è legata ad una facoltà noetica affatto particolare, che dobbiamo riscoprire per valorizzare i mezzi di conoscenza - del nascere con - di cui ancora, nonostante tutto, disponiamo.

E certamente *incontrare* la Terra, non come insieme di fatti fisici, ma nella *persona* del suo Angelo, è un accadimento essenzialmente alefico che non può «aver luogo» né sul piano della «illusione», né tantomeno sul piano dei semplici dati sensibili.

Mundus Imaginalis

E allora dov'è questo «luogo» mentale, in cui il Mondo può essere visto come un Angelo, e noi come parte di esso? E ancora, qual è la particolare facoltà noetica che ci consente di coglierlo? Ancora una volta la percezione alefica dell'Angelo della Terra si compirà nel nostro *Mundus Imaginalis*, attraverso la pratica dell'*Imaginatio Vera*.

Ecco, allora, che Corbin definisce, nel capitolo introduttivo di *Corpo spirituale e Terra celeste,* il *Mundus Imaginalis* come il «luogo» in cui avviene la percezione del «Mondo come Angelo».

La chiave interpretativa di questo livello spirituale, come matrice di una visione delle connessioni che attraversano il mondo fenomenico, si ritrova anche nella posizione di coloro che vengono chiamati i «Platonici di Persia»: gli *Ishrāqiyūn* della scuola di Sohravardī (XII secolo).

L'espressione latina *Mundus Imaginalis* è l'equivalente latino dell'arabo *'ālam al-mithāl, al'ālam al-mithālī*, in italiano «*Mondo Immaginale*». È qui che agisce la nostra *Imaginatio vera*, quella facoltà cognitiva - *Noûs poietikos* o *Intellectus agens*, in arabo *al-'aql al-fa'āl* - di cui parla anche Aristotele: la capacità dell'intelletto, non solo di cogliere il piano sottile, essenziale, che accomuna tra loro tutte le forme manifestate, ma di simboleggiarlo dando così luogo alla costellazione *sui generis* che compone la nostra *geografia immaginale*.

Questa *Mappa Mundi* è dunque il «luogo degli avvenimenti dell'anima»; senza, essi non hanno un luogo: cioè «non hanno luogo».

E tra gli «avvenimenti dell'anima», ci dice il nostro Angelo Custode, ci siamo anche noi, poiché nulla di meno del nostro «luogo» nell'esistenza, il suo senso stesso, è *anima*.

Da molto tempo la filosofia occidentale, ci ricorda Corbin, quella «ufficiale» trascinata nella scia delle scienze positive, ammette soltanto due fonti del conoscere. Vi è la percezione sensibile, che fornisce i dati chiamati empirici, e vi sono i concetti dell'intelletto, il mondo delle leggi che regolano tali dati empirici. Per essa era pacifico che l'immaginazione emette solo dell'immaginario, vale a dire dell'irreale, della finzione, ecc. A questa stregua non resta speranza alcuna di ritrovare la realtà *sui generis* di un mondo soprasensibile, che non è il mondo empirico dei sensi, né il mondo astratto dell'intelletto, ma quello dello spirito.

Nel recuperare le intenzioni costitutive di questo *intento* alefico, per cui la Terra è figurata, meditata, e incontrata nella persona del suo Angelo, si scopre così che si tratta, non tanto di rispondere a interrogativi concernenti la posizione spaziale delle forme, «che cosa è? dov'è?», quanto di empatizzare con delle *sostanze*, dei «chi è?», per trovare come ci corrispondono.

Basti solo pensare alla definizione di «Bene Comune» che scaturisce da questa idea per comprenderne la portata: Bene Comune significa non che la «cosa in sé» è a disposizione di noi tutti, ma che siamo noi tutti ad avere qualcosa in comune con essa, che siamo parti comuni allo stesso

Bene, forme diverse della stessa sostanza.

E questa comunanza, come dice il Talmud di Gerusalemme, implica delle responsabilità; «Un giorno renderai conto di tutto ciò che il tuo occhio ha visto e da cui non hai tratto beneficio e piacere». L'*immaginario* può essere innocuo, l'*immaginale* non lo è mai.

La pratica dell'*Immaginazione Vera* è la stessa che troviamo espressa da Jung nel *Fiore d'oro*, quando introduce il concetto di «disciplina immaginale» a proposito dell'osservazione dei *mandala*; è lo «sguardo dell'anima» di cui parla Platone nel *Sofista* (254 - B), cioè la volontà di vedere il numinoso che attraversa e sostiene tutte le cose, noi stessi inclusi: lo sguardo alefico.

Dove gli angeli esitano

E di questa «disciplina» parla anche Gregory Bateson, nel tentativo di creare una nuova epistemologia. Nel suo ultimo libro, che non a caso si chiama *Dove gli angeli esitano*, egli dedica l'estrema riflessione alla costruzione del Volto dell'Angelo: l'evenienza di una «trama che connette tutto il vivente» attraverso livelli sempre più analogicamente complessi di comunicazione, che egli definisce come *mente,* intendendo con questo «ogni sistema capace di scambiare informazioni tra manifestazioni vitali, qualunque ne sia il livello di sensibilità o autoconsapevolezza». Una posizione decisamente anticartesiana, dunque, che ribalta la distinzione fondamentale del «moderno» tra *res extensa* e *res cogitans*, attribuendo ad ogni forma manifestata la qualifica di *ente*: il suo «chi è».

In altre parole, le risposte che cerchiamo non sono *solo* dentro di noi, ma giacciono nella sensibilità collettiva formata da *tutte* le manifestazioni viventi: il *Mundus Imaginalis* serve come luogo di connessione tra queste immagini del mondo in atto, che divengono così la guida per il nostro *esserci con*.

Bateson parla spesso della responsabilità dei «costruttori di miti collettivi», tra cui i poeti e gli scienziati, che dovranno lavorare sempre più insieme per far emergere alla consapevolezza dell'umanità, non solo i luoghi dove «si incontrano il mentale ed il materiale», ma anche modalità di sensibilità e vitalità diverse da quella umana.

Alla fine di questa genealogia visionaria, dunque, il Volto della Daēnā, di volta in volta Angelo dell'Anima, Angelo Custode, o Angelo della Storia, risulta essere la figura paradigmatica del nostro stesso volto, la cui intelligibilità empatica ci conduce alla visione dell'Angelo del Mondo: alla percezione del mondo come angelofania, come Aleph angelico.

PARERGHI

10. Nello sguardo di Narciso

Tra i parerghi alefici ce n'è uno affatto particolare: l'Aleph-Ombra.
«Un'immagine può essere accolta, si può entrare in un'immagine, quando non si è distolti da niente,

quando si percepisce un'empatia con quell'immagine», sostiene Andrej Tarkovskij, il regista di *Solaris* e di *Stalker*: due pellicole peculiarmente alefiche.

In questi film, infatti, i protagonisti creano ognuno il proprio Aleph: composto di neutrini in *Solaris*, generato dalla capacità proiettiva della Zona in *Stalker*.

L'Aleph che Tarkovskij propone è, in entrambe le storie, quello che ha come punto di scaturigine il desiderio più recondito e inconfessabile del soggetto, ciò di cui neanch'egli è consapevole, ma che muove tutto il suo essere: l'Aleph-Ombra.

Come per ogni cosa esiste un suo contrario - per l'aura esiste un'antaura, per la materia, l'antimateria - così questi Aleph esistono come espressione della parte oscura, od oscurata, della coscienza.

Il regista russo ha elaborato questa concezione commentando le immagini dell'*Apocalisse* di S. Giovanni, di per loro insondabili se non empaticamente, come tutte quelle che si riferiscono ad una profezia; e certamente incontrare se stessi, dice ancora Tarkovskij, è un'esperienza profetica.

Seguendo le sue suggestioni possiamo pensare che esistono, oltre alle immagini di sé nelle quali *si vuole* entrare empaticamente, quelle nelle quali *non si vorrebbe* come nel caso dei protagonisti di *Stalker* che si rifiutano di procedere oltre una volta giunti sulla soglia del loro desiderio, del loro essere nascosto.

Possiamo allora immaginare l'Aleph-Ombra come una sorta di *Doppelgänger* speculare, quale l'*Inferno* è del *Paradiso*, o quello di Borges dell'Aleph di Carlos Argentino Daneri; un Aleph cioè in cui le figure risultano rovesciate, pur mantenendo inalterati i loro rapporti: l'eterotopia di una eterotopia.

Per la psicanalisi junghiana, l'Ombra è quella parte della personalità che bisogna reintegrare, una sorta di scissione della propria essenza da ricomporre: senza questo ricongiungimento, si vive un'esistenza inautentica, incompleta.

È come nel dottor Jekyll e mister Hyde; quando il medico si trasforma nel suo *alter ego*, si specchia e si trova contemporaneamente diverso ma simile; capisce così che quelle due personalità non sono una la trasformazione dell'altra, ma le polarità della sua identità completa: Jekyll *alias* Hyde.

In ogni caso, perché il *Doppio* sia veramente tale, disegni cioè autenticamente i contorni della propria Ombra producendo l'ossimoro immaginale dell'identico contrario da reintegrare, è necessario che il rispecchiamento rimanga sospeso, irrisolto. Le due immagini devono risultare come separate da un diaframma impercettibile: così si percepisce il tono di alterità della propria immagine.

Ci vuole, allora, simbolicamente e metaforicamente, una sorta di specchio deformante e deformabile, che accolga la possibilità di una virtualità che si propone, al tempo stesso, come immagine speculare e altro da sé: ci vuole uno specchio d'acqua.

Questo è riflesso e profondità: mostra all'essere la sua superficie per richiamarlo verso la scaturigine.

Ecco che, se torniamo alla fonte, è il caso di dirlo, di questi Aleph-Ombra immaginati come proiezioni riverberanti l'essenza-assenza, arriviamo ad un mito: quello di Narciso.

Narciso sembra oramai solo l'archetipo di colui che si innamorò della propria immagine, l'emblema di una patologia che deriva dal suo stesso nome. Eppure, se proviamo a scomporre l'intreccio delle singole storie che si compongono nel mito, a svolgerle nella loro complessità, vediamo che Narciso ci ha mostrato la strada per assumere l'essenza sino in fondo, sino al suo fondo, ed evitare così l'inganno di restare impietriti nel gesto di fermarsi sulla soglia di ciò che più si desidera, come i protagonisti dei film di Tarkovskij: irrisolti per sempre.

Narciso, in altre parole, è anche il mito del ricongiungimento con l'Ombra. E infatti, cosa incontra il tuffatore nell'acqua se non il suo *Doppelgänger*? Gaston Bachelard si chiede se gli uomini avrebbero inventato gli specchi, se la superficie di un'acqua tranquilla non ne avesse reso così fedelmente la figura. La psicoanalisi, allora, escludendo dall'interpretazione la sua stessa genesi, ha ricondotto

Narciso all'illustrazione di un aspetto particolare della psiche umana, che non ne esaurisce certo la ricchezza simbolica.

Al contrario, se ne seguiamo gli antecedenti fondativi sino ai confini originari, la sua metamorfosi nel fiore di narciso può donarci ancora una magica essenza: stagliare di fronte a noi il *punto di fuga* di una prospettiva mitologica che ci permette di rivivere il *pathos* del ricongiungimento con l'Ombra.

Nel simbolismo dei miti, dice Zimmer nel suo *Miti e simboli dell'India*, immergersi nell'acqua significa addentrarsi nel mistero della *Māyā*, andare alla ricerca del segreto ultimo della vita. Quando Nārada, il discepolo umano, chiese che gli fosse insegnato questo segreto, Vishnù non svelò la risposta con alcuna formulazione o espressione verbale. Si limitò invece ad indicare l'acqua come elemento iniziatico.

Il «narcisismo»

«Il termine *narcisismo* deriva dalla terminologia clinica e fu adottato da Paul Näcke nel 1899 per descrivere l'atteggiamento di chi tratta il proprio corpo allo stesso modo con cui viene di solito trattato quello di un oggetto sessuale, per cui se lo contempla, se lo liscia, se lo accarezza, finché queste manovre non gli procurano un soddisfacimento completo. Spinto sino a questo grado, il narcisismo viene ad assumere il significato di una perversione che ha assorbito tutta la vita sessuale del soggetto, e che presenterà dunque i caratteri che si rinvengono nello studio delle perversioni in generale».

Così, nel suo saggio del 1915 *Sul narcisismo*, Sigmund Freud introduce la psicosi narcisistica. Secondo il padre della psicanalisi, il paziente narcisista perde ogni interesse verso il mondo esterno - gli altri «oggetti del desiderio» come li definisce - rivolgendo verso se stesso la propria «corrente libidica». Com'è noto, Freud individua anche un narcisismo «fisiologico» nel comportamento del bambino, nella fase in cui assume se stesso a centro del mondo.

Il «narcisismo» sarebbe dunque una psicosi. La distinzione tra nevrosi e psicosi è fondamentale anche nella prospettiva della rilettura del mito in chiave alefica, e consiste nel fatto che, mentre nei fenomeni psicotici il soggetto è totalmente immerso nella propria patologia, in altre parole non può fronteggiare i suoi drammi gestendoli a livello simbolico (S. Lebovici), nella nevrosi sì.

Una questione di consapevolezza dunque; ma non è forse in questo stato d'incoscienza simbolica che la maggior parte di noi vive la quotidianità della relazione con il mondo «dentro» e «fuori»? E non è forse altrettanto vero che, per ammissione comune, il nostro sia un modello di civilizzazione altamente narcisistico?

Lo stigma narcisistico assume già un'altra tonalità nella psicologia analitica di Jung, per il quale Narciso rappresenta un'ipostasi del *Puer Aeternus*, l'eterno fanciullo che vive in un cosmo perfetto, un Eden sempre uguale a se stesso. Si tratta di un archetipo che nasce - come quello di Narciso - dalle *Metamorfosi* di Ovidio quando, parlando di Dioniso, dice: «*Tibi enim inconsumpta iuventa est, tu puer aeternus*», «La tua giovinezza è infatti intramontabile, tu eterno fanciullo» (IV – 17). Questa condizione, non propriamente ordinaria, pone il soggetto sul crinale tra una forma patologica d'infantilismo e/o l'espressione di una saggezza profonda, data dalla realizzazione di un Sé potente e creativo, poiché percepito come «intramontabile».

Peter Pan è la rappresentazione totale di questa figura; la relazione con la ninfale Wendy traccia magistralmente anche il senso nascosto delle pulsioni sessuali di questa figura sempre in precario equilibrio tra Eros e Thanatos: «Morire sarà un'avventura grandissima», dice ad un certo punto nell'originale della commedia di J. Barrie. Ma, per quanto Jung, Hillman, ma soprattutto Marie-Louise von Franz, nei suoi studi sul Sé narcisistico nelle fiabe, abbiano valorizzato i tratti della psiche

di Peter Pan attribuendogli un alto grado di creatività, spontaneità, curiosità e anticonformismo, essa resta pur sempre nell'ambito del precario equilibrio tra responsabilità e disimpegno.

In sintesi, anche per la psicologia del profondo il «narcisismo» è positivo solo nella misura in cui si accompagna alla necessità di avviarsi verso il superamento dei limiti di quello che resta comunque un atteggiamento estremo.

Il «narcisismo» è dunque una psicosi che trae origini dal mito di Narciso, descritto da Ovidio nel libro III delle sue *Metamorfosi*. Eppure, se seguiamo la genesi e l'evoluzione del racconto, troviamo che la relazione tra la sua storia e la relativa patologia psichica è in realtà abbastanza riduttiva, o meglio è solo un buon punto di partenza anche se, come vedremo, lascia fuori una serie di suggestioni alefiche forse più profonde di quelle che le varie scuole psicanalitiche hanno incardinato nella vicenda del bel ragazzo.

La Ninfa

E, allora, vediamo cosa ci narra precisamente il mito, o meglio «di chi» narra il mito, quali sono le sue determinanti simboliche originarie. Il dato più importante che riguarda Narciso è quello della sua origine acquatica; egli, infatti, non ha nulla di umano, essendo il figlio della Ninfa Liriope, letteralmente «dagli occhi sfacciati», e del dio del fiume Cefisio, situato in Beozia.

Il dio del fiume, così narra Ovidio, aveva stretto nella corrente delle sue anse possenti la Ninfa e l'aveva così violentata. Si sa che le divinità non si possono innamorare, nemmeno tra di loro, tutt'al più s'invaghiscono e, se respinte, violentano; figuriamoci l'amore tra un dio ed una Ninfa. Zeus, signore del pantheon ellenico, ha due sole epifanie erotiche: il ratto e lo stupro.

Detto questo, però, è bene chiarire che le Ninfe, ritenute una via di mezzo tra divino ed umano, poiché con i mortali avevano frequentazioni regolari e relativi amori, sono entità che simboleggiano gli elementi fondamentali nella loro collocazione naturale. Precedono allora sia gli uomini che gli Dei e spesso, se non sempre, vengono da questi spodestate affinché il luogo dedicato ad una forma incontaminata della Natura, della *Natura naturans*, divenga il santuario di una qualche divinità.

Abbiamo detto più volte che gli olimpici sono ipostasi di caratteri che rappresentano l'essenza dell'Occidente: per questo le divinità omeriche scacciano le antiche, le Potenze figlie di Gaia - tra cui prime le Ninfe - che rappresentano l'eterna ciclicità dell'esistenza. L'Occidente nasce dalla negazione di questa ciclicità, e dunque della morte come parte della Vita: il resto è conseguenza.

«Il primo essere cui Apollo parlò sulla terra fu una Ninfa», ci ricorda Calasso nel suo *La follia che viene dalle Ninfe*. Si chiamava Telfusa e subito ingannò il dio che cercava, in quel tempo prima del tempo, il luogo per fondare il suo culto. L'inno omerico ci dice che Apollo cercava un «luogo intatto» (chōros apémōn). E quel luogo gli parlò: la Ninfa era quel luogo. Apémōn significa «intatto» perché non ha subito le calamità che vengono dagli uomini e dai loro Dei, per cui, giustamente, Telfusa vide l'arrivo di Apollo come una calamità, e cercò di dissuaderlo, riuscendoci.

Il dio arrivò così a Delfi, dove uccise un altro essere femminile, una pitonessa, che proteggeva un'altra «fonte dalle belle acque», e vi fondò il suo oracolo. Poi tornò da Telfusa per vendicarsi, e ne distrusse la fonte usurpandone il nome, mettendovi al suo posto un altare dedicato ad Apollo Telfuso.

L'inno omerico ci dice, dunque, di due fonti entrambe protette da una Ninfa - anche la pitonessa lo era - profanate dal dio per strappare loro l'essenza oracolare del luogo, e così sottometterla. Conclude giustamente Calasso che Apollo è il primo usurpatore di un sapere che non gli appartiene, un sapere fluido, liquido, metamorfico, acquatico, al quale «il dio imporrà il suo metro».

Ma se gli Dei dell'antica Grecia sono ipostasi dei nostri stessi caratteri psichici, non siamo sempre

noi, allora, attraverso i miti che abbiamo creato, a violentare ancora e ancora un'altra «fonte dalle belle acque»? Non è possibile, infatti, se non distruggendone l'essenza, «imporre un metro» al fluire dell'acqua che simboleggia il fluire delle cose, del tempo, della vita stessa, ma anche dell'inconscio, della sua incommensurabile profondità in cui alberga anche l'Ombra. E così la relazione tra la divinità usurpatrice e predatoria, distruttiva, e i luoghi naturali incontaminati, originari - dunque con le Ninfe - diviene la metafora della nostra stessa relazione con il mondo fuori, ma anche con quello interiore.

Platone, consapevole che la filosofia è già una sconfitta della saggezza, nel *Fedro* (265 A) dirà che «la saggezza viene dalle Ninfe»; ma sarà una saggezza oramai perduta dagli uomini, tutta da riconquistare a caro prezzo, la follia appunto, la stessa che rischia Borges intravedendo Beatriz nel suo Aleph, lo stato mentale infatuato di Dante di fronte a Beatrice.

Paracelso dedica loro un'opera intera, il *Liber de Nynphis*, spiegando «perché Dio ha creato questi esseri». Anche qui, in primo piano, c'è la funzione di cura: «infatti Dio ha dato dei custodi alla natura, a tutte le cose, e non lascia nulla di incustodito». E dunque ogni luogo naturale ha il suo *genius loci*: una Ninfa per proteggere le acque, le selve, i monti, le sorgenti e via enumerando.

Ma che senso ha questo ruolo, come si estrinseca? Coinvolgendo, affascinando, svelando all'umanità il legame più profondo tra nature: qui sta il loro erotismo arcano.

Per Paracelso le Ninfe sono soggetto per eccellenza della passione amorosa umana. L'alchimista rinascimentale le definisce spiriti elementari che non hanno anima «e non sono quindi né uomini né animali (in quanto posseggono ragione e linguaggio), e nemmeno propriamente spiriti (in quanto hanno un corpo)». Tuttavia possono ricevere un'anima unendosi con un uomo e generando un figlio. Esse sono dunque una sorta di *imago* dell'uomo; ma, come l'uomo è un'immagine di Dio, e Dio è un'immagine dell'uomo, anche l'uomo è a sua volta *imago* della Ninfa. Questo significa che essa ci corrisponde, che esiste una *simpateia* naturale tra noi e il mondo simboleggiato e protetto dalle Ninfe.

Ma l'autore del *De signatura rerum naturalium* dice qualcosa di forse ancora più importante per noi: che ogni Ninfa a guardia di un luogo naturale vivrà sino a quando l'elemento protetto esiterà. Questo implica che se una fonte cessa di esistere, per l'avidità degli uomini che la distruggono, anche la Ninfa morirà. E dunque, essendo la Ninfa un riflesso dell'umano, una sorta di sua emanazione in contatto con gli elementi naturali, quando muore una fonte è anche una parte di noi che muore.

Infine Paracelso ci ricorda come queste due caratteristiche, la funzione guardiana e quella erotica, siano due aspetti di un patto che non deve essere tradito, pena la condanna alla cecità di se stessi.

La storia del tradimento di un patto tra una Ninfa ed un umano che aveva ricevuto da lei conoscenza e potere viene narrata nella leggenda medioevale di Melusina: essere sirenico, donna-pesce con due code - oggi ridotta a logo di una nota catena di caffè - scompare dopo che l'amante ha tradito l'impegno di non osservarla in una notte particolare.

Anche qui, una conoscenza arcana, femminile, metamorfica come tutte le saggezze iniziatiche - ogni metamorfosi è un'acquisizione di conoscenza, ogni acquisizione di conoscenza porta ad una metamorfosi - si occulta alla vista dell'uomo rozzo che non riesce a trattenersi dal violare i limiti imposti dalle forze primordiali.

Tiresia

Chi vaticinerà il destino di Narciso sarà il vecchio Tiresia, che aveva vissuto la vita come uomo e come donna. Condannato da Era alla cecità per aver rivelato il segreto del godimento sessuale della donna «di nove volte superiore a quello dell'uomo», e beneficiato da Zeus con il dono della

chiaroveggenza e di una lunga esistenza - un dio non può infatti disfare ciò che un altro dio ha fatto - era anch'egli figlio di una Ninfa: Cariclo, che si era congiunta con un mortale, Evereo della stirpe degli Sparti, per ricevere così l'anima e dare al mondo un indovino.

Il primo responso oracolare che Tiresia elargisce è proprio a Liriope, la madre di Narciso, come narra Ovidio nel libro III delle *Metamorfosi*. La Ninfa gli chiede esplicitamente «se suo figlio sarebbe giunto a vedere una lunga e tarda vecchiaia»; Tiresia le risponde con un sibillino «se non arriverà a conoscere se stesso»: capovolgimento di quel «Conosci te stesso» scolpito sull'architrave del tempio delfico. E dunque, il destino di Narciso è già segnato: non potrà che riconoscere la sua vera natura, l'essenza che lo anima, ricongiungersi con l'Ombra anche a costo della vita, come sostiene Plotino nelle *Enneadi*, in cui il precetto delfico segna il percorso evolutivo e mistico diretto al congiungimento con la totalità della propria anima.

Tiresia sapeva bene di cosa parlava: egli stesso figlio di una Ninfa, per via di questa ascendenza metamorfica ebbe la sorte di vivere sette anni da donna. Gli era accaduto separando due serpenti che copulavano: vedendoli aveva ucciso la femmina ed in questa si era trasformato. Ciò non sarebbe stato possibile se egli non fosse stato di stirpe ninfale, dotato, da parte di madre, di quella possibilità di rigenerarsi, come fa il serpente simbolo della Vita.

E allora, Tiresia conosce il segreto della trasformazione e, soprattutto, della forza che la muove: il desiderio profondo, a volte inconfessabile a se stessi. Per questo avverte Liriope del pericolo che corre Narciso: egli vivrà a lungo se non si ricongiungerà con la propria essenza, cioè se non entrerà in contatto con il suo Aleph-Ombra.

Ma non è la mania amorosa il dono delle Ninfe, quello che gli ha lasciato sua madre? Narciso, attraverso «gli occhi sfacciati» ereditati da Liriope, si innamorerà conoscendo se stesso: e non è forse questo il desiderio inconfessabile di ognuno di noi? Ancora una volta il nesso eros-conoscenza dà vita ad un responso oracolare: Tiresia dice alla madre la verità insita nella natura del figlio. E così Narciso non muore, ma semplicemente si ricongiunge al suo Aleph-Ombra.

Eco e Narciso

Quando ci si tuffa non si pensa ad altro, si è tutt'uno con ciò che ha suggerito il gesto. Tuffarsi è sempre la potente metafora che trasporta verso ciò che si cerca o rifugge, che riconduce a ciò da cui si proviene e, necessariamente, essenzialmente, si deve tornare: «La goccia di rugiada scivola nel mare», dice Rūmi. E Shams-i-Tabrīz: «Entra nell'oceano, sì che la tua goccia divenga un mare»; gli fa ancora eco Rūmi: «Quando il mio cuore vide il Mare dell'Amore, d'improvviso mi lasciò e vi si tuffò». Nel caso di Narciso è l'acqua che chiama a sé l'acqua; per Eco è l'aria che chiama l'aria.

Il mito ci dice come il bel giovane fosse a caccia nei boschi. Qui lo vide la Ninfa Eco, che subito si accese d'amore per lui. Non ne supponeva l'intima natura, ma qualcosa di antico l'attraeva verso quell'adolescente che ancora non aveva conosciuto né donna, né uomo. Furtivamente lo seguì nei boschi, desiderosa di rivolgergli la parola, ma incapace di parlare per prima, costretta a ripetere sempre le ultime parole di ciò che veniva detto: così era stata punita da Era perché la distraeva con lunghi racconti, mentre le amanti di Zeus correvano a nascondersi.

Alla fine Eco si mostrò e corse ad abbracciare Narciso che, però, la allontanò immediatamente e in malo modo. Eco trascorse il resto della sua vita in valli solitarie, consumandosi finché di lei rimase solo la voce, la sua intima essenza, la sua *psiché*. L'incontro con Narciso era stato il catalizzatore, la pietra filosofale che l'aveva trasformata finalmente in ciò che realmente era. Abbandonato definitivamente il corpo, Eco vagava ora libera, ritrovandosi in ogni voce umana ripetuta in ogni

luogo, per sempre.

E così, mentre Narciso è solo nel bosco, s'imbatte «in una fonte senza un filo di fango, dalle acque argentate e trasparenti, cui mai si erano accostati pastori, che mai era stata agitata da un uccello o da un ramo caduto», ci dice Ovidio: la fonte perfetta, incontaminata - come quella ricercata da Apollo per il suo oracolo - presso cui egli si accinge a bere.

Queste sono dunque le stesse acque della creazione, le acque da cui Narciso è stato generato: la fonte è un grande occhio naturale che lo ri-guarda; non appena vede, per la prima volta nella vita, la sua figura riflessa, s'innamora perdutamente del giovane che lo stava fissando.

Solo dopo qualche istante capisce che la figura è lui stesso, e comprende che quello è il suo desiderio nascosto, la sua Ombra: si getta nell'acqua e compie così la profezia di Tiresia. Si narra che Narciso, quando attraversò lo Stige, si affacciò sulle acque del fiume volendo ancora vedere il suo amato riflesso, forse come Orfeo per il quale Euridice infera personificava la stessa inconfessabile pulsione di amore e morte: Orfeo *è* Euridice.

È chiaro, anche, il senso del destino acquoreo che lo trascina nella pozza: è un ritorno alla sua essenza. L'acqua perfetta, simbolo di tutte le virtualità, mesmerizza l'acqua di cui è fatto il bel giovane figlio di Ninfa e di fiume: lo attrae fatalmente a sé, al Sé.

«*Pourtant l'émotion que lui donne la découverte de soi, c'est l'émotion que lui donne la découverte de l'absolu auquel il participe*», chiosa Louis Lavelle, forse il più poetico filosofo metafisico del XX secolo, nel suo bellissimo *L'erreur de Narcisse*. C'è da chiedersi se il bel ragazzo si sarebbe *visto* senza *quegli* occhi ma, senza dubbio, il suo atteggiamento non è certo limitabile ad una tipologia di tipo psicotico, poiché appare anche evidente, oltre a tutto quello che abbiamo già detto rispetto al ricongiungimento con l'Ombra, che il mito, nella sua tragicità e soprattutto nei suoi simbolismi, apre la porta a nuove suggestioni: lo «sguardo acquoreo» ri-guarda tutti, come ogni mito nella sua universalità. «E ancora più profondo è il significato della storia di Narciso, che non potendo afferrare la figura dolce e tormentosa che vedeva nella fonte, vi cadde dentro e annegò. Ma quella stessa immagine noi la vediamo in tutti i fiumi e negli oceani. È l'inafferrabile fantasma della vita, ed è questa la chiave di tutto». Così dice Ismaele, la voce narrante di *Moby Dick*. E «l'inafferrabile fantasma della vita» che, attraversando tutto, cancella le tracce superficiali dei passaggi e dei drammi, lo ritroviamo evocato nell'ultimo tuffo del capitano Achab, alla fine della sua caccia alla Balena, ricongiunto col suo avversario che è, anche qui, la sua Ombra. Il capitano maledetto e la balena bianca appartengono allo stesso Aleph, sognano lo stesso sogno.

Se Narciso non avesse capito la posta in gioco, non avesse spinto il suo sguardo sino al fondo del suo essere, non avrebbe visto l'Aleph-Ombra, cioè non si sarebbe trasmutato in se stesso, come tutti quelli che accedono a questa particolare visionarietà alefica; sarebbe invece rimasto sulla soglia: nello stato che comunemente si definisce col nome della sua psicosi.

Aleph d'acqua

D'altra parte non è necessario essere Narciso, e men che meno essere narcisisti, per vivere la fascinazione di un Aleph acquatico: dopo aver immerso le mani, e umettato le labbra in un bacino incontrato in sogno, Novalis viene preso da un «desiderio irrefrenabile di bagnarsi».

Nessuna *visione* lo invita. È la *sostanza* stessa che egli ha toccato oniricamente con le mani e con le labbra che lo chiama a sé. Lo chiama *materialmente*; in virtù, così sembra, di una fascinazione magica. Il sognatore si spoglia e s'immerge nel bacino. Solo allora giungono le immagini, escono dalla materia, nascono come da un germe, da una realtà sensuale primitiva, ninfale, da un'ebbrezza che non sa ancora come incarnarsi.

Come quella di Novalis, la sensibilità di Narciso non è comune, è irenica; ed è per questo che la

trasposizione in chiave psicotica del mito non ne dispiega tutta la potenza immaginale ma, soprattutto, non ci serve per diventare Narciso senza però perderci nella nostra Ombra, in altre parole di assumere la capacità di materializzare-maternizzare l'acqua che è in noi, e farne un riflesso del nostro rapporto con la sostanza-Madre.

Come nota giustamente Bachelard, se Narciso fosse stato «solo un narcisista», si sarebbe innamorato della sua figura riflessa in uno specchio. Lo dice bene il verso di Mallarmé: «Oh specchio, fredda acqua della noia nel tuo riquadro gelato». Nell'introduzione a *L'erreur de Narcisse*, Louis Lavelle rileva la naturale profondità del riflesso acquatico, il senso di infinito del sogno che tale riflesso suggerisce: «Se ci si immagina Narciso di fronte allo specchio, la resistenza del vetro e del metallo oppone una barriera alle sue imprese. Contro di esso batte la fronte e i pugni; girandogli attorno non trova nulla.

Lo specchio tiene prigioniero dentro di sé un retroterra che gli sfugge, nel quale vede se stesso senza riuscire a catturarsi e vede altresì che è separato da lui da una falsa distanza, che egli è in grado di ridurre ma mai di superare. Al contrario, la fonte è per lui un cammino aperto». Lo specchio della fonte è pertanto l'occasione per un'*immaginazione aperta*. Non si sogna profondamente con degli *oggetti*, per sognare profondamente bisogna *sognare con della materia*.

Anche Cocteau, come vedremo nel capitolo dedicato all'attraversamento dello specchio, si è immerso nell'acqua per ritrovare se stesso: «Con *Le sang d'un poéte* ho provato a girare la poesia come i fratelli Williamson hanno girato il fondo del mare. Si trattava di sprofondare in me stesso, nella mia notte. Bisognava sorprendere lo stato poetico di cui molti negano l'esistenza […]. Naturalmente è molto difficile avvicinare la poesia […]; non vi nascondo che ho adoperato dei trucchi per rendere la poesia vedibile e udibile». (J. Cocteau, conferenza al Teatro *Vieux-Colombier*).

Vedremo che ci sarà anche un altro Aleph, fatto di acqua cristallizzata, proveniente dal Giudizio Universale.

Sognare con della materia dunque, per *sognare la materia* o, forse, finalmente, per *farci sognare* dalla Madre Materia: immaginare aleficamente il mondo come parte di noi e noi come parte del mondo. Certo a questa particolarità dell'immaginazione poetica si riferisce Shakespeare quando, nella *Tempesta* (atto IV), fa dire al mago Prospero: «Noi siamo della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni».

11. La doppia aura di Topolino

Mentre il «demiurgo» Walt Disney dorme un sonno di ghiaccio nell'Aleph tecnologico di Disneyland - come vedremo - la sua creatura più famosa continua ad emanare l'aura di cui l'ha dotata.

L'aura è una delle determinati alefiche essenziali: ogni Aleph ne emana una. In questo caso, dato il personaggio ed il suo ascendente immaginale su più generazioni, possiamo dire che Topolino stesso è un'ipostasi alefica: perché?

Nessun altro, tra gli Eroi dei fumetti, potrebbe vantare questa caratteristica, poiché Topolino ha qualcosa che non appare immediatamente, ma cattura lo sguardo: sono le orecchie, il suo «fuoco auratico».

Nelle esplicite intenzioni del Fratello Walt Disney, massone e studioso della Tradizione, esse dovevano rappresentare la determinante simbolica essenziale del personaggio: creare una vera e propria «doppia aura», che lo astraesse dalla temporalità contingente per farne un essere sovratemporale, dotato di un carisma affatto particolare. È questa carica auratica dunque che lo porta nell'Olimpo degli Eroi del fumetto.

«C'è molto di me in lui», disse Disney in un'intervista su Topolino, arrivando a dichiarare che il carattere del personaggio gli corrispondeva. Qui parliamo evidentemente di una somiglianza analogica, di una «fisiognomica auratica» che lega padre e figlio.

Ed è certamente *Mickey Mouse*, figlio prediletto, capostipite di tutto il mondo disneyano, ad esprimere il suo messaggio immaginale, trasmesso attraverso l'ostensione permanente del simbolo della sacralità per eccellenza: l'aureola.

L'aureola è il segno pittorico che rende l'essenza dell'aura. Nasce come motivo iconico già nelle religioni antiche; così la troviamo intorno alle teste delle divinità greche, induiste, e poi di personaggi cristiani, a partire dalle figurazioni del Cristo e della Madonna, sino ai Santi.

La mandorla, come abbiamo visto, simboleggia in questo ambito il passaggio dal cerchio all'ellissi, dunque dall'Uno verso la molteplicità della Manifestazione, diventando così il segno dello *status* numinoso del personaggio.

Genealogia delle orecchie di Topolino

Fatte queste necessarie premesse sul significato iconico dell'aureola, la prima osservazione da fare è che le orecchie di Topolino vengono sempre, e da sempre, disegnate di fronte, qualunque sia la postura del personaggio. Questa costante è immutabile ed immutata nel tempo e non risente dei vari disegnatori che, negli anni e nei continenti, si sono avvicendati nel tratteggiare le orecchie del topo più famoso del mondo.

L'archetipo, per così dire, fu tramandato ai suoi successori da Disney stesso, che lo pretese come *condicio sine qua non* prima di affidare la sua creatura ad altre mani. Nelle tavole originali che abbozzano la progressiva evoluzione iconica di Topolino, vediamo chiaramente tutti gli artifizi per mantenere inalterate le caratteristiche delle orecchie, indipendentemente dalla posizione del resto del corpo.

A completamento di questa «figura segreta», Disney inserì un «particolare», e cioè che l'attaccatura della capigliatura costituisce una sorta di triangolo perfetto, non a caso il simbolo del cosiddetto «terzo occhio» o *Anjachakra* dal cui centro, proiettato posteriormente, irradia l'aureola.

L'attivazione di questo *chakra* coincide con l'apparizione di una luce abbacinante, una corrente luminosa; il «terzo occhio» di Topolino è localizzato esattamente dove la tradizione yogica lo pone: tra le sopracciglia, in mezzo alla fronte. Questo è il centro che «dà il via», l'assoluta potenzialità, come dice il nome stesso, *Anja*, «centro del comando».

Il *chakra* rappresenterebbe quindi anche il potere di vedere-sapere ciò che sta per accadere: una dote di premonizione. Se pensiamo alle capacità intuitive di Topolino, e al suo mestiere di detective, la grafica del «terzo occhio» sembra assolutamente connaturata al personaggio.

Se ciò non bastasse, è sufficiente notare come, sin dalle prime presentazioni in cartone animato, il suo volto sfolgorava come quello di un Buddha, circonfuso di raggi giallo-arancioni che emanavano dalla nuca.

Con questi accorgimenti Walt Disney, non solo rafforzò la carica simbolica della «doppia aura» ponendola così al riparo della tesi di Walter Benjamin sul suo «decadimento», ma farà di Topolino il vero simbolo del *rinascimento dell'aura* attraverso i cartoni animati.

Il mito di Aura

E allora, cos'è mai un'aureola, cosa simboleggia originariamente quando appare nella storia della cultura e, soprattutto, perché quella di Topolino non «decade» ma, anzi, si esalta, contrariamente a ciò

che invece sostiene Benjamin?

Riprendendo ciò che abbiamo già anticipato nell'introduzione, ricordiamo il mito contenuto nello *Shatapatha Brâhmana:* Prajâpati (il Padre degli esseri temporali) si infervorò e creò gli esseri viventi. Da lui, esausto e accaldato, si alzò l'Aura. Era splendida, rilucente e trepida. Vedendola cosi, gli Dei la presero di mira spogliandola di ogni cosa. Lei allora disse all'Essere primordiale: «Mi hanno preso tutto!». Egli rispose: «Fattelo restituire mercé un rito sacrificale».

L'Aura è, allora, sia ciò che permane oltre la vita materiale, oltre la creazione dei singoli esseri, sia quello che consente loro di esistere come unicità dell'esserci: l'essere nel tempo che è dato vivere.

Così, secondo la cosmologia induista, nasce il gesto sacrificale: il riconoscimento e la conseguente restituzione (il sacrificio) all'Aura della sua centralità nel processo cosmologico. Il sacrificio è, allora, ogni atto che rende testimonianza all'essenza spirituale della Creazione.

La caratteristica di base di *yajñã* (sacrificio in sanscrito) sembra dunque essere quella di «un'azione che giunge dove intende giungere», dice Raimon Panikkar nel suo commento ai Veda, che realmente e veramente estende e amplia se stessa sino a comprendere ed unificare queste due sfere: il contingente e l'eterno. In questo senso il gesto sacrificale è un'azione che modifica la nostra stessa percezione della realtà fenomenica. E così, conclude Panikkar, attraverso il mito dell'Aura capiamo che «la cosmogonia è liturgia e la liturgia è cosmogonia».

Scendendo lungo il filo del tempo, molti millenni dopo il mito cosmogonico di Aura, troviamo un'eco fortissima, anzi una vera e propria consonanza, nella definizione di «aura» data da Walter Benjamin nel suo *Baudelaire e Parigi*: «L'aura ha a che fare con *l'essenzialmente lontano*, e questa è a sua volta una qualità essenziale dell'immagine di culto».

Siamo così arrivati al passaggio fondamentale, quello che lega aura e sacralità: visionarietà alefica e numinoso.

L'aura è dunque un'emanazione del «sacro» inteso come essenza irriducibile che accomuna tutta la realtà immanente e trascendente, visibile ed invisibile.

I Santi, le divinità, altro non sono che esseri che hanno realizzato quest'unione in modo permanente, che *avvengono* in questa unione mistica: l'aura che brilla, che emana da loro, simboleggia l'unità ritrovata. Ma per il nostro scopo, a questo punto, è necessario indagare un passaggio ulteriore: quello tra sacralità ed opera d'arte.

La memoria involontaria di Proust

Partiamo allora dalle osservazioni di Valéry sull'aura dell'opera d'arte, poiché si configurano come una vera e propria definizione dell'Aleph: «Riconosciamo l'opera d'arte dal fatto che nessuna idea che essa suscita in noi, nessun atto che essa ci suggerisce, può esaurirla o concluderla. Si respiri finché si vuole un fiore gradito all'olfatto: non si arriverà mai a esaurire questo profumo, di cui il godimento rinnova il bisogno; e non c'è ricordo, pensiero o azione che possa annullare l'effetto o liberarci interamente dal suo potere. Ecco il filo che persegue chi vuole creare un'opera d'arte».

E ancora, Novalis: «La *percettibilità* è un'attenzione, una forma dell'*intento che guida lo sguardo*» (il corsivo è nostro).

Questa *percettibilità* non è altro che la condizione della visionarietà auratica, sostiene Benjamin, affermando che: «Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dunque dotarla della capacità di guardare», cioè, diciamo noi, di ri-guardarci. Riprende subito dopo un esempio che si rivelerà fondamentale per comprendere la permanenza della «doppia aura» di Topolino: «Ciò è confermato dai reperti della *mémoire involontaire*, essi sono irripetibili e sfuggono al ricordo che cerca di incasellarli. Così vengono ad appoggiare il concetto di aura per cui

s'intende, con essa, *l'apparizione di una lontananza*».

E allora, il fascino dell'immagine auratica è in noi da sempre: è un archetipo personale che ci raggiunge dalla sua lontananza, che si riavvicina portando con sé la nostra memoria.

Benjamin mutua questa figura della «lontananza riapparente», dalla celebre definizione proustiana di «memoria involontaria»: quella che inerisce ciò che non è stato vissuto consapevolmente, ma si è ciononostante profondamente sedimentato in noi; è diventato parte della nostra essenza.

Il ricordo della *madeleine*, l'immagine alefica di Proust per eccellenza, è la quintessenza di questa *mémoire*, fatta di auratiche impressioni che sorgono improvvisamente alla coscienza come qualcosa che sembra non essere mai stato ma che, una volta riapparso, ci fa capire come abbia invece *impresso* profonde tracce nella nostra maniera di vedere il mondo: di *esserci*.

Per Baudelaire, come per Benjamin, la fotografia, ed ancor più il cinema, rappresentano strumenti di «decadimento dell'aura», perché lo sguardo che coglie le immagini, non viene da esse *ricambiato.* E dunque scompare così, di conseguenza, la loro percezione auratica. Le immagini cinematografiche sono distanti in quanto riprodotte meccanicamente, serialmente; non sono avvolte da quello che Proust chiama «il velo delicato che hanno tessuto intorno a loro l'amore e la devozione di tanti ammiratori nel corso dei secoli».

Quando l'autore della *Recherche* accusa l'insufficienza e la mancanza di profondità delle immagini che la *mémoire involontaire* gli offre di Venezia, dice che alla sola parola «Venezia» questo repertorio gli era apparso «vuoto ed insipido come una mostra di fotografie». Evidentemente le esperienze veneziane di Proust non sono state auratiche: forse perché non le ha vissute «all'ombra delle fanciulle in fiore».

L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica

Questa linea di ragionamento sul «decadimento dell'aura» viene completata da Walter Benjamin nel suo *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* del 1936. Qui la critica alle nuove forme d'arte viene svolta in termini più propriamente politici, cercando di dare un senso al cinema come strumento che può, al tempo stesso, essere usato dalla propaganda fascista come forma di indottrinamento di massa attraverso la «estetizzazione della politica», svuotando e spegnendo così totalmente l'aura, il sacro eterno che emana delle immagini, per sostituirla con la pura ideologia della distruzione immanente. Il fine del fascismo come del nazismo è la guerra, dice Benjamin, oppure transitare verso la sfera rivoluzionaria nella quale è il lavoro che si fa immagine, dispiegando così il suo potenziale di liberazione.

Dobbiamo dire, senza nulla togliere a un filosofo tra i più acuti e visionari del secolo scorso, anzi per rendergli il dovuto omaggio tra quelli che più hanno intuito le linee di faglia della modernità, che comunque Benjamin era teso tra un'idea messianica della Storia, e l'adesione al materialismo storico; questa quasi scissione, anche se altamente creativa, lo ha dilacerato profondamente tutta la vita.

Tornando alle sue conclusioni, Benjamin riprende il problema del «decadimento dell'aura» *in primis* precisandone ulteriormente la definizione: «L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità», dunque della sua aura. L'opera riprodotta o riproducibile, allora, si sottrae a questo *hic et nunc* perdendo di conseguenza le sue caratteristiche auratiche, poiché: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che di essa, fin dalla sua origine, può essere tramandato, dalla sua durata materiale alla sua testimonianza storica.

Siccome quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda: la testimonianza storica della cosa. Ciò che viene meno,

insomma, può essere riassunto nel concetto di aura e si può dire: ciò che viene meno nell'epoca della riproducibilità tecnica dell'opera d'arte è la sua aura. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico […]. La tecnica di riproduzione, moltiplicando la riproduzione, pone al posto di un evento unico una sua gran quantità».

E poi, riferendosi alla distruzione dell'aura, conclude: «Il suo agente più potente è il cinema», che egli finisce per considerare positivamente in quanto, se è pur vero che distrugge l'aura degli oggetti e delle immagini viste nella loro unicità e lontananza, avvicina al tempo stesso la percezione, «spazialmente e umanamente», alle masse, proponendosi così come un'operazione catartica e dunque potenzialmente rivoluzionaria, che potrà portare una nuova idea del mondo all'altezza delle modificazioni sociali della modernità, ove vige la tendenza al superamento dell'unicità.

Il decadimento auratico, dunque, avviene massimamente nel cinema, in cui la sacralità dell'immagine viene mortificata dalla stessa tecnica cinematografica in cui «l'uomo viene a trovarsi nella situazione di dover agire sì con la sua intera persona vivente, dovendo rinunciare però all'aura. Poiché l'aura è legata al suo *hic et nunc*, non si dà alcuna raffigurazione dell'aura. L'aura che sul palcoscenico circonda Macbeth non può venir distinta da quella con cui il pubblico vivente avvolge l'attore che lo interpreta.

La peculiarità delle riprese negli studi cinematografici consiste però nel fatto che esse pongono l'apparecchiatura al posto del pubblico. L'aura che circonda l'interprete deve così venir meno, e con ciò deve venir meno anche quella che circonda il personaggio interpretato. La scenografia, le luci, gli *studios*, sono le necessità elementari dell'apparecchiatura che scompone la recitazione dell'interprete in una serie di episodi montabili». Tutto questo è esattamente all'opposto dello sguardo iconico: l'immagine cinematografica non ci ri-guarda più, perché noi la osserviamo non *immediatamente*, direttamente, ma attraverso un *medium* che la rende perciò stesso *antauratica*. Quella che una volta era la *lontananza* dalla quale emanava l'aura, che osservata tornava verso il nostro sguardo, che ci attirava a sé come lo sguardo dell'angelo nel dipinto *Madonna con Bambino e santa Margherita* del Parmigianino, ora è semplice e prosaica *distanza*. Ma, se le cose stanno così, l'aura cinematografica è perduta sino alla redenzione rivoluzionaria? Forse, ma si tratta di capire di *quale rivoluzione* stiamo parlando.

Topolino e il mago dell'aura

Le critiche di Baudelaire, di Valéry, di Benjamin, di Proust, verso un'arte riproducibile, specie verso le forme che nascono strettamente ed indissolubilmente legate alla loro riproducibilità tecnica - fotografia e cinema - non tengono, infatti, conto di un prodotto tecnologicamente *rivoluzionario* che è il cartone *animato*.

In termini *popperiani*, questa evidenza «falsifica» alla radice le tesi benjaminiane.

A differenza dell'artefatto cinema da posa, infatti, il cartone animato è, nella sua stessa essenza, un prodotto artistico che nasce nel e dal *cinema*, concepito e generato dalla sua stessa *cinetica*, cioè dal movimento intrinseco che solo la tecnologia può dare ai personaggi: è la loro specifica modalità di *motion* che produce l'*emotion*, il dialogo auratico tra immagine e spettatore.

In concordanza con questo, si sviluppa una forte alterità tra personaggio animato e spettatore; l'altro da sé totale, il *totaliter aliter*, apre a scenari psichici molto più profondi di un qualunque personaggio umano. Oggetti parlanti, personaggi che camminano nel vuoto, esseri fatti a pezzi che rinascono, avventure fantastiche: si va ben oltre l'umano per affascinare l'umano.

Qui siamo nel Grande Tempo del mito ri/animato: di ciò che non sarà mai, ma che sempre avremmo voluto fosse. Nel regno dell'immaginale più puro: «Se puoi pensarlo, puoi farlo».

L'aura dunque *non* decade, proprio poiché il movimento del cartone è *animato* mercé il suo stesso movimento: è la sua anima/zione ad esistere - cioè letteralmente ad *avere l'essere* da un altro esterno a sé - in virtù del movimento. La maniera di muoversi, di vivere la loro peculiare esistenza, è allora informato dall'anima/zione: un'*anima cinetica* ben lontana da quella particolare forma di finzione cui il cinema «umano» abitua da subito gli spettatori. Il patto sotteso tra cinema e pubblico, infatti, è: non è vero, ma ci credo.

I cartoni animati, invece, *sono veri*, non finzioni: essi nascono e vivono la loro vita *autenticamente* in quella forma, non sono *imitazione di vita*, trucchi cinematografici che fanno sembrare vero ciò che non lo è: essi sono *realmente* altre forme di vita.

In sintesi esistono *hic et nunc* come un'immagine originale; ecco allora che essi si espongono allo sguardo riguardandolo, ricreando così esattamente per noi quel «velo delicato» che avvolge l'opera d'arte nel suo ruolo cultuale, sacrale: ricreano l'aura. Sta qui l'arcano disneyano, la sua magia. Questa verità aveva intuito e coltivato Walt Disney nella sua poetica: un mondo di immagini che potessero, per le masse, proporre in ogni momento la permanenza dell'aura, e dunque mantenere il senso del sacro, dell'infinito, dello stupore di se stessi. Una vera *rivoluzione immaginale* agita dall'interno di opere destinate al grande pubblico.

Ecco, allora, spiegata la natura e lo scopo della «doppia aura» di Topolino, il capostipite di ogni cartone animato di massa, il tedoforo dell'aura animata, mai decaduta, mai decadente, che l'immaginazione poetica ritrova e rinnova attraverso lo scorrere in ogni fotogramma di un fantastico Aleph animato.

12. Attraverso lo specchio

«Fingiamo di poterci entrare, Frufrù, fingiamo che lo specchio sia morbido come un velo, e che si possa attraversare. To', adesso sta diventando come una specie di nebbia […], entrarci è la cosa più facile del mondo».

Ed ecco che Alice attraversa lo specchio, diventato magicamente fluido, per ritrovarsi in un altro spazio-tempo ed entrare così in un vero e proprio Aleph; una storia affascinate, ripresa in altrettante varianti da decine di racconti e pellicole.

Pura fantasia? Niente affatto: vera immaginazione, poiché è possibile attraversare uno specchio come accade all'eroina di Lewis Carroll. Borges, nel suo racconto, cita più volte gli specchi quando dice: «Vidi infiniti occhi vicini che si fissavano in me come in uno specchio, vidi tutti gli specchi del pianeta e nessuno mi rifletté […]. Vidi in un gabinetto di Alkmaar un globo terracqueo posto tra due specchi che lo moltiplicano senza fine».

Lo specchio è per Borges una vera e propria ossessione. «Oggi, dopo aver vagato tanti e perplessi anni sotto la diversa luna, mi domando quale caso della fortuna ha fatto sì che io temessi gli specchi. Specchi di metallo, mascherato specchio di mogano che nella foschia del suo rosso crepuscolo sfuma quel viso che guarda ed è guardato, infiniti li vedo, elementari esecutori di un antico patto, moltiplicare il mondo come l'atto generativo, insonni e fatali. Prolungano questo vano mondo incerto nella loro vertiginosa ragnatela; a volte nelle sere li appanna l'alito di un uomo che non è morto. Sta in agguato il cristallo. Se tra i quattro muri dell'alcova c'è uno specchio, non sono più solo. C'è un altro. C'è il riflesso che un teatro segreto monta nell'alba. Tutto accade e niente si ricorda in quei gabinetti cristallini dove, come fantastici rabbini, leggiamo i libri da destra a sinistra. Claudio, re di una sera, re sognato, non sentì di essere un sogno fino a quel giorno in cui un attore mimò la sua scelleratezza con arte silenziosa, sopra un palco. È strano che ci siano sogni, che ci siano specchi, che

l'usuale e consumato repertorio di ogni giorno includa l'illusorio orbe profondo che ordiscono i riflessi. Dio (ho pensato) mette molta cura in tutta quell'inafferrabile architettura che la luce edifica con la limpidezza del cristallo e l'ombra con il sogno. Dio ha creato le notti che si armano di sogni e le forme dello specchio perché l'uomo senta che è riflesso e vanità. Per questo ci allarmano».

E allora, come in un Aleph, o meglio, come un Aleph, lo specchio attraversato mima l'attraversamento di se stessi, ci rende il nostro risvolto immaginale. Ma è possibile farlo?

La risposta, *mirabile dictu*, è affermativa: è la struttura chimico-fisica dello specchio che ci dà modo di giocare con il suo potenziale poiché, come constata Alice, il vetro è un fluido, una specie di nebbiolina appunto, seppure di altissima viscosità e con legami intermolecolari ed attriti che ne mantengono inalterata la forma per lunghissimi periodi. La sua natura essenziale è, dunque, quella di un «liquido sottoraffreddato con una cristallizzazione irregolare», più o meno densa, come un'altra entità che molto gli assomiglia: lo spazio-tempo. Rilke, nel terzo dei suoi *Sonetti a Orfeo*, canta il mistero di quest'analogia: «Specchi, nessuno mai coscientemente ha descritto la vostra vera essenza. Voi, intervalli del tempo, crivelli fitti di innumerevoli buchi». Mentre Borges, spaventato dagli specchi, prova invece a pensarne i confini: «Dove finisce e inizia, inabitabile, l'impossibile spazio dei riflessi?».

Anche Giano, il dio bifronte le cui facce guardavano verso tempi diversi, viene rappresentato con volto speculare: due paia di occhi condannati a non guardarsi mai.

E allora, in attesa di transitare fattualmente nell'impossibile spazio dei riflessi borgesiani, noi procediamo ogni momento attraverso un altro passaggio: non nella materia specchiale, ma in quella dello spazio-tempo, anch'esso un fluido dalla natura incerta e frammentaria.

Specchiandoci, infatti, cosa vediamo se non il flusso del tempo che passa, cioè che si muove nel suo spazio, modificando incessantemente la nostra materia? C'è da chiedersi se questo avviene perché lo specchio, come gli orologi molli di Dalí, fluisce lui stesso nello spazio interiore che in noi il suo riflesso ha creato.

L'ingannevole *continuum* della vitrea materia è allora discontinuo come lo spazio-tempo: due eterotopie speculari che addensano e dilatano il flusso della nostra vita. Lo specchio si mostra dunque eracliteo, come l'acqua del fiume: in esso si riflette perfettamente il *panta rei*. Non ci si può mirare due volte nello stesso specchio, poiché anche l'immagine che esso rimanda è sempre mutevole.

E così, l'attraversamento dello spazio-tempo specchiale crea *Das Unheimliche*, il «perturbante», come lo definiva Freud, cioè quel sentimento che nasce da ciò che viene percepito come possibile ed impossibile al tempo stesso, come un sottile quanto avvertibile scollamento della realtà: un crepaccio in cui può precipitare la ragione.

Ma se la materia dello specchio non è omogenea in tutte le sue parti, possiamo pure congetturare che le sue linee di rottura, o di penetrazione, siano sempre diverse, specifiche, in qualche modo correlate a chi lo attraversa, o lo frantuma.

Attraversamenti specchiali

E dunque, non c'è un solo modo di farlo: ad ognuno il suo. È questa, a ben vedere, la costante che ritroviamo in tutta la letteratura e nella cinematografia del genere: la natura del transito, o della rottura, non è semplicemente funzione della forma o della densità dello specchio, ma dipende dall'inclinazione dell'attraversatore, dal suo *clinamen*; come nell'*Opus Magnum* del processo alchemico, l'*intento* dell'operatore influenza la materia operata, e viceversa. Lo specchio che si penetra, o si frantuma, per ritrovarsi o perdersi dall'altra parte, o entrare in una realtà alefica, allora, non è semplicemente l'algido e distante oggetto del verso di Mallarmé, «Oh specchio, fredda acqua della

noia nel tuo riquadro gelato», bensì lo *Speculum majus* di Vincent de Beauvais che descrive il mondo quale immagine microcosmica del Tutto, dove la *Natura naturans* di Giordano Bruno e Spinoza si riflette, senza decrescere, nella *Natura naturata*: il mondo come Aleph catottrico.

Secondo Maestro Eckhart, «il riflesso dello specchio nella luce del sole è nel sole stesso; eppure sole e specchio restano quello che sono. Lo stesso accade per Dio: egli si trova nell'anima, eppure non è nell'anima, è il riflesso dell'anima che è in Dio. Egli diventa così ogni creatura». In questa visione del mistico medioevale troviamo tutte le componenti immaginali dello *Speculum majus*, quello che attraverseranno personaggi letterari come Alice e Lord Patchogue, o cinematografici quali Orfeo e il Poeta di Cocteau, o ancora quello in cui si trasformerà *L'uomo di vetro* di Paul Valéry. Lo specchio di questi personaggi non solo *si lascia* attraversare, ma *chiama al farsi* attraversare: affascina il soggetto accordando la propria natura a quella dell'attraversatore; così come lo sguardo del dio di Maestro Eckhart, trasmuta il suo stesso vedere nel vedere di chi lo guarda.

Il tempo, e lo stato fisico dello specchio, diventano così tutt'uno con l'intento dell'attraversamento; in *questo* istante preciso, in questo *kairos*, ci si ritrova di fronte a *questo* specchio, e non ad un altro, che *ora* ricombina la sua natura con quella del suo attraversatore, *chiama al farsi* attraversare offrendosi, mutando la consistenza degli stati fisici che può assumere: liquido, solido, gassoso. Lo specchio concede così la sua *grazia* all'immaginale dell'attraversatore.

Trasmutazione specchiale

E allora, diversi sono i modi di attraversamento e le conseguenti trasformazioni di stato. Il passaggio di Alice è in modalità *sublimata*, cioè dal solido al gassoso direttamente.

«Alice stava sulla mensola del caminetto mentre diceva così, sebbene non sapesse spiegarsi come fosse arrivata lassù. E certo il cristallo cominciava a svanire, come una nebbia lucente. L'istante dopo Alice attraversava lo specchio e saltava agilmente nella stanza di dietro. La prima cosa che fece fu di guardare se ci fosse il fuoco nel caminetto, e fu tanto contenta di vedere che ce n'era uno vero, pieno di fiamme vive, come quello che aveva lasciato nel salotto».

La suggestione è talmente forte che anche Topolino, in un cortometraggio del 1936, attraversa lo specchio come Alice, per trovarsi poi in un mondo di oggetti animati.

L'onirismo del tuffo attraverso lo specchio divenuto liquido mercé la sua capacità trasmutante è esplicitato in due film di Cocteau. Uno è *Il sangue di un poeta* del 1930. Ecco la scena: dapprima esitante, il pittore tasta la consistenza vitrea, poi sale su una sedia e, a un tratto, si tuffa nello specchio, divenuto improvvisamente liquido, e lo attraversa, ritrovandosi in una dimensione onirica.

Particolare interessante, in una delle stanze che il poeta scruterà nel suo viaggio allucinato, si vede una bambina che sale su un caminetto, come Alice.

Cocteau torna sull'attraversamento dello specchio in *Orfeo*, ambientato nella Parigi anni Cinquanta. Qui un misterioso personaggio, Heuterbise, una sorta di angelo custode del poeta, aiuta Orfeo ad attraversare uno specchio perché egli possa recarsi nell'aldilà e riportare indietro Euridice.

«Adesso voi attraverserete lo specchio come fosse acqua, provate». Allo sguardo attonito di Orfeo, continua: «Vi rivelo il segreto dei segreti: gli specchi sono le porte attraverso le quali la morte viene e va. Del resto, guardatevi tutta la vita in uno specchio e vedrete la morte lavorare come api in un alveare di vetro». Orfeo, spinto dal suo mentore, penetra a questo punto nello specchio.

Anche qui, dunque, come nell'ossessione di Borges per gli specchi e nelle immagini del suo Aleph, la morte è tale perché si riflette in qualcosa, come Hypnos ed Eros in Thanatos.

Se lo specchio di Alice diventa una nebbiolina, e quello di Orfeo trasmuta in acqua, nel mito di Narciso è l'essenza stessa del giovane che si materializza in specchio per riflettere la sua intima

natura: un Aleph d'acqua.

L'immagine frantumata

Ma lo specchio può essere attraversato anche come decide di fare Lord Patchogue, il protagonista del racconto scritto dal dandy dadaista Jacques Rigaut: egli distrugge insieme allo specchio l'immagine della sua stessa esistenza.

«È seduto a un tavolino, concentrato su un gioco di pazienza. Esiste? È fra due carte, poi è nel passaggio da una carta a un'altra: è in quell'istante a cui è ridotto l'universo - nove di cuori su dieci di fiori. Fatto. Lord Patchogue risolleva il capo, l'universo si rianima.

Le comparse, da un lato all'altro della stanza, fanno un gran baccano. Sul muro di fronte, in una grande specchiera, Lord Patchogue scorge la sua immagine, dice: vi riconosco. Non vi ho scambiato né per uno struzzo né per un riverbero, né per il mio amico Charles.

Siete l'immagine di Lord Patchogue, se non addirittura Lord Patchogue in persona. Ah! Chi di noi due ha fatto la prima mossa? Chi segue l'altro? Lord Patchogue si è alzato. In piedi si esamina davanti allo specchio: cinque sensi non bastano ai suoi vicini occasionali; ancora una volta perderanno lo spettacolo, totalmente impreparati come sono a percepire la prossimità di un mistero o pensare alla morte.

Lord Patchogue e la sua immagine si fanno lentamente incontro l'una all'altra. Si studiano in silenzio, si fermano, s'inchinano. Da quale vertigine è stato colto Lord Patchogue? Fu breve, facile e magico: Lord Patchogue si è lanciato a testa bassa. Lo specchio all'urto, al trapasso, vola in pezzi, ma in quanto a lui eccolo dall'altra parte.

Sono tutti in piedi. Il meraviglioso non è raro, l'incredulità è più forte dei miracoli. I miracoli fanno fatica a reclutare testimoni, tanto è esiguo il numero di coloro disposti a dare la propria adesione al soprannaturale. Lord Patchogue per primo non era poi così sicuro di aver compiuto il grande passo. Nessuno fra quanti gli si raccoglievano intorno si accorse della stupefacente sparizione dell'amico. Lo circondavano come fosse stato ancora presente, mostravano di riconoscerlo, di sentire la sua voce. Subentrò tuttavia un certo disagio. Come mai Lord Patchogue non si era ferito più gravemente?

Quel sottile, unico taglio di traverso sulla fronte non era sufficiente: non è cosa di tutti i giorni che uno attraversi impunemente uno specchio; si sarebbero sentiti tutti alquanto più sollevati se avessero avuto un gran numero di ferite da contare con tanto di perdita di sangue.

Non c'era che una persona, la stessa che avrebbe officiato per il resto della serata, a sospettare il carattere fatale del sottile filo rosso che scalfiva la fronte del Lord. Un miracolo non viene mai da solo; sa qual è il suo dovere e perciò si fa accompagnare da manifestazioni collaterali straordinarie. All'indomani due operai vennero a sostituire lo specchio. Una volta terminato il lavoro, Lord Patchogue era scomparso».

Qui il personaggio prima rompe lo specchio, poi fa in modo di farlo sostituire per non tornare mai più, affinché la sua immagine sia per sempre altrove. L'attraversamento-scomparsa di Lord Patchogue è quella di un dandy che vive consapevolmente la sua vita nell'opposizione totale al processo di sviluppo borghese e che, con gesto radicale, afferma compiutamente la sua irriducibilità: scompare frantumando l'Aleph che ha creato.

L'uomo di vetro e la scomparsa di Averroè

Seguendo le suggestioni sugli stati di trasmutazione della materia vitrea troviamo, all'opposto

polare dell'acquoreo Narciso, l'*Uomo di vetro* di Paul Valéry: qui è una vita che diventa rifesso di se stessa, si specularizza. In questo frammento degli *Estratti del giornale di bordo del signor Teste*, del 1925, assistiamo alla vetrificazione di un uomo, di un testimone (Teste), totalmente assorbito dalla speculazione - dal rispecchiamento - sul suo stesso pensiero.

«Si droite est ma vision, si pure ma sensation, si maladroitement complète ma connaissance, et si déliée, si nette ma représentation, et ma science si achevée que je me pénètre depuis l'extrémité du monde jusqu'à ma parole silencieuse; et de l'informe "chose" qu'on désire se levant, le long de fibres connues et de centres ordonnés, je "me" suis, je me réponds, je me reflète et me répercute, je frémis à l'infini des miroirs. Je suis de verre».

«Così retta è la mia visione, pura la sensazione, così semplicemente completa la mia conoscenza, e libera, nitida, la mia rappresentazione ed il sapere talmente compiuto, che mi scopro dall'estremità del mondo fino al mio significato profondo; e dall'informe *cosa* cui si ambisce uscire, luogo di emozioni conosciute ed equilibri strutturati, *mi* guardo e mi riguardo, mi rifletto e riverbero, fremendo nell'infinità degli specchi. Io sono di vetro» (traduzione di Antonella Bucci).

«Io sono di vetro», ecco la metamorfosi finale: l'uomo diviene lo specchio che ha generato con la sua riflessione, con la sua *speculazione*. L'ultimo attraversamento sarà penetrarsi dall'estremità del mondo intelligibile, per trasmutarsi nella vitrea essenza, divenire la fonte luminosa delle sue riflessioni, un puro e trasparente cristallo di *lux perpetua* nel gioco infinito dell'immaginale alefico.

Nel dionisismo orfico, il dio crea il mondo osservando i suoi pensieri allo specchio; Tommaso D'Aquino, nella *Summa teologica*, parla di *claritas* per definire lo stato percettivo delle cose ultime.

Già nella seconda metà del Seicento, Perrault aveva raccontato la storia del signor Orante (dal greco «veggente», «mostrante»), trasformatosi in uno specchio veneziano per troppa distaccata obbiettività.

Ed infine, nel suo racconto *La ricerca di Averroè*, Borges ci narra della scomparsa in uno specchio del saggio arabo Abulgualid Mohammed Ibn-Ahamed Ibn-Mohammed Ibn-Rushd. Un secolo avrebbe impiegato questo nome a diventare solo Averroè, passando, ci ricorda Borges, per Benraist e Avernriz, Aben-Rassed e Filus Rosadis.

Ebbene il dotto, che indagava il significato della Tragedia e della Commedia senza aver mai letto né l'una né l'altra, credette di averne colte comunque le essenze; ad un certo punto sentì sonno e provò freddo: scioltosi il turbante, si guardò in uno specchio di metallo… e scomparve come folgorato da una vampa senza luce. E con lui scomparvero la casa e l'invisibile fontana e i libri e i manoscritti e le colombe e le molte schiave dai capelli neri… e lo stesso Guadalquivir.

Dice Borges che questa storia narra il processo di una sconfitta, quella di chi vuole dimostrare l'indimostrabile: la natura di dio, o la quadratura del cerchio. Alla fine egli stesso, scrivendone la storia, si identifica con questa sconfitta, perché realizza che solo narrandola era diventato se stesso, ma che per esserlo avrebbe dovuto pensarsi come scrittore della medesima storia, e così via all'infinito, senza poter cogliere mai la sua pur immutabile essenza. Questa è un altro punto di vista alefico dunque, il riflesso di una sola immagine che, però, le compendia tutte: l'immagine della molteplicità dei noi stessi riflessi nei sentimenti che ci moltiplicano all'infinito nel prisma dell'anima.

Ma in fondo, per accedere alla forma essenziale del nostro speculare Aleph domestico, basta fare come quando, bambini, ci mettevamo in mezzo a due specchi e cercavamo di vedere dove cominciava e dove finiva la nostra immagine riflessa verso l'infinito.

13. Hypnos specchio di Thanatos

Per capire come e perché nell'Aleph borgesiano onirismo e morte - il sogno di una persona eternamente assente in un mondo eternamente sognato - si rispecchino uno nell'altra fondendosi nell'unicum visionario, bisogna guardare più da vicino la natura di Hypnos e Thanatos: i «gemelli veloci» che Omero chiama in gioco nella deposizione dell'Eroe Sarpedonte nel Canto XVI dell'*Iliade*.

In questo episodio il figlio di Laodamia - della stirpe di Bellerofonte - e di Zeus, fratellastro di Elena, è ferito a morte da Patroclo sotto le mura di Troia; sarà compito del Sonno e della Morte sollevarne il corpo, pulirlo dal sangue, avvolgerlo nelle bende ed infine trasportarlo nella terra dei padri.

Indistinguibili nell'aspetto esteriore - entrambi alati, a volte barbati, altre imberbi - i due gemelli sono però diversi nella postura simbolica: mentre Hypnos sembra avere come segno caratteristico la presenza del papavero sonnifero, suo fratello viene raffigurato invece con una torcia capovolta, simbolo della vita che si è spenta, o come un bel giovane dai piedi incrociati: rimando alla posizione in cui venivano sepolti i morti nell'antica Grecia.

Nelle teogonie classiche il Sonno e la Morte sono in relazione intrinsecamente complementare; è questo, in essenza, il mitologema che li accomuna: stati speculari che trapassano l'uno nell'altro. Entrambi, infatti, nascono dalla Notte, Nyx, e da suo fratello Erebo, la tenebra infera.

E dunque, seppure generati dalla combinazione delle stesse Potenze - la notte che porta i sogni e l'esiziale tenebra eterna - le esprimono in proporzioni differenti, il che li rende speculari sì, ma non per questo identici, anzi.

Mentre il Sonno dimora nell'antro che si affaccia sull'Ade in prossimità del fiume Lete - in cui scorrono eterne le acque dell'oblio, dalle quali berrà anche Dante prima di poter infine mirare il sorriso di Beatrice - la Morte abita invece il suo tenebroso interno.

È in questo luogo inospitale che Thanatos, non solo trae le anime, ma non permette loro di uscire; fanno eccezione Ercole, che lo lega con una catena di diamanti per recuperare Alcesti, e la temporanea sospensione della sua micidiale ed inesausta attività ad opera di uno stratagemma concepito da Sisifo, che lo ubriaca.

La loro specularità è dunque solo formale; il Sonno, insieme ai suoi molteplici figli, tra cui i sogni, pertiene allo stato dell'essere: entra ed esce dai corpi, «senza fare o subire alcuna violenza» - come afferma Platone riferendosi al *daimon* Eros, che con esso fa mostra di un'affinità evidente - ed, al contempo, permette ai corpi di uscire ed entrare in lui.

Al contrario, il suo gemello senza figli, «dal cuore di ferro e dalle viscere di bronzo», pertiene

invece allo stato del non essere: opposto per ciò anche ad Eros, entra solamente e, con quest'atto, separa l'anima eterna dal corpo mortale. Eppure entrambi, come vedremo sul Cratere di Eufronio, sono indispensabili al gesto della deposizione, che dunque simboleggia il passaggio dal sonno, con le sue varie fasi, alla morte.

Il sonno e il suo sognare

A differenza degli antichi Egizi, la Grecia classica non ammetteva che potesse esserci vita alcuna nel «sonno profondo», come definivano la morte gli abitanti della terra nilotica. Per gli Egiziani l'essere aveva tre corpi: ogni volta che ci si addormentava, il *Ka*, il «corpo di sogno», si librava nell'etere per poi ritornare, ed unirsi al «corpo mortale» nello stato di veglia.

Ma la veglia non rappresentava che il pallido riflesso della vera vita: quella nel Regno dei Morti, in cui si era immortali poiché solamente un morto è tale in quanto non può più morire. Per ciò il *Ba*, il «corpo del sonno profondo», imbalsamato nella mummia - involucro di preservazione per questo stato particolare - non era solamente una forma estrema di esistenza, ma l'essenza stessa della vita immortale.

Nell'antico Egitto è dunque la morte a specchiarsi nel sonno. La morte non è che l'inizio: si *nasce alla morte*, alla sua immensità indefinita. Da qui il senso di mistero che ancora aleggia su queste credenze. Per la Grecia classica, al contrario, il sonno portatore di sogni è una componente determinante della vita; possiamo dire che ne orienta lo svolgimento. Nei tempi antichi incubare sogni - dormire cioè in un luogo ritenuto sacro - significava entrare in contatto diretto con il numinoso, con l'invisibile.

Tutta la biografia degli eroi omerici, ad esempio, è governata da sogni e visioni; apparizioni oniriche di ombre che li visitano e li guidano: «Tu dormi, Atride», dice il sogno nel II libro dell'*Iliade*, «Tu dormi, Achille», gli dice lo spettro di Patroclo.

L'*atē*, lo stato d'animo che spesso domina l'agire dei guerrieri iliaci, altro non è che un temporaneo annebbiarsi della coscienza lucida; una forma di onirismo che toglie il senno, ispirato dagli stessi Dei: conduce Agamennone a rifarsi per la perdita della concubina portando via ad Achille la sua.

D'altra parte, i Greci non parlavano mai di *avere* o *fare* un sogno, ma sempre di *vederlo*. Ancora, non solo il sogno visita il sognatore, ma «gli sta sopra», dice Erodoto; «stava sopra la sua testa» canta addirittura Omero a significare la potestà onirica: il potere di influenzare, profondamente, la realtà soggettiva del dormiente.

Qui il parallelo tra questo tipo di sogno e la visionarietà alefica è evidente; abbiamo già parlato del rispecchiamento tra sonno e veglia, in particolar modo in Oriente, ma qui vale rilevare come anche i Greci, così razionali e pratici, attribuivano ancora alla realtà onirica un ruolo di primo piano.

Sul Cratere di Eufronio, capolavoro attico con figure in rosso del V secolo a.C., attualmente conservato presso il Museo di Villa Giulia a Roma, la scena della deposizione di Sarpedonte è magistralmente raffigurata. Sul manufatto i due «gemelli veloci» vengono individuati scrivendo il loro nome ma, ecco l'arcano del rispecchiamento, quello di Thanatos è scritto al contrario, come se fosse riflesso nell'oggetto che, elettivamente, permette di coglierne l'isotropa somiglianza col gemello Hypnos: lo specchio.

Qui è dunque la Morte a fare da specchio al Sonno, perché è quest'ultimo che interagisce con la figura dell'Eroe; il sonno è la sua vita stessa, mentre la morte rappresenta il suo speculare contrario. Sarpedonte, infatti, in un primo momento, è stato avvolto dall'oblio del sonno mandato da Zeus per lenire il suo dolore; è in questo stato che lo troviamo.

Non basta, allora, solo il nome per simboleggiare Thanatos; per portare ad effetto il suo significato essenziale lo si deve *vedere* come il riflesso della nostra, ineludibile, condizione futura: Thanatos è lo specchio del destino di Hypnos, cioè di colui che al momento dorme ma che, inevitabilmente, un giorno passerà dal sonno alla morte.

Passano i secoli, e vediamo come i due gemelli, che sul cratere sono ritratti con le ali, si ritrovano sia nella tradizione ebraica sia in quella filosofica greca, nella funzione di spiriti psicagoghi, cioè di angeli che hanno il compito di accompagnare l'anima all'ultimo destino.

La tradizione rabbinica ci dice che possono entrare in cielo soltanto quelli la cui anima è portata da questi particolari messaggeri. Nella parabola del povero Lazzaro e del ricco Epulone, è Gesù stesso che attribuisce loro questa funzione: «Il mendicante morì e fu portato dagli angeli nel seno di Abramo» (Lc. 16, 22).

E ancora, esattamente come fanno i gemelli col corpo di Sarpedonte, nella lettura apocalittica giudaico-cristiana dei primi secoli, si parla di angeli *psycopomnes* che coprono il corpo «con lini preziosi e lo ungono con olio fragrante, poi lo mettono in una grotta rocciosa, dentro una fossa scavata e costruita per lui. Ivi resterà fino alla resurrezione finale».

Il Compianto

E così vediamo che nel Canto dell'*Iliade*, come nella sua raffigurazione sul Cratere di Eufronio, i due gemelli depongono Sarpedonte traendolo dal campo di battaglia per depositarlo nel suo sacello in Lidia.

Il gesto è l'essenza simbolica di ogni deposizione. Nel corso dei secoli verrà ripetuto innumerevoli volte attingendo proprio da questo schema, e con i medesimi personaggi simbolici: il Sonno e la Morte. Saranno, infatti, gli stessi, seppur adattati alla nuova narrazione religiosa, che ricompariranno, sia nella cosiddetta figura del «Compianto», cioè nella Deposizione del Cristo Morto sulla croce e nella sua traslazione verso il sepolcro, sia in quella che ne costituisce il corrispettivo mariano: la *Koimesis* o *Dormitio Verginis*.

In particolare, il Compianto medioevale e rinascimentale - periodi in cui viene dipinto più frequentemente con coerenza all'episodio evangelico - attinge alle fonti letterarie del Vangelo apocrifo di Nicodemo, detto anche *Acta Pilati*, nonché ai sermoni di Giorgio di Nicomedia del X secolo.

Le prime raffigurazioni vengono però dalle miniature bizantine del IX secolo, in cui inizialmente compaiono solo due personaggi, oltre al Cristo Morto: Nicodemo e Giuseppe di Arimatea. I due fratelli, membri del Sinedrio, sono le trasposizioni in chiave cristiana di Hypnos e Thanatos.

In più, se prendiamo le scene miniate che illustrano le omelie di Gregorio Nazianzeno (329 - 390), Padre e Dottore della Chiesa nonché maestro di san Girolamo, dedicate all'Imperatore bizantino Basilio I - attualmente conservate presso la Biblioteca Nazionale di Francia - vediamo chiaramente come le posture delle figure di Nicodemo e Giuseppe di Arimatea siano derivate da quelle di Hypnos e Thanatos sul Cratere: immobili nell'atto di sorreggere il Cristo Morto, mentre san Giuseppe, come Hermes, sta ritto sulla scena nel gesto di dare ordini ai due.

In questa ieratica staticità delle figure bizantine, ritroviamo il filo dell'immagine originaria presente nel Canto omerico, e ripresa dal ceramografo Eufronio, che per la prima volta ci mostra la deposizione di un essere semidivino. Il cosiddetto *threnos* - il trasporto funebre composto dai personaggi visti nel loro insieme - è dunque originato da questa sospensione dell'azione, da questa pausa quasi meditativa che invita lo spettatore a immedesimarsi nell'attimo del passaggio dalla vita

alla morte.

È la sospensione alefica descritta da Borges mentre si incanta, e al tempo stesso si orrorifica. Nella sua posizione distesa, quasi come un corpo inerte nel buio del sottoscala, non sa bene in quale stato dell'essere si trovi; non solo, ma viene come trasportato in una dimensione altra dalle immagini alefiche. Questo senso d'immobilità e di movimento, contemporanei in una scena virtualmente mobile com'è quella alefica, riesce a trasmetterci la percezione dell'eterno transito dell'eterno presente: la stessa che avvertiamo guardando la Deposizione.

Ma la postura delle figure, ripresa poi in innumerevoli dipinti con l'inserimento della Vergine e di altri personaggi di contorno, non basta certo a verificare il passaggio dall'originale figurativo greco - la *Pathosformel* della Deposizione avrebbe detto Aby Warburg - al suo omologo bizantino.

E allora, per comprendere cosa rende analoghe le due rappresentazioni in chiave alefica, simbolica, dobbiamo chiederci chi rappresenta Thanatos e chi Hypnos nell'iconografia cristiana. Ebbene, se torniamo alla storia narrata dai Vangeli, ci accorgiamo immediatamente che Giuseppe di Arimatea è Thanatos, mentre Nicodemo è Hypnos.

Giuseppe di Arimatea e Nicodemo

Giuseppe di Arimatea è il membro del Sinedrio che annuncerà a Pilato la morte del Cristo e così renderà possibile che egli sia deposto dalla Croce. Qui abbiamo già un attributo chiaro che lo identifica con Thanatos: è lui che stende la dichiarazione di morte di Gesù di Nazareth. Dichiarare deceduta una persona, specie sottoposta al supplizio della croce, non era un compito facile. Bisognava avere una certa esperienza empirica di come si presentava un corpo morto in quel modo, poiché al tempo gli strumenti diagnostici non esistevano. E dunque, chi meglio di Thanatos riconosce la sua opera? Ma non è tutto; Giuseppe di Arimatea mostra le caratteristiche di un'altra divinità legata alla morte: Anubis. Infatti, gli attributi della divinità dei morti egiziana sono «Colui che presiede l'imbalsamazione», «Colui che è sulla montagna», intendendo la montagna come luogo in cui erano scavate le tombe, ed infine «Colui che è nelle bende», intendendo non solo le bende funerarie ma la loro simbologia resurrezionale. Ed è proprio Giuseppe di Arimatea che metterà a disposizione del *Corpus Cristi* sia gli unguenti per lavarlo, come avviene per Sarpedonte, sia le bende del sudario sia, infine, la sua stessa tomba scavata appunto sul fianco di una montagna.

Ultimo, ma non certo per importanza, il transito della figura simbolica da Thanatos a Giuseppe di Arimatea avviene anche attraverso il ciclo arturiano del Santo Graal - una forma dell'Aleph - in cui il personaggio evangelico viene individuato come colui il quale trasla la coppa contenente il sangue di Cristo in Europa, prova di quella relazione tra morte e resurrezione già attribuita alla figura di Anubis.

Dal lato opposto, troviamo invece Nicodemo-Hypnos; anche qui la forma muta pur mantenendo intatta la sostanza; anzi, muta proprio al fine di mantenere intatta la sostanza: la forma di pathos.

Se guardiamo alla sua figura in chiave simbolica, ci accorgiamo che essa è tutta inserita in un susseguirsi di sogni. Nicodemo vive, per così dire, una «vita che è sogno», avrebbe detto Pedro Calderón de la Barca; i sogni che marcano la sua figura, tutti inerenti alla Deposizione, sono certamente tre. Nel primo si racconta come Nicodemo si prefissasse il compito di riprodurre nel legno l'immagine di Gesù Morto, così come lui se lo ricordava. Dopo aver scolpito il corpo, si arresta di fronte alla difficoltà di riprodurne il Volto; dopo lunga preghiera cade addormentato: al suo risveglio ha la sorpresa di vedere l'opera compiuta da mano angelica. Ma, e qui sta l'arcano, quello che trova scolpito non è il Volto del Cristo Morto, ma di quello che

risorgerà.

Appare così evidente la relazione tra il ri-tratto del Volto del Salvatore e la sua intrinseca natura divina, come magistralmente ci dice Pavel Florenskij nel suo saggio sull'iconostasi *Le Porte Regali*. Per lui è il Volto iconizzato che racchiude l'essenza numinosa, e in particolare il suo sguardo, che egli definisce come vero e proprio «simbolo ontologico». Un simbolo è sempre «più di ciò che appare» e, dunque, l'immagine evocata in sogno da Nicodemo corrisponde al «corpo del sonno profondo» del Cristo.

Dice ancora Florenskij che certe immagini *separano* il sogno dalla realtà, il mondo visibile da quello invisibile, e in tal modo li *ricongiungono*. Il sogno visionario del Volto e la sua effettiva riproduzione angelica divengono così il limite comune alla serie delle situazioni terrene e alla serie delle esperienze celesti. Nicodemo entra, attraverso il sonno profetico, in diretto contatto col suo stesso volto eterno, attraverso quello del Dio risorto: si scopre come essere nell'infinito Essere; questa è «l'abolizione dionisiaca dei ceppi del visibile», conclude Florenskij.

Nicodemo, prossimo a morire, affida la catena dei sogni, e la loro opera, a Isacar, uomo giusto e timorato di Dio. Di generazione in generazione essa fu segretamente custodita e venerata. Circa seicento anni dopo, nei pressi del luogo dove era custodita la statua, giunse il Vescovo Gualfredo al quale apparve in sogno lo stesso «angelo scultore» che gliene svelò la presenza.

La scultura fu allora collocata su una barca guidata dalla Divina Provvidenza perché la facesse giungere nel luogo destinato, come il corpo di Mosè e di Osiride affidati al Nilo. Nella barca furono poste anche due ampolle contenenti il sangue di Cristo, raccolto da Giuseppe d'Arimatea con Nicodemo. Dopo un lungo viaggio la barca giunse nei pressi di Luni.

A capo della diocesi di Lucca vi era allora un Vescovo noto per aver traslato nella città i corpi di molti santi, al quale apparve in sogno l'angelo che gli suggerì di andare a Luni a recuperare la barca ed il suo prezioso carico. E dunque la sequenza termina con la traslazione della reliquia in un luogo protetto, dove simbolicamente si compie il ciclo dei sogni di Nicodemo.

La dimensione onirica come luogo per ritrovare il volto amato è più volte la cornice delle visioni alefiche di Dante e Borges. Qui l'esperienza si arricchisce di significati ancora più profondi, che simboleggiano il nesso inestricabile tra sogno e ricordo, o meglio, del sogno come fonte del ricordo e del ricordo come fonte del sogno.

In altri termini: è nato prima l'Aleph di Borges o la sua necessità di rivedere il volto dell'amata? Sarebbe nata l'ineffabile singolarità alefica senza il desiderio di eternizzare, seppure per un solo istante, il ricordo di Beatriz? Sarebbe nato il sogno senza il desiderio di Nicodemo di raffigurare il Volto già risorto, il suo stesso volto nell'eternità? Sarebbe nata qualsiasi opera, poema, quadro, musica, senza un desiderio di eternità? Non certo questo libro.

L'Aleph e la Dormizione di Maria

Ma la figura che chiude il cerchio dei rispecchiamenti, che aleficamente assomma e sussume entrambi gli aspetti della Deposizione, fonde e confonde il Sonno e la Morte, è certamente quella di Maria nell'atto della sua *Koimesis*: la «Dormizione». La Madonna altro non è che l'ultima ipostasi di Gaia, la Grande Madre, la Grande Potnia mediterranea, l'Unica Dea totipotente che dominava la religiosità arcaica prima dell'avvento delle divinità legate al patriarcato. È lei che crea tutto, che trae il cosmo dal caos, è lei che *è* tutto e tutto abbraccia.

Tra le sue creature ci sono i primi Dei e le prime Potenze: i Titani ed Eros protogeno, le Erinni e

le Parche, le Sirene, le Ninfe, la Notte ed Erebo - dai quali vengono poi generati i «gemelli veloci» - via via enumerando, sino a Gesù di Nazareth. A Torino, ad esempio, troviamo la Chiesa dedicata alla Grande Madre di Dio, con la sua pianta circolare simbolo dell'eterno ciclo della *Zoé* che Lei personifica. Tutto e tutti sono allora suoi figli e, al tempo stesso, sue manifestazioni.

Il corrispettivo di quest'ascendenza totale, nell'iconografia cristiana, è certamente quello della Madonna della Misericordia che, sotto il suo vasto mantello, ospita tutto il Creato, morti inclusi.

E dunque, neanche la spiccata misoginia ecclesiastica ha potuto soffocare alla radice la potente evidenza arcaica, l'intuizione profonda, sacrale, che la Creazione è generata e curata da un Essere dalle qualità femminili.

Perciò Maria non può morire, perché la sua concezione avviene in un tempo prima del tempo, prima della materia manifestata, della quale Lei è la matrice, come ricorda anche l'epistola del culto mariano in occasione dell'Assunzione, che viene molto opportunamente citata da Fulcanelli nel *Mistero delle cattedrali*.

Il Maestro degli alchimisti contemporanei spiegando, per quanto possibile, il simbolismo della figura scolpita alla base del Portale del Giudizio Universale su *Notre Dame* di Parigi, ci ricorda che l'alchimia è un'Arte sacra che nasce sotto l'egida della Madre della Materia, la Mater Dei Maria Vergine. Ecco il testo, bellissimo, dedicato a chi ha voluto prendersi a cuore la revisione di queste pagine: «Il Signore mi ha posseduta all'inizio delle sue vie. Io ero prima che egli plasmasse qualsiasi altra creatura. Io ero nell'eternità prima che fosse creata la terra. Gli abissi non erano ancora ed io ero già concepita. Le sorgenti non erano ancora uscite dalla terra; la pesante massa delle montagne non era stata ancora formata; ero già nata prima delle colline. Egli non aveva ancora creato né la terra, né i fiumi, né consolidato la terra mediante i due poli. Quando egli preparava i Cieli, io ero presente; quando circoscrisse gli abissi con i loro limiti e stabilì una legge inviolabile; quando stabilizzò l'aria attorno alla terra; quando equilibrò l'acqua delle sorgenti; quando rinchiuse il mare nei suoi limiti e quando impose una legge alle acque perché non superassero i confini loro assegnati; quando gettò le fondamenta della terra, io ero con lui e regolavo tutte le cose».

Ed ecco che, alla fine della sua esistenza terrena, Maria si addormenta e viene assunta in cielo in questo stato peculiare, unico, come si conviene alla Madre di Dio, a colei che lo ha generato, partorito e curato; non solo, ma che lo ha resuscitato, poiché sappiamo che senza il suo sguardo amorevole sul corpo morto del Figlio, senza la carica resurrezionale che emana dal suo Volto intenso ed estatico, il Cristo non sarebbe mai risorto: non avrebbe avuto motivo di farlo.

Come la Basilinna durante le Grandi Dionisiache si accoppia con un simulacro del dio per rigenerarlo e consentirgli di riprendere il ciclo della vita indistruttibile, così Maria fa rinascere la vita eterna dalla morte del Cristo, nuovo Dioniso. Ciò che traspare dai suoi gesti altro non è che la quintessenza dell'erotismo secondo la visionaria definizione di Georges Bataille: «portare la vita sin dentro la morte».

«Ti sei addormentata ma non per morire, assunta; tu non abbandoni il genere umano». Così recita il testo di un panegirico sulla Dormizione del secolo VIII. «Colei che diviene madre partorendo rimane vergine incorrotta, perché Dio era Colui che veniva generato; così nella tua Dormizione vitale, tu sola a buon diritto, rivesti la gloria della persona completa di anima e di corpo», dice Teodoro Studita, giustificando al contempo il dogma della Immacolata Concezione senza per questo dover rinnegare la forza numinosa dell'archetipo precristiano.

Non a caso, la Festa della Dormizione della Madre di Dio, celebrata il 15 agosto, che risale ai secoli VI e VII, veniva preparata e introdotta dall'Ufficio della cosiddetta «*Paraclisis*», cioè l'intercessione della Grande Madre che tutto può, perché tutto è.

E così, nel suo sonno eterno, che non è né morte né sonno, ma eterno sogno, Maria di Nazareth

sogna se stessa, sogna ogni cosa: sogna l'Aleph di Dio, suo figlio.

14. Lo specchio e la luna

«Dice la storia che un tempo passato, quello in cui succedevano tante cose, reali, immaginarie o fantasiose, un uomo concepì uno sterminato progetto; scriver tutto l'universo in un libro e riempì con slancio un fitto, eccelso, immenso ed arduo manoscritto, e limò e declamò l'ultimo verso. Stava per render grazie alla fortuna, ma, alzando gli occhi, un bel disco d'argento vide nel cielo e rimase sgomento: s'era dimenticato della luna. La storia, anche se falsa, è ben ordita per dimostrare quale maleficio grava su noi che usiamo, per ufficio, trasmutare in parole questa vita […]. D'una luna di sangue ebbe a parlare Giovanni nel suo libro, di feroci prodigi pieno e di giubili atroci; ma vi son lune d'argento, più chiare. Pitagora col sangue (narra una leggenda) su uno specchio un dì scriveva e il riflesso di questo si leggeva dentro quell'altro specchio ch'è la luna […]. So che la luna, la parola «luna» è un segno che qualcun creato ha per scriver l'arduo di questa realtà strana che siamo, ed è multipla ed una. Un dei segni che all'uomo il caso o il fato, affinché un giorno (giorno d'agonia o di gloria esaltante) in grado sia di scrivere il suo vero nome, ha dato».

Questi sono alcuni versi della poesia *La luna* di Borges, in cui troviamo, tra le altre cose, sia la menzione dell'archetipo alefico - declinato tante volte dall'autore, sia in termini di Biblioteca Universale, sia di Miniatura che riproduce tutte le immagini del mondo - sia quella dello specchio di Pitagora, con cui si poteva scrivere proiettando le parole sulla luna.

Non è un caso che Borges accomuni il tema dell'Aleph a quello degli specchi, lo abbiamo già visto anche all'interno del suo stesso racconto; ma qui viene specificata la funzione di un oggetto peculiare, che assume un significato simbolico pari a quello della luna, con tutte le implicazioni che la poesia ci suggerisce, in particolare «un dei segni che all'uomo il caso o il fato, affinché un giorno (giorno d'agonia o di gloria esaltante) in grado sia di scrivere il suo vero nome, ha dato». E dunque, lo specchio di Pitagora come epitome ottica dell'Aleph: un parerga imprescindibile.

Ma è possibile scrivere sulla faccia della luna? Usare il nostro satellite per comunicare a distanza? Come ci riferisce Borges, si tramanda che nell'antichità il sapiente Pitagora avesse concepito uno specchio in grado di farlo.

L'erudito gesuita Athanasius Kircher, assemblatore di una delle più monumentali *Wunderkammer* del Seicento, espone questa suggestiva possibilità nel suo *Nuova Criptologia*, ampliando la tesi contenuta nel *Magiae naturalis* di G. B. Della Porta (1589), legata al leggendario specchio pitagorico: «Ho detto ed osservato che noi possiamo utilizzare questo artificio [uno specchio a tronco di cono, *N.d.A.*] per cose grandi e meravigliose e principalmente per scrivere delle lettere sul disco lunare, perché qualunque cosa si sia tracciata su questo specchio, esso la invia a distanza illimitata, lontana quanto la luna, essendo particolarmente aiutato dalla sua luce».

Rafael Mirami, nella sua *Compendiosa introduttione alla prima parte della specularia* (1582), aveva già sostenuto che: «Gli specchi di Pitagora erano talmente lucidi, e fatti con sottile artificio, che egli diede occasione di credere che per vie riflesse facesse vedere nel corpo luminoso della luna immagini di lettere». Affermato questo, l'autore si guarda bene dallo svelare il segreto della concreta realizzazione del prodigio, tanto che Kircher, basatosi su questi studi per provarne l'esperienza, ammette una simile possibilità, ma solo a condizione di un «intervento diabolico».

Ma da dove origina questa storia, chi per primo descrive lo specchio di Pitagora e la sua capacità di scrittura sulla luna? Jurgis Baltrušaitis, nel suo erudito *Lo specchio*, pone la genesi del prodigio all'interno delle *Nuvole* di Aristofane, in cui ad un certo punto Strepsiade replica a Socrate: «Se io assoldassi una maga tessalica e facessi scendere di notte la luna e poi la rinchiudessi in un astuccio tondo come uno specchio?». Alle maghe tessaliche era attribuito, sia da Platone, sia da Plinio, questo potere di far scendere la luna dal cielo, che poi il protagonista custodisce in uno scrigno «tondo come uno specchio», tondo come lo specchio della luna appunto; lo affermava anche Virgilio che, nelle *Bucoliche*, ci dice come ciò avvenisse: «Attraverso il potere di magici versi».

Certo in apparenza nulla a che fare con la possibilità del famoso specchio di Pitagora di scriverci sopra e proiettare le scritte sulla luna, ma si dà il caso che uno scoliasta, probabilmente Didimo di Alessandria, citato nell'*Aristophanis comoediae undecim cum scholiis antiquis* (1607), tragga lo spunto dalla magica evenienza, per riferire questa storia: «Vi è un gioco, inventato da Pitagora, che si fa con uno specchio. In tempo di luna piena, qualcuno scrive su uno specchio tutto ciò che vuole con del sangue e, avendo avvertito l'altro, si mette dietro e volge verso la luna le lettere scritte sullo specchio: allora l'altro fissando attentamente lo sguardo nel cerchio della luna, vi legge tutto ciò che è scritto sullo specchio, come fosse scritto sulla luna».

Qui, dunque, nasce la leggenda dello specchio di Pitagora, ripresa poi nella *Suida* del X secolo (greco: Σοῦδα o Σουίδα), lessico ed enciclopedia storica scritta in greco bizantino riguardante l'antico mondo mediterraneo. Il nome deriverebbe da *Suidas*, ovvero l'autore stesso dell'enciclopedia, che peraltro ricorre nella prefazione.

Nella breve descrizione dello scoliasta, sono riportati tutti gli elementi dell'oggetto favoloso: lo specchio artefatto, la luna descritta anch'essa come specchio riflettente, la componente magico-stregonesca femminile, Pitagora e l'immancabile sangue, che tanta parte avrà nei secoli bui dell'Inquisizione per trasformare il tutto in rituale diabolico. Ma lo straordinario strumento non era l'unico del suo genere nell'antichità: Luciano di Samosata nel suo *La storia vera* (in greco *Αληθῆ διηγήματα*, propriamente *Storie vere*) narra un viaggio sulla luna, descritta come un'isola sospesa per aria, tonda e luminosa, dove trova un oggetto simile: «Vidi un'ancor più grande meraviglia nel palazzo del Re Endimione. Era un grande specchio sospeso sopra un pozzo non molto profondo. Scendendo nel pozzo si udiva tutto ciò che era detto sulla terra, e guardando nello specchio vi si vedevano tutte le città e tutti i popoli come se si fosse in mezzo a loro».

Le analogie tra i due strumenti sono evidentemente su basi catottriche, completandosi lo strumento di Luciano con una sorta di «orecchio di Dionisio», come quello che il tiranno di Siracusa aveva realizzato allo stesso scopo d'intercettazione auditiva; *nihil novi sub sole* verrebbe da dire.

Se analizziamo singolarmente queste componenti, troviamo il loro nesso causale nella più remota antichità. *In primis* la luna: «Non è uno specchio e non ha neppure la superficie liscia»; se Gaspar Schott nel suo *Magia universalis natura et artis* (1657) si sente in dovere di procedere ad un'accurata dimostrazione di quest'assunto, è perché sin dai tempi di Plinio, e molto prima, l'umanità indagava il potere riflettente della luna, giacché il sole vi appariva in toto, pur ridotto in dimensioni, nella sua fase piena.

Che il corpo lunare, a dispetto delle sue irregolarità, sia uno specchio convesso, è evidente; e dunque la sua natura di gigantesca macchina catottrica non è negata da nessuno; come per le nuvole, anch'esse irregolari ma, quando «dense e lisce», come le descrive Seneca, capaci, in certe circostanze,

di riflettere e moltiplicare le visuali del sole.

L'inquietante apparizione del sole multiplo è descritta anche nell'*Eneide,* quando Didone vede risplendere nel cielo due soli e con essi due città di Tebe: «*Et solem geminum et duplices se ostendere Thebas*» (IV - 469). Girolamo Cardano (1550) descrive il fenomeno dei soli multipli, visto di persona a Venezia - ma forse solo lì sono possibili tali portenti - riprendendo le osservazioni di Seneca: «Quando una nube spessa, pronta a gettar pioggia, si trova accanto al sole, e questo imprime la sua immagine in quella, come vediamo che fa un acciaio ben brunito e levigato».

Come la luna, infine, gli specchi di nubi non riflettono solo gli astri, ma qualsiasi oggetto che gli si pari dinanzi, così da creare esseri fantastici, presagi di disgrazia o di gloria. Cornelio Agrippa (1529) descrive il fenomeno con queste parole: «E vediamo, quando soffia il vento del sud, come l'aria si condensa in piccole nubi nelle quali si riflettono remote immagini di castelli, montagne, cavalli, uomini ed altre cose che via via che esse si allontanano, svaniscono».

Sembra la descrizione di un enorme Aleph aerostatico che trascorre nei cieli come un miraggio meridiano.

L'autore nomina anche il famoso specchio pitagorico, affermando che se ne poteva trarre vantaggio per le comunicazioni: al tempo in cui Francesco I faceva la guerra a Carlo V per il Ducato di Milano, lo specchio sarebbe stato usato per trasmettere informazioni tra questa città e Parigi. In tempi contemporanei il poeta calabrese Pino Chiarelli raccontava che, da ragazzo, accompagnando il padre alla marina, guardava attraverso un fondo di bottiglia le carovane dei deserti riflesse sulla luna.

Da sapiente a stregone

Citata a più riprese, spesso senza menzionare le fonti, la leggenda dello specchio di Pitagora viene arricchita nei secoli da inediti particolari. La versione del Cinquecento, che servirà poi da testo base per successive interpolazioni, si deve a Natale Conti, un mitografo milanese che nel suo *Della luna* (1551) riprende tutti gli elementi della storia, a partire dalle streghe della Tessaglia per arrivare poi al famoso oggetto: «Gli Antichi hanno scritto che quest'opinione deriva dal fatto che si facevano certi specchi rotondi, quasi a rappresentare la luna strappata dal cielo. E che ciò fu un'invenzione di Pitagora». L'oggetto viene posto così alla radice del potere delle donne tessaliche, creando un cortocircuito immaginale tra la luna «tirata giù» e lo specchio che ne riproduceva la forma e le caratteristiche catottriche.

Il Conti riprende anche la versione di Agrippa sull'uso militare dello specchio, avendo sentito forse di persona le storie che si raccontavano su di esso durante l'assedio che, da bambino, aveva vissuto. Ma all'epoca, come poi suggellerà l'autorevole Kircher, questa sorta di trasmissione via satellite *ante litteram* puzzava oramai di zolfo. E così si trapassa, su una sorta di piano inclinato, dall'antichità piena di splendenti divinità olimpiche e di sapienti, verso un orizzonte fosco, popolato da maghi e fattucchiere intente a seminare il verbo degli Dei falsi e bugiardi, ispirate naturalmente dal Maligno. In questo nuovo scenario, dominato dall'Inquisizione, lo specchio di Pitagora diventa uno strumento diabolico, così come il suo scopritore un negromante della peggior specie.

In particolare vi era un aspetto, riportato dall'antica fonte dello scoliasta, che suggeriva l'uso malvagio dell'oggetto: il sangue usato per scrivere le lettere. Agli studiosi di ottica antica e ai mitologi, succedevano quindi i demonologi; tra questi il primo ad occuparsi della faccenda, da un inedito punto di vista, fu Le Loyer che, alla fine del Cinquecento, ci dà una nuova traduzione in versi del passo di Aristofane nel quale compare la descrizione del famoso astuccio a forma di specchio in cui rinchiudere la luna e che, secondo lui, sarebbe *ventru luisant*, cioè sferico-convesso. Per

trasposizione analogica, dunque, lo specchio di Pitagora avrebbe avuto la stessa forma dell'Aleph borgesiano.

Ma l'attenzione di Le Loyer si sofferma esplicitamente sul sangue col quale si tracciavano le lettere da trasmettere, precisandone la natura, mentre si spinge sino a darci la definizione del manufatto: «Al riguardo lo scoliasta riferisce che Pitagora scriveva col *sangue umano* sullo specchio panciuto che i Greci chiamano *catoptron*. Lascio ora pensare […] se questo specchio e queste lettere, scritte con il sangue umano, non siano simili al loro sangue di caprone ed ai loro specchi opposti al chiarore del sole o della luna, frutto entrambi dell'arte del diavolo e non di altro».

Ecco dunque posti in risalto i nuovi elementi satanici, primo tra tutti il sangue: non un generico sangue animale o, come vedremo, anche di origine vegetale, ma immancabilmente umano; e poi il *catoptron*, che definiva non una semplice ottica di superficie con caratteristiche riflettenti, ma un apposito apparato per la catoptromanzia: la divinazione attraverso gli specchi.

E dunque, le conclusioni sono nette e suonano come una condanna senza appello: «Pitagora fu il più grande mago del suo tempo e per di più stretto alleato del Diavolo, come testimoniano i falsi miracoli e le imposture che si leggono su di lui».

Raffigurato nel Medioevo, conformemente ad Isidoro di Siviglia e Cassiodoro, tra i protettori delle Arti Liberali in quanto «inventore» della teoria musicale, adesso è relegato nel regno del Maligno.

Se a quei tempi qualcuno avesse scritto un racconto simile a quello di Borges, sarebbe stato accusato immediatamente di stregoneria.

La presenza di uno specchio convesso, cioè di qualsiasi superficie semisferica in grado di riflettere, diventava così un indizio di commercio col demonio; se poi si ritrovavano tracce di sangue umano, la prova demonologica era irrefutabile.

Certo la relazione tra specchio e Maligno, così come tra quest'oggetto e la divinità o le divinità, è strettissima e vastissima. Si parte dallo specchio di Hathor nell'antico Egitto, per transitare poi allo scudo di Teseo usato come specchio per decapitare la gorgone Medusa, o a quello attraverso cui Dioniso crea il mondo, sino ad arrivare, con una lunghissima ed ininterrotta sequenza mitologico-simbolica, sino al suo valore per la spiritualità monoteista giudaico-cristiana.

Basti pensare alla famosa frase di san Paolo in Corinzi I, 13, 12: «*Videmus nunc per speculum in aenigmate*», riferita alla visione del divino, mentre il volto stesso di Mosè risplendeva «come uno specchio» dopo la sua discesa dal monte Sinai.

Anche l'idea paolina che il Volto di Dio, cioè la totalità della Creazione e di tutti i Tempi, possa essere contemplato solo in uno «specchio enigmatico» riverbera la potenzialità alefica di quest'oggetto sempre misterioso.

Anche il Maligno, come Angelo caduto, dunque come figura in qualche modo speculare a quella divina, ha una comprovata consuetudine con gli specchi, proprio attraverso il loro uso a scopi divinatori o evocatori della sua multiforme presenza. Nell'iconografia medioevale troviamo molte illustrazioni del *Principe di questo Mondo* come signore degli specchi: dietro si nascondono i suoi diavoli tentatori, raffigurazioni del detto: «*Le miroir c'est le vrai cul du Diable*».

Il tramonto dello specchio

Ma, come per molte altre arti demoniache, non fu l'Inquisizione a determinare il tramonto del sulfureo specchio di Pitagora, bensì la nuova scienza che, da Galileo in avanti, stava affermandosi col suo metodo sperimentale. L'evidenza scientifica della seconda metà del Seicento, infatti, appunta le sue critiche su alcune questioni ottiche che, a quel tempo, erano già state studiate accuratamente:

prima fra tutte la divergenza dei raggi proiettati a così grande distanza, e poi l'indebolimento della luminosità dovuta allo stesso fattore. Anche Tommaso Campanella, che era stato in prigione come eretico per ventisette anni, appoggiava queste tesi perché dottrinalmente contrario alla stregoneria.

Pitagora e il suo specchio sono oramai ostaggio della poderosa polemica tra fede e scienza che si è aperta verso il Secolo dei Lumi. E allora: le conoscenze che superano l'intelletto umano sono o no sospette di essere intrinsecamente diaboliche, o si tratta solo di secolarizzarle a teoria scientifica? «Le scienze matematiche sono la causa della rovina della nostra Repubblica cristiana!», afferma Massè sul finire del Cinquecento. Il segno del Maligno viene supposto ancora in opere posteriori a Cartesio; la Chiesa rifiuta di scagionare Galileo sino al secolo scorso.

Ma, se nel corso del XVII secolo l'elemento demoniaco scompare progressivamente ad opera della scienza, l'antica leggenda dell'assedio di Milano, e della trasmissione via satellite lunare verso Parigi, rimane imbalsamata all'interno di un… lunario che narrava una storia per ogni giorno dell'anno.

E così, nell'edizione del 1680, il giorno 22 di giugno, si legge una ricetta pratica che titola: «Maniera per conoscere le cose assenti senza magia: bisogna scriverle a grandi lettere su uno specchio e volgerlo verso la luna, la quale le farà conoscere in un altro specchio dove la si guarda».

Torna alla mente la frase attribuita ad Archimede: «Fece una colomba Pitagora che volava come una vera. Sinché il mistero non si capisce è magia, dopo resta la volgare scienza».

15. Lo specchio oscuro

E se l'Aleph fosse solo il prodotto di una raffinata lanterna magica, azionata dal disprezzato cugino di Beatriz per impressionare e prendersi gioco del nostro Borges? O un sottile autoinganno ordito dall'autore per illudere se stesso? O entrambe le cose insieme? Come siamo arrivati a queste congetture? Andiamo per ordine.

Secoli dopo lo specchio di Pitagora, un altro oggetto convesso entra nell'orizzonte immaginale dell'umanità, con uno scopo apparentemente diverso, ma con una valenza alefica analoga: lo specchio nero.

Nella chiesa di S. Luigi dei Francesi, a Roma, c'è una tomba che reca questo epitaffio: «Rappresentò in modo meraviglioso i raggi del sole all'alba e al tramonto». È quello per Claude Gellée, detto Lorrain (Chamagne 1600 - Roma 1682), pittore francese di nascita ma italiano di adozione che, con Nicolas Poussin, è considerato il maestro del genere «pittoresco».

I suoi dipinti e la sua tecnica divennero esemplificativi di quella peculiare tipologia pittorica così definita da Edmund Burk nel suo *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756) dove i soggetti, spesso ruderi e rovine, scene mitologiche grecizzanti o episodi edificanti della prima cristianità, sono inseriti all'interno di paesaggi in cui la natura si è come reimpossessata dello spazio che un tempo fu umano o divino trasmettendo così, secondo Burk, un senso di «bellezza ideale e immaginaria che non è percepita dal senso organico della vista, ma dall'intelletto e dalla fantasia».

I resti di antiche architetture - la torre diroccata, l'arco gotico, le vestigia dei castelli, i vecchi porti fluviali in disarmo - evocano allora qualcosa di invisibile, quasi trascendentale, che spesso s'identifica con una luminosità lontana, incerta, allusiva: un'aura alefica.

Lo specchio Claude

Questa capacità di «rappresentare meravigliosamente i raggi del sole all'alba e al tramonto»,

come poi reciterà il suo epitaffio, era in realtà sostenuta da uno strumento ottico che possiamo considerare come un dispositivo di visualizzazione alefica: lo specchio nero.

Si trattava di uno specchio scuro e convesso, detto proprio «specchio Claude», che veniva usato per guardare il riflesso di un paesaggio, trasmutandolo così in «pittoresco». Nella sua *Guide to the Lakes* (1778), Thomas West ne spiega il funzionamento: «La persona che lo utilizza deve sempre voltare le spalle a ciò che vuole osservare, tenendo lo specchio leggermente alla sua sinistra o destra, con il volto schermato dal sole».

Come funziona uno specchio nero? La prospettiva, distorta dalla superficie convessa, se da una parte altera la saturazione del colore comprimendo i valori tonali con una perdita di dettaglio, in particolare nelle ombre, dall'altra consente un effetto di unificazione complessiva della forma e della linea.

Lo «specchio Claude», era quindi utile a gestire la dimensione di un grande scenario naturale (panorama), rendendolo più facilmente riproducibile e disegnabile, ma anche a cogliere quelle sfumature di luminosità che Lorrain seppe poi tradurre nei suoi dipinti.

Alcuni specchi del Settecento sono ancora esposti in vari musei, tra cui quello di Palazzo Poggi a Bologna; anche chi scrive ne ha elaborato uno sfruttando l'ottica di una lavagna luminosa e apponendo una pittura a spruzzo nera sulla parte concava. L'effetto consente una vista panoramica che trasmette l'illusione di trovarsi al centro di un orizzonte dilatato e al contempo ricondotto a piccole dimensioni: in certi momenti, con il giusto panorama e luce, si produce una suggestione decisamente alefica.

Ma lo specchio nero era solo l'evoluzione di una tecnica ben precedente, che consentiva di captare una sorgente di luce proiettata in un luogo oscurato; uno strumento che permise ad alcuni pittori della Rinascenza di dipingere in modo particolarmente realistico, quasi fotografico, le loro tele: la camera oscura.

La camera oscura

La camera oscura (o camera ottica), è un dispositivo composto da una scatola in cui è stato praticato un foro stenopeico (dal greco *stenos*, stretto, e *opaios*, foro), in pratica un semplice foro posizionato al centro di un lato della scatola che funziona come obiettivo. La luce emanata da un oggetto lo riproduce, capovolto, all'interno della scatola, o camera (da cui la parola *camera* che ancora oggi in inglese indica la macchina fotografica). Fu Keplero ad usare per primo il termine *camera obscura* nel 1604, nella sua opera *Ad Vitellionem Paralipomena*, dove sono esposte le basi dell'ottica seicentesca.

Il fenomeno essenziale, cioè la luce che passando attraverso il foro proietta l'oggetto, era già noto in Cina: questo dispositivo viene menzionato, con il poetico nome di «stanza del tesoro sotto chiave», dal filosofo Mo-Ti nel V secolo a.C.

Nell'antichità occidentale fu Aristotele a descrivere la possibilità di proiettare il corpo del sole in un luogo buio attraverso un piccolo foro; nei *Problèmata* (libro XV, 6) afferma: «I raggi del sole che passano per un'apertura quadrata formano comunque un'immagine circolare, la cui grandezza aumenta con l'aumentare della distanza dal foro».

Ma è il dotto scienziato arabo (secondo alcuni persiano) Abū ʿAlī al-Ḥasan ibn al-Ḥasan ibn al-Haytham (Basra 956 - Il Cairo 1038), latinizzato in Alhacen/Alhazen, il primo, nel suo trattato di ottica (tradotto in latino e in ebraico già nell'XI secolo), a dare una descrizione esauriente della camera oscura. L'esperimento da lui ideato è molto semplice: mise in fila tre candele davanti ad una

parete e collocò nel mezzo uno schermo con un piccolo foro, così la figura delle candele veniva proiettata rovesciata e invertita. Anche lui, come Aristotele, sperimentò la camera oscura per osservare un'eclissi parziale di sole.

La prima descrizione sistematica della camera oscura si deve però a Leonardo da Vinci che ne parlò, chiamandola *oculus artificialis,* nel *Codice Atlantico*, ipotizzando anche la necessità di una lente posta nel foro stenopeico per raddrizzare l'immagine.

Leonardo, oltre che scienziato e pittore, fu anche il primo a suggerirne in modo esplicito l'uso per scopi artistici. Non sappiamo se lo abbia fatto ma, come spesso nelle sue intuizioni, è plausibile supporre una sperimentazione effettiva.

È Girolamo Cardano (1550) ad applicare al foro una prima lente convessa, proprio come suggerito da Leonardo, mentre il raddrizzamento sopra-sotto sarà raggiunto da Giovan Battista Della Porta con l'uso di una lente biconvessa; il ribaltamento destra-sinistra viene infine ottenuto con una seconda lente biconvessa da Keplero, mezzo secolo dopo.

Caravaggio e la camera oscura

È in questi anni, per molti versi eccitanti per le sperimentazioni ottiche, ma anche rischiosi poiché la Chiesa riteneva le lenti come devianti la giusta traiettoria della luce - e dunque foriere di figure governate dal Maligno - che s'innesta l'ipotetico uso della camera oscura da parte di Michelangelo Merisi detto il Caravaggio (1571-1610).

Lo scienziato che ispirò a Caravaggio l'uso della camera oscura fu, probabilmente, Giovan Battista Della Porta che, nel suo *Magiae Naturalis* scrive un capitolo intitolato: «Come alcuno che non sappia depingere, possa disegnare l'effigie d'un huomo ò d'altra cosa, purché sappia solamente assomigliare i colori». Qui il Della Porta insegna un espediente ottico-meccanico che consente di riprodurre fedelmente una figura mediante l'uso di uno specchio concavo e di una lente biconvessa.

Secondo Roberta Lapucci, specialista in restauro all'Università di Firenze che ha approfondito la relazione tra la pittura di Caravaggio e l'uso della camera oscura, vi sono diversi esempi di questa tecnica: la posa del *Ritratto di Alof de Wignacourț* attualmente al Museo del Louvre, è la stessa del carceriere nella *Decollazione del Battista* oggi a La Valletta nella cattedrale di San Giovanni. Ancora, il grafico utilizzato per l'*Angelo del Riposo della fuga in Egitto*, ora a Roma nella Galleria Doria Pamphilj, riappare nel soldato - visibile solo sulle radiografie eseguite negli anni Cinquanta del secolo scorso - del *Martirio di san Matteo* nella chiesa, guarda caso, di San Luigi dei Francesi.

È opinione della studiosa che la prima opera del Maestro, in cui è evidente l'uso di lenti e specchi, sia il *Bacco* conservato agli Uffizi. Per quale motivo? «Prima di tutto per il fatto che il Bacco è mancino: tiene il bicchiere con la mano sinistra. Non vi sono precedenti in tal senso. È chiaro che l'immagine è frutto di una copia da una proiezione. Se ribaltiamo l'immagine a destra, la figura rappresentata appare assai più naturale e a suo agio».

L'ipotesi di una vera e propria camera oscura impiantata nello studio romano di Caravaggio si evince dall'inventario del 1605 della sua abitazione di vicolo san Biagio, attualmente vicolo del Divino Amore 19, in cui vengono citati «uno specchio a scudo e undici pezzi di vetro» (probabilmente delle lenti). Tale inventario fu redatto in occasione del processo intentato all'artista da Prudenzia Bruni, sua padrona di casa, che aveva citato il Maestro in tribunale per un risarcimento di ottanta scudi, comprensivo di debiti a danno del «suffitto mio di detta casa che esso ha rotto praticandovi un foro».

Nel celebre dipinto *Conversione della Maddalena* del 1598 si vede chiaramente, riflesso nello specchio convesso scuro, il foro in oggetto, che risulta di forma quadrata, proprio come descritto nei

Problèmata da Aristotele.

Possiamo immaginare, dunque, quali forme fantastiche potessero comparire, o essere costruite, mercé questo semplice ma efficace artifizio. Specchi che riflettono altri specchi, immagini scaturite come dal prisma di una lanterna magica.

L'inganno?

E allora, chissà se anche l'Aleph di Borges non fosse il prodotto di un qualche foro invisibile nell'oscurità della cantina di via Garay, da cui entravano surrettiziamente le immagini di una lanterna magica.

In fondo, Carlos Argentino sapeva bene cosa cercasse Borges in quella casa; dopo anni di frequentazione doveva averlo capito, come pure era certamente consapevole del senso di stizza che suscitavano in Borges le sue opere letterarie. Cosa ci voleva, allora, a mettere in successione il volto di Beatriz, le lettere che lui stesso le aveva scritto, le impudiche risposte di lei, la mappa di Londra e via enumerando? L'immaginazione poetica ed eccitata di Borges avrebbe ben fatto il resto, completando, come nelle percezioni gestaltiche, il tutto.

Per questo il tanto disprezzato cugino di Beatriz fa aspettare l'autore prima di introdurlo verso le scale discendenti. Gli fa dire dalla cameriera che, guarda caso, il «bambino è in cantina a sviluppare fotografie»: forse aveva bisogno di tempo per preparare la messa in scena, giacché Borges si precipita quasi inatteso all'appuntamento con l'Aleph?

E non gli somministra anche un bicchierino di *pseudo-cognac*, o almeno così dice? In realtà non sono note le caratteristiche di questa bevanda, e sembra che Borges l'abbia introdotta appositamente per velare qualcosa di altro: una qualche droga allucinogena?

E, addirittura, non possiamo pensare che la messa in scena fosse stata accuratamente preparata da mesi, e l'Aleph solo un pretesto? Carlos Argentino, forse sul punto di tradirsi, anticipa incautamente a Borges che «vedrà tutte le immagini di Beatriz»! Come poteva sapere ciò che avrebbe visto Borges?

E ancora, non è lo stesso Borges che al cospetto dell'Aleph dice: «nella parte inferiore della scala, sulla destra, vidi una piccola sfera cangiante, di quasi intollerabile fulgore. Dapprima credetti ruotasse; poi compresi che quel movimento era *un'illusione prodotta dai vertiginosi spettacoli che essa racchiudeva*». Il corsivo è per evidenziare la percezione *illusoria* che egli stesso attribuiva all'Aleph. Oltretutto questa sembra una definizione perfetta di lanterna magica.

Conoscendo la predilezione del Maestro per le situazioni pirandelliane - vedi il racconto *L'attesa* - dei sognatori sognati, dei sentieri che si biforcano e tornano ad incrociarsi, di Omero che cerca Omero, e così via di scatola cinese in scatola cinese, non sarebbe affatto impossibile un autoinganno o, ancora più sottilmente, una situazione che lui stesso ha creato, servendosi del rancore suscitato a bella posta in Carlos Argentino, per spingerlo alla farsa alefica.

Certo la serie di indizi va proprio in questa direzione: farci sospettare la macchinazione consapevolmente subita.

Non lo sapremo mai, ma possiamo non escludere questa congettura proprio a partire dalla fantasmagoria che la camera oscura ci permette.

Infine, la visione dell'Aleph viene interrotta dallo stesso Carlos Argentino, accendendo la luce quando apre la botola e richiama Borges.

Molti anni dopo, in occasione della morte di un'altra donna amata, Teodelina Villar, Borges entrerà in possesso di una moneta maledetta, lo Zahir, che lo farà impazzire. Il racconto sembra il seguito dell'*Aleph*; forse allora tutta la visione alefica altro non è che il sintomo di una prima incrinatura della sua mente?

Ma, anche se così fosse, cosa cambierebbe nella sostanza alefica? Nulla, anzi, avremmo ottenuto definitivamente la certezza che è la nostra psiche a cercare ciò di cui ha bisogno, sia per curare, sia per perdere se stessa.

In particolare, per quanto concerne certe situazioni, come quelle alefiche, entrano potentemente in gioco le cosiddette *sensazioni immaginarie*, cioè «quelle che esistono», apprendiamo dalle pagine di *Aesthetics and History in the Visual Arts* di B. Berenson, «solo nella fantasia e sono prodotte dalla capacità dell'oggetto di far sì che ci rendiamo conto della sua entità e viviamo nella sua vita».

La meridiana a camera oscura

Ma la camera oscura serve anche per misurare il tempo sacro e profano, trasformando l'apparente movimento circolare del sole in un moto lineare, che oscilla tra i due solstizi del Cancro e del Capricorno.

Se si entra nella chiesa di Santa Maria degli Angeli a Roma, o nella Basilica di San Petronio a Bologna, o nel Duomo di Firenze, di Palermo o in quello di Milano, è possibile osservare, in ognuna di queste grandi chiese, una cosiddetta «meridiana a camera oscura»; tutte concepite in origine verso la fine del Cinquecento, vennero poi ulteriormente perfezionate nei secoli successivi, sino al XVIII.

Si tratta di apparati che utilizzano la semioscurità del luogo di culto, ma anche la sua vastità ed orientamento, per misurare sia il mezzogiorno vero - cioè la posizione che il sole al mezzodì solare assume nella sua corsa est-ovest, dividendo così in due la durata del giorno - sia le grandi scansioni astronomiche, come gli equinozi ed i solstizi; basti pensare alla festività pasquale: la regola stabilita nel 325 dal Concilio di Nicea ne sancisce la caduta la domenica successiva alla prima luna piena dopo l'equinozio di primavera.

Le grandi meridiane a camera oscura sfruttano lo stesso principio dell'omonimo strumento ottico: all'interno della «camera», qui intesa come spazio della chiesa, viene tracciata una linea di orientamento nord-sud che riprende quella di un meridiano terrestre. I meridiani, com'è noto, sono linee virtuali che collegano i due poli, e sono tanti quanti i luoghi che attraversano.

Il raggio solare entra nella camera oscura attraverso una piccola apertura praticata sul soffitto, come in casa di Caravaggio, detta «foro gnomonico», la cui perpendicolare disegna il cateto minore di un triangolo rettangolo, in cui il cateto maggiore è il tracciato della linea meridiana e l'ipotenusa, variabile, il raggio inclinato formato dalla luce solare nelle varie stagioni: il mezzogiorno vero è esattamente il momento in cui il raggio del sole proiettato attraverso il foro gnomonico forma la figura di un'ellisse, il cui asse si sovrappone alla linea meridiana.

In queste grandi chiese, ma in realtà in molte altre minori, le meridiane a camera oscura sono opere d'arte raffinatissime nelle quali, al lato della linea meridiana, è possibile vedere splendidi marmi policromi raffiguranti i segni zodiacali che corrispondono alle varie stagioni dell'anno ed in alcuni casi, come in quella concepita dal Cassini a Bologna, una serie di declinazioni che consentono complessi calcoli astronomici.

La meridiana di Santa Maria degli Angeli a Roma, forse la più bella anche se non la più precisa (che resta quella di Bologna) a causa dei restauri di tipo estetico, ma non funzionale, operati dal Vanvitelli nel 1750, era addirittura dotata di uno «gnomone boreale», ora in disuso, che consentiva di misurare la data della Pasqua attraverso l'osservazione della stella polare.

Una buona ragione per entrare di notte in chiesa e farsi ispirare dalla pallida luce dell'ellissi astrale per ritrovare la propria stella personale, l'*Astrum in Homine* di cui parlava Giordano Bruno che, proprio per questo suo sguardo al cielo, fu messo al rogo.

Vedremo come in certe chiese, come il Duomo di Charters, il principio della meridiana a camera

oscura si lega a quello di antiche forze ctonie, configurando così un luogo alefico della massima potenza.

16. Parresia alchemica

Tra i parerga alefici bisogna inserire la qualità del suo tempo. L'Aleph è, abbiamo già detto, una *singolarità*; ciò significa che il suo è un tempo *cairologico*, sia perché generato da e in un momento di opportunità unico, sia perché inerente all'intimità del soggetto che *avviene* con esso. È un tempo del tutto personale, dunque legato alla *verità* del soggetto che lo vive, che esprime attraverso di esso un'opera di riconoscimento di se stesso.

Questa natura di «tempo dell'opportunità» e della «verità» crea un legame analogico col tempo della Grande Opera, in cui queste due caratteristiche diventano «una cosa sola».

Come si configura, allora, questa relazione tra Kairos e verità personale nel tempo dell'Aleph? Per illustrarla ci sono due figure emblematiche, espressioni dello stesso Principio: Iside e la Madonna. Il «no» di Iside, il «sì» di Maria si riflettono reciprocamente come in uno specchio; ora come sposa e sorella di Osiride, ora come madre del Salvatore, rispondono all'Angelo annunciatore attraverso i monosillabi essenziali: «Sia il vostro parlare sì, sì; no, no; il di più viene dal Maligno», dice il Cristo nel *Vangelo* secondo Matteo (5, 37).

Questa è anche la formula che condensa la pratica della *parresia*, di quel «coraggio della verità» che fu oggetto delle ultime lezioni di Foucault: *«Le courage de la vérité»* al Collège de France nel 1984.

La verità ed il suo kairos

Il termine venne coniato da Euripide nel V secolo a.C. - età d'oro della democrazia ateniese, quella di Pericle (462 - 429 a.C.) - con evidenti implicazioni politiche sul funzionamento delle istituzioni. Nell'Atene di quel tempo, il cittadino che interveniva nelle assemblee pubbliche aveva il diritto di dire la sua verità, anche nel caso in cui questa fosse stata contraria alla *doxa*.

Ma il *parresiastes* «non è solo sincero nel dire qual è la sua opinione», afferma Foucault: in questo modo egli si soggettivizza, diviene soggetto e oggetto della verità che esprime.

Ma, avverte il filosofo, per la riuscita del processo è fondamentale la presenza dell'«altro» - il maestro, il filosofo, l'amico, il confessore, l'amato - che ci faccia da specchio in questo *principium individuationis*: una pratica a due. Vedremo come il dialogo con l'«altro» sarà, nel caso degli alchimisti, quello con la Materia stessa, l'anima trasformante e trasformata dell'Aleph alchemico.

Per via dell'identità esistenziale tra l'enunciante e l'enunciato, e qui sta l'arcano, la *parresia* rientra così nella sfera di influenza di Kairos, la divinità greca del «tempo opportuno»; un tempo qualitativamente distinto da quello governato da Kronos, il dio vecchio e feroce, immortalato nel celebre dipinto di Goya intento a divorare i suoi figli, geloso del fatidico vaticinio secondo cui uno di essi lo avrebbe spodestato.

L'effige di Kairos è, invece, quella di un bel giovane che avanza rapido sui talari, impugnando un rasoio, segno del taglio netto tra il momento del suo comparire e quello della sua scomparsa: la cesura tra l'opportunità che arriva veloce, ma che non torna.

Questa fuggevolezza diviene il motivo della curiosa pettinatura: il dio ha davanti alla fronte un bel ciuffo di capelli, per essere afferrato mentre passa; la nuca è invece totalmente calva, poiché una volta fuggito nessuno lo possa riprendere.

Un prezioso bassorilievo, oggi custodito nel Museo municipale di Traù in Croazia, l'antica

Tragurium romana, così lo ritrae. Il ragazzo veloce ha anche, tra i suoi attributi, una bilancia squilibrata, inclinata dalla parte di un tempo che non tiene conto di alcuna ponderazione: il momento della verità.

La cultura cristiana, a questo proposito, ha definito *kairos* il «tempo scelto da Dio», il momento in cui la divinità decide di agire e cambiare la storia degli uomini. Nella Chiesa ortodossa orientale, prima che la liturgia inizi, il diacono scandisce la formula «*kairos tou poiesai to Kyrio*», cioè «è tempo che il Signore agisca», dove *poiesai* significa anche creare, indicando che in quel momento avviene l'incontro tra l'eternità insufflata da Dio, ed il cuore della Materia.

Alchimia e modernità

La stessa intenzionalità per il «tempo opportuno», in cui viene decisa la Creazione e la sua verità ultima, il suo *eskaton*, è al cuore del processo che vede sia l'alchimista, sia il massone, cercare con le pratiche ispirate dall'acronimo «V.I.T.R.I.O.L» - cioè *Visita Interiora Terrae Rectificando Invenies Occultum Lapidem* - di «rettificare» appunto la «Pietra Occulta», il suo stesso «principio vitale», e condurlo così alla *parusia*, cioè alla «presenza»: la piena realizzazione dei suoi attributi essenziali.

L'identità latomistica tra individuo e pietra grezza si rispecchia dunque pienamente nel programma espresso in questa formula alchemica.

Tutto questo resterebbe confinato nella storia delle arti esoteriche se non fosse per il fatto, come afferma Françoise Bonardel, che l'Opus Magnum è invece una concezione del mondo in contrapposizione alla modernità. Nel suo *Philosophie de l'alchimie*, la definisce come «concreta assunzione di responsabilità per l'insieme del mondo». Un «lavoro filosofale» in risposta al «percorso filosofico» che ci ha portato a distruggere ed umiliare la sacralità della Materia, il suo spirito, e dunque noi stessi come parte senziente di essa.

René Guénon dice esplicitamente, nel suo *Iniziazione e realizzazione spirituale*, che ogni esoterismo deve trovare una corrispondenza essoterica, cioè un'attività profana, per completare il percorso iniziatico.

È ancora l'alchimia, intesa come pratica di cura e manutenzione del mondo, che, rivisitata alla luce delle differenze di genere, permette di leggere in chiave politico-ecologica l'intuizione originaria di Jung sulla necessità di un'integrazione simbolica del femminile all'interno della sfera psichica.

Afferma ancora Bonardel che la ripresa della «filosofia alchemica» può mettere fine all'unilateralità di un'episteme - che si suppone essere quella quasi unanime della modernità - di scissione tra soggetto ed oggetto, ricomponendo la matrice simbolica di una «prassi dell'alleanza» con le forze vive della Creazione. Un'alleanza e non una competizione, o una sottomissione, per dirigere finalmente lo sguardo verso l'essenza infinita delle cose finite: ancora una volta una visionarietà alefica.

Questa «verità della Madre Materia», come diceva Giordano Bruno, ha dunque bisogno di un tempo opportuno, cairologico appunto, in cui si compiono le operazioni di coagulazione e dissoluzione - il *solve et coagula* cuore della pratica alchemica - affinché le fasi dell'Opera possano maturare, così da portare ad effetto il ricongiungimento: l'annullamento, simboleggiato dal *Rebis* filosofico - l'androgino ermetico - delle dualità che esistono tra materia e spirito, visibile ed invisibile, immanente e trascendente, unità e pluralità… e ricomporle finalmente in *dualitudini:* coppie di opposti non oppositivi che rendono manifesta l'Unità primigenia del Creato, scopo ultimo del magistero alchemico e massonico.

L'alchimista ed il massone, dunque, stabiliscono, come *parresiastes*, un patto tra loro e la verità mistica che dorme nella Madre Materia, l'«altro» o meglio l'«altra», con la quale egli è in dialogo.

E allora, operare *con* la materia ed *attraverso* la materia nel tempo giusto, implica saggiarne la capacità di sciogliersi e rapprendersi; questo rimanda, poiché la materia operata trasforma a sua volta l'operatore e viceversa, alla volontà dell'alchimista di mettere nell'athanor se stesso: considerare le proprie impurità come parte della «prima materia».

Da qui il punto di partenza della trasmutazione interiore - il *neidan* alchemico taoista - il cui obiettivo è la pienezza del nostro stesso esistere; *ex-sistere*, cioè essere in atto consapevolmente per il tempo che ci è dato.

Zosimo di Panopoli (IV secolo) sostiene che tutta l'alchimia dipende dal *kairos*, e definisce le operazioni alchemiche *kairikai baphai*, tinture di *kairos*. Egli teorizza che i processi non avvengono da sé, ma soltanto nella giusta congiunzione astrologica.

David di Dinat, filosofo panteista del XIII secolo, difeso da Bruno ed avversato da Tommaso d'Aquino nella *Summa contra Gentiles* (I, 17), sostiene che la Materia sia «cosa eccellentissima e divina», come ribadirà nei suoi dialoghi *De la causa, Principio et uno* il monaco di Nola. Qui troviamo il nucleo antimoderno di quella teoria delle corrispondenze che verrà sviluppata da Paracelso e dall'alchimia rinascimentale. La sintonia, di stampo neoplatonico, tra il tempo soggettivo e quello planetario al quale l'alchimista deve, per così dire, accordare i suoi gesti operativi, riduce così ulteriormente l'intervallo tra soggetto ed oggetto, tra operatore e materia operata, contribuendo in questo modo all'identità alefica dell'Opera con l'operatore.

Nell'esperienza alefica, infatti, non vi è alcuna distinzione tra osservatore e immagine osservata: il tutto scaturisce, identità ed immagini, dallo stesso nucleo immaginale, ed ad esso ritorna, come un'operazione di scioglimento e coagulazione visionaria.

Ecco che, come nella *parresia* e nel messaggio evangelico, la Madre Materia dispiega alchemicamente la sua verità tra un «no» e un «sì», in altre parole tra un resistere (*coagula*) ed un concedersi (*solve*).

E dunque, ripercorriamo la storia di un «sì» e di un «no» pronunciati da due personaggi femminili, entrambe ipostasi della stessa Grande Madre, che agiscono con modalità speculari, perché operano e sono operate in momenti diversi della storia del mondo: l'antico Egitto e l'alba della Cristianità.

Iside e Maria: due donne divine che rappresentano, in forme distanti nel tempo ma non distinte nell'essenza, il medesimo femminino totipotente, la *matrix* paracelsiana capace di portare ad effetto e far coincidere, come nell'Aleph, la causa materiale con quella finale.

La falce di luna, comune ad entrambe, simbolo dell'eterno rinnovarsi delle cose, così come la loro verginità, cioè l'aura numinosa ed intangibile insita nella Materia cosmogonica - «nessuno ha mai sollevato il mio velo» dice Iside, di Maria Immacolata la purezza è provata dai suoi contemporanei con l'ordalia dell'acqua amara - testimoniano sul piano metastorico la loro identità.

Sulla parete esterna occidentale della chiesa del Crocefisso, la prima delle cosiddette Sette Chiese di Santo Stefano in Bologna, è ancora visibile la lapide marmorea che dedicava l'originale tempio romano ad Iside Vittoriosa.

Iside dice «no» all'angelo

Il *Codex Marcianus* è un voluminoso manoscritto alchemico conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia; sulla copertina è possibile osservare l'effigie dell'Uroboro - il serpente che si morde la coda

(da *oura* coda e *boros* che morde) simbolo dell'eterna rinascita, così come dell'unità della materia - che racchiude la scritta *En to Pan*, cioè nell'Uno il Tutto, e diverse altre simbologie riferite all'Arte della trasmutazione ed alle sue operazioni.

Un testo greco qui contenuto è intitolato *La Profetessa Iside a suo Figlio*. Si tratta di uno scritto risalente all'incirca al I secolo a.C.; sotto il titolo è visibile il simbolo della falce di luna. Qui la metafora utilizzata per cifrare il processo operativo, prassi comune a tutti i testi alchemici, è quella di un episodio centrale della mitologia egizia: la storia che narra della famosa battaglia in cui Seth, che rappresenta il caos distruttivo della brutalità, si batte contro Horus, divinità solare dell'ordine ricostituito, figlio di Iside ed Osiride.

Nel testo alchemico Iside così esordisce: «Oh, figlio mio, quando tu decidesti di andare a combattere il perfido Tifone [Seth] per il regno di tuo padre [Osiride], io mi recai a Hormanouthi, cioè a Hermopolis, la città di Hermes [il dio Thot], la città egizia della sacra arte [l'alchimia], e vi rimasi qualche tempo. Dopo un certo passaggio dei *kairoi* [il necessario movimento della sfera celeste], accadde che uno degli angeli che abitavano nel primo firmamento mi vide dall'alto e venne a me desiderando congiungersi carnalmente. Aveva gran fretta che l'unione avesse luogo, ma io gli dissi no. Resistetti, perché volevo interrogarlo sulla preparazione dell'oro e dell'argento».

A questo punto Iside vince la battaglia e l'angelo le rivela tutto ciò che sa sulla tecnica dell'alchimia: «Indicò il vaso che portava sul capo, e cominciò a svelarmi i Misteri». E dunque Iside ottiene il segreto della trasmutazione resistendo alle offerte sessuali dell'angelo; una modalità che obliquamente ricorda quella di Sherazade nelle *Mille e una Notte*.

Qui la metafora ci dice che chi voglia giungere al compimento, deve resistere alle forze che cercano di distoglierlo dal retto sentiero attraverso le lusinghe di una strada puramente materiale, priva di salda convinzione dottrinale e retta volontà. Anche le promesse solenni che caratterizzano alcuni Ordini iniziatici riprendono questo concetto chiave.

In questo senso si sviluppa anche il significato nascosto dall'allusione sessuale vera e propria. La Materia non concederà le sue grazie, cioè non si darà all'operatore, se non quando questo sarà in grado di trarre da lei il segreto con le giuste manipolazioni: mostrandosi all'altezza del potere insito nelle trasmutazioni.

Il «sì» di Maria

Assolutamente speculare, e dunque analoga, è la postura assunta da Maria di Nazareth che, non a caso, trasmette lo stesso nome a quella Maria la Giudea, vissuta tra il primo ed il terzo secolo forse ad Alessandria d'Egitto, che per prima ha descritto concretamente alcune operazioni alchemiche ancora oggi titolate a suo nome: il celebre «bagno Maria».

E dunque: «Nel sesto mese, l'Angelo Gabriele fu mandato da Dio in una città della Galilea, chiamata Nazareth, a una vergine, promessa sposa di un uomo della casa di Davide, chiamato Giuseppe. La vergine si chiamava Maria. Entrando da lei, disse: ti saluto, o piena di grazia, il Signore è con te. A queste parole ella rimase turbata e si domandava che senso avesse un tale saluto. L'Angelo le disse: non temere, Maria, perché hai trovato grazia presso Dio. Ecco, concepirai un figlio, lo darai alla luce e lo chiamerai Gesù. Sarà grande e chiamato Figlio dell'Altissimo; il Signore Dio gli darà il trono di Davide suo padre e regnerà per sempre sulla casa di Giacobbe e il suo regno non avrà fine.

Allora Maria disse all'Angelo: com'è possibile? Non conosco uomo. Le rispose l'Angelo: lo Spirito Santo scenderà su di te, su te stenderà la sua ombra la potenza dell'Altissimo. Colui che nascerà sarà dunque Santo e chiamato Figlio di Dio. Vedi: anche Elisabetta, tua parente, nella sua vecchiaia, ha concepito un figlio e questo è il sesto mese per lei, che tutti dicevano sterile: *nulla è impossibile a Dio*.

Allora Maria disse: eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto. E l'Angelo partì da lei».

Nei testi alchemici, che spesso usano le Scritture come cifrario, Maria di Nazareth simboleggia la Madre Materia che si «lascia impregnare» dal solvente universale per sua stessa volontà; anche il suo «sì», come il «no» di Iside, è pronunciato nel *kairos*, il momento opportuno alla fecondazione: quando l'anima può prendere posto nel suo involucro di materia, nel suo «vestito di carne» dice Francesco d'Assisi.

La metafora della fecondazione, comparsa per la prima volta nell'alchimia bizantina, così viene descritta nel *Testamentum* attribuito allo pseudo Raimondo Lullo, per richiamare lo stile del monaco alchimista spagnolo vissuto nel XIII secolo: «Dunque figliolo, devi comprendere che nella prima cottura, quando avviene il coito e l'unione per amore della natura, allora si ottiene la prima mescolanza, unendo il corpo e lo spirito, affinché si accordino e le loro qualità si mescolino formando un composto delle virtù elementari dell'uno e dell'altro in forza del concepimento che fa dei due uno».

Maria è dunque il «corpo perfetto per il coito perfetto» dal quale può nascere la Pietra della Trasmutazione, il Lapis-Cristo, «pietra scartata dai costruttori che diviene testata d'angolo» (Salmo 117, 22 – 23). Parimenti, nella ritualità massonica, la «pietra grezza» è l'apprendista che poi, salendo di grado in grado iniziatico, diverrà «pietra squadrata».

L'epistemologa femminista Evelyn Fox Keller, nella sua introduzione a *Genere e Scienza,* evidenzia come il «sì» mariano alla *congiunctio* apre la porta a un nuovo approccio, che annulla la distanza tra la verità della mente e quella del corpo, dove per «corpo» s'intende il codice comunicativo di tutti i «fenomeni prelinguistici» con i quali comunque dobbiamo negoziare la nostra permanenza sulla Terra.

Nella stessa prospettiva, James Hillman ammette che «nella scienza moderna la femminilità della materia non può mai essere realmente riconosciuta», e che in questo modo il metodo galileiano si rivolta contro se stesso; dunque «la scienza attuale non può vedere le cose che l'alchimia vedeva». Infine, come nella simbolica cristiana l'Annunciazione è aurora della nuova creazione, *kairos* scelto da Dio per irrompere nello spazio-tempo della Storia, così per l'alchimista il momento della Trasmutazione finale, l'Opera al Rosso, coincide con la sua intima transustanziazione: l'umile villaggio di Nazareth non è Gerusalemme; l'annuncio della nascita del Messia viene fatto a Maria in un luogo insignificante della semi-pagana Galilea, che né Flavio Giuseppe né il Talmud nominano. Nello stesso modo e momento, compiuta l'Opera, l'umile dimora dell'alchimista, improvvisamente, diventa il centro del mondo; si manifesta così, nel tempo opportuno, la nascita della Pietra Filosofale, la rinascita del corpo e dell'anima all'Unità: l'Aleph alchemico.

17. Il violino di Chartres

«Chi vuol fare la nostra pietra artificiale, al principio della natura deve guardare. Noi siamo del metallo principio e prima natura, l'arte fa tramite noi la suprema tintura. Non c'è fonte uguale a me, né ruscello dura: sani, giovani e ricchi tutti rende la mia cura, e sono insieme veleno mortale (ma poi ristorata torno vitale). Io sono un re, il mio corpo è salutare, ma una donna desiderano l'anima ed il cuore. Io sono una regina di nobili maniere, un marito sia guida al mio corpo dolcemente. O luna, lascia che io diventi il tuo marito ed il più forte sovrano della terra da te sarà partorito. O sole, volentieri io ti sarò obbediente, ma prima dobbiamo immergerci nel bagno naturalmente. O luna questo bagno è tanto salutare e diligente che i nostri corpi subito celestiali rende. O sole, se non ci

fosse il nobile bagno non ci darebbe luce nessun astro. O luna, nell'abbraccio del mio dolce amore diventi bella e forte come il tuo signore. O sole, per quanto la tua luce superi ogni stella, tu hai bisogno di me come il gallo della pollastrella».

Questi primi versi della *Canzone del Sole e della Luna*, ballata alchemica scritta circa nella seconda metà del Cinquecento, illustrano bene, sotto forma di *picta poesis* (ovvero della correlazione tra testo poetico e figura emblematica), la centralità dei due astri nella preparazione della «pietra artificiale», metafora di ciò attraverso cui è possibile penetrare e manipolare la natura unica di tutte le cose: l'Aleph filosofale.

Le torri della cattedrale di Chartres

Le due torri della Cattedrale di *Notre Dame* a Chartres si alzano imponenti verso il cielo, mentre lo sguardo si perde nel contemplare questo capolavoro dell'architettura gotica. Sulle sommità è possibile osservare rispettivamente un sole ed una luna, segni inequivocabili che anche qui, come in *Nostra Signora di Parigi*, i simboli della Grande Opera sono impressi nel cuore stesso della pietra, a formare quel *mutus liber* che l'ermetico Fulcanelli ha descritto magistralmente nel suo *Le dimore filosofali.* Gli emblemi dei due astri principali, dunque, svettando sulle guglie che portano il loro stesso nome, congiungono «Ciò che sta in alto con ciò che sta in basso, per il potere di una Cosa Sola», come recita la *Tavola Smeraldina* attribuita ad Ermete Trismegisto.

E così, il sole e la luna sono l'immagine visibile e celeste di un'energia ctonia altrettanto potente quanto invisibile che, insieme alla luce delle splendide vetrate colorate, è in grado di orientare la mente in una prospettiva tale da ricongiungerla, almeno per un momento, alla verità della Madre Materia, qui ipostatizzata nella figura protetta dalla cripta sotterranea, la Vergine Nera divinità scura ed oscura come la terra d'Egitto, *Al-Kema*, da cui nascono, sia il nome alchimia, sia la prima fase della trasmutazione: l'Opera al nero.

Questa Potenza sotterranea rende, se possibile, Nostra Signora di Chartres qualcosa di ancora più arcano rispetto a ciò che, in questo senso, già rappresenta *Notre Dame* di Parigi, la cattedrale in cui, ai due lati del Portale del Giudizio, ignoti Maestri hanno scolpito, a perenne memoria degli adepti, minuziosamente e con dovizia di particolari, ognuno dei passaggi del Magistero alchemico, peraltro ripresi a colori sull'emisfero superiore del grande rosone centrale.

La costruzione di Chartres

Nel 1184 l'antica basilica romanica, ultima di cinque chiese precedenti tutte diroccate, era stata distrutta da un incendio; lo sgomento della popolazione, però, si era trasformato ben presto in speranza quando, sgombrando le macerie del vecchio edificio, riapparve tra i calcinacci il lembo della tunica della Vergine.

Una reliquia, come si può immaginare, preziosissima ed assolutamente vera, com'era in uso credere all'epoca, ed ancora oggi: il velo è accessibile dall'ambulacro, al lato nord, in una delle cappelle absidali. Il ritrovamento bastò ad accendere nel popolo la volontà di ricostruire la Cattedrale più bella e preziosa di prima.

I lavori durarono solo una trentina d'anni, un vero miracolo per quell'epoca, ed ancor più se avvenisse oggi; tutta la cittadinanza di Chartres partecipò con convinzione e devozione, aiutando come poteva i Maestri Muratori che ebbero il compito di dirigere l'edificazione.

Già questo fatto ha dello stupefacente; della Cattedrale, infatti, non è mai esistito un piano complessivo perché ogni capomastro s'interessava di una parte specifica, certo coordinandosi con gli

altri, usando per le fondazioni e le tecniche di messa in opera misure affatto diverse: chi l'antico piede romano (296 mm), chi quello inglese (304 mm), reale (325 mm) o teutonico (333 mm).

Se non ci fosse stata una tradizione architettonica su cui convergere, tutta questa eterogeneità avrebbe avuto un punto di caduta distonico ma, come risulta storicamente, la Cattedrale di Chartres è assolutamente unica ed equilibrata nel suo genere: le navate, il coro, i transetti si ergono ad altezze mai tentate prima, segno che una potente tradizione mosse le gesta dei muratori.

Le grandi vetrate poi, uno dei suoi segreti, furono ricavate a scapito della solidità dei muri; da qui la necessità di tutti gli archi rampanti, innovativi, per sostenere il peso della costruzione, ed evitare le disastrose evenienze che si verificarono, ad esempio, a Beauvais, oggi famosa per l'aeroporto in cui atterrano i voli *low cost*, dove il coro crollò ben due volte durante la costruzione.

Ma chi erano questi Mastri Costruttori? Sappiamo pochissimo di loro, nessun nome è stato tramandato, o quasi. Il visitatore attento può, però, cogliere le loro «firme»: un pesce qui, l'abbozzo di un volto lì; segni importanti, non solo per ricordare la presenza dei *faber* ma anche perché rappresentano, in qualche modo, l'anello di congiunzione tra il gotico ed il romanico, quel periodo architettonico tanto complesso quanto fantastico che seppe dare all'umanità una concezione del cosmo coerente, piena di analogie sottili e che forse sono all'origine della Massoneria speculativa attuale.

Altro mistero irrisolto è quello dei fondi: chi pagò per erigere la Cattedrale? Chartres era, ed è, un piccolo paesino, con una modesta fiera rurale; la popolazione non poteva che provvedere all'opera attraverso la fornitura delle sue braccia e di un poco di materiale. In realtà, e questo spiega l'aura della chiesa, vi fu un massiccio intervento dei Templari, che molte storie danno legati a quella zona della Francia.

I Cavalieri del Tempio, fondati da san Bernardo di Chiaravalle, cioè di Chartres, come ci ricorda Victor Hugo, tornarono dalle Crociate con molta sapienza e molti segreti, tra i quali quello per costruire l'ogiva, cifra distintiva dell'architettura gotica, in netta discontinuità con tutto ciò che la precedeva.

Segno, probabilmente, di un innesto che molti non dubitano sia stato mutuato dai piani di costruzione del Tempio di Salomone - lì dove si dice fosse custodita l'Arca dell'Alleanza - dai «tre architetti»: Salomone stesso, il re di Tiro, ed Hiram la cui morte fece scomparire la Parola Segreta, simbolo dell'antica saggezza mistico-muratoria; quel «Gran Segreto» che i Cavalieri erano venuti a cercare in Terrasanta.

Il labirinto e le vetrate

All'interno della Cattedrale è possibile ammirare il famoso labirinto, il cui sviluppo complessivo supera i 250 metri. I fedeli lo percorrono ancora adesso in ginocchio, come una sorta di pellegrinaggio verso uno dei luoghi santi della cristianità: il centro del dedalo, infatti, viene assimilato a Gerusalemme. Il significato sacro del labirinto è di derivazione romanica, l'architettura che più di ogni altra ha saputo, e voluto, rappresentare in pietra le gerarchie cosmiche cristiane.

Per Victor Hugo, il romanico è l'estrema propaggine architettonica di un mondo ordinato gerarchicamente attorno all'indefettibile monoteismo cristiano; ma già il gotico, con le sue guglie scagliate verso il cielo, come una sfida non solo alla fisica ma alla divinità stessa, testimoniano di un'umanità che lentamente si vuole affrancare da questa subalternità, pur restando ancora immersa nella fede.

«Prendiamo ad esempio il Medioevo: nel suo primo periodo, mentre la teocrazia organizza l'Europa, mentre il Vaticano riunisce e riclassifica intorno a sé gli elementi di una Roma fatta con la

Roma che giace crollata intorno al Campidoglio, mentre il cristianesimo va cercando tra le macerie delle civiltà anteriori tutti i piani della società e ricostruisce con quelle rovine un nuovo universo gerarchico, di cui il sacerdozio è la chiave di volta, si scorge dapprima emergere da quel caos, e poi a poco a poco sorgere dagli scavi delle morte architetture greca e romana, sotto il soffio del cristianesimo, quella misteriosa architettura romanica, sorella delle costruzioni teocratiche dell'Egitto e dell'India, emblema inalterabile del cattolicesimo puro, geroglifico immutabile dell'unità papale. Tutto il pensiero d'allora, in verità, è scritto in quel cupo stile; ci si sente dappertutto l'autorità, l'unità, l'impenetrabile, l'assoluto, Gregorio VII; il prete dappertutto, l'uomo giammai; dappertutto la casta, il popolo mai. Ma ecco le Crociate: un gran movimento di popolo, quali ne siano le cause e gli scopi, sprigiona sempre, dal suo ultimo precipitato, lo spirito della libertà […]. L'Europa è cambiata. Ebbene; anche la faccia dell'architettura è cambiata. Al pari della civiltà essa ha voltato pagina ed il nuovo spirito dei tempi la trova pronta a scrivere sotto la sua dettatura: essa è tornata dalla Crociate con l'ogiva, come le nazioni ne sono tornate con la libertà».

Anche le famose vetrate di Chartres sono un'attrazione magnetica per ogni visitatore. Il loro segreto è ancora nascosto nelle lastre originarie, circa la metà di quelle attuali, in cui i colori fondamentali, il rosso ed il blu, furono ottenuti combinando sapientemente il silicio presente nella sabbia fluviale, con scaglie di oro ed argento: i due metalli simbolo del sole e della luna, i principi maschile e femminile dell'Opera; separati in natura ma ricomponibili nella loro dualitudine proprio per mezzo del Magistero alchemico.

Ma la determinante alefica di Chartres, ciò che esalta e porta ad effetto le vibrazioni luminose che emanano dalle vetrate, il suo arcano affatto unico, è la funzione di enorme strumento musicale, capace di poter suscitare un'energia mistica potente, avvertibile chiaramente da chi sa come evocarla ed ascoltarla.

Il violino della Cattedrale

Michael Maier, nel suo trattato *Atalanta fugiens*, mette in relazione le fasi della Grande Opera con altrettante fughe musicali, e tavole che illustrano simbolicamente i processi operativi, per arrivare alla ricomposizione tra l'uomo e il mondo, tra il dentro e il fuori di noi.

La musica è un veicolo ineguagliabile per raggiungere la consapevolezza dell'Unità. Gli alchimisti medioevali chiamavano il loro Magistero *Arte della musica*. In una nota tavola dell'*Ampitheatrum sapientiae aeternae* (1609) di Khunrath, sul tavolo dell'alchimista si vedono rappresentati strumenti musicali a corda, mentre una scritta sotto di essi accenna alla *musica sancta* ed all'armonia delle Sfere cosmiche. Ma il vero strumento del *sacrificio musicale*, cioè della comunione con l'insieme della Creazione, è fatto col proprio corpo, sommo strumento vibratile di ricongiungimento tra il macro ed il microcosmo.

E allora, per descrivere il funzionamento e la struttura di questo gigantesco Aleph di pietra produttore di vibrazioni sonore che è la Cattedrale di Chartres, dobbiamo discendere verso la cripta della Madonna Nera, la Madonna del Sottosuolo, che regge e collega la parte celtica della Cattedrale con quella cristiana.

«Nel Medioevo», dice ancora Victor Hugo, «quando un edificio era completo, ve n'era altrettanto sottoterra che fuori. A meno che non fossero stati costruiti su palafitte, come Nostra Signora di Parigi, avevano sempre un doppio fondo. Nelle Cattedrali, vi era in certo modo un'altra Cattedrale sotterranea, bassa ed oscura, misteriosa, cieca e muta, sotto le navate superiori che riboccavano di luce e risuonavano di suoni d'organo e di campane, giorno e notte».

Come vedremo, proprio a partire da questa descrizione generale, la Cattedrale di Chartres è una

decisa eccezione, non per la sua architettura inferiore, bensì per il ruolo attivo che questa svolge nell'economia dell'intero edificio. La cripta della Madonna Nera, infatti, è a sua volta collegata al pozzo di origine celtica che rappresenta la base originaria della costruzione.

Il pozzo, a pianta quadrata, è profondo 37 metri - esattamente l'altezza dal pavimento alla navata - e pesca in un bacino particolarmente ricco di corsi d'acqua sotterranei, carsici ma in movimento perenne, che hanno condizionato non solo la morfologia idrogeologica del terreno su cui è stata edificata la Cattedrale, ma la sua pianta stessa. A differenza delle altre chiese gotiche, come Nostra Signora di Parigi, quella di Chartres non è orientata secondo l'asse est-ovest che consente di cogliere al massimo nel corso della giornata l'intensità dei raggi solari in ascesa ed in discesa, bensì lievemente spostata verso nord-est.

Questa particolarissima declinazione è chiaramente testimoniata dalla piccola meridiana sormontata da un angelo, ancora visibile sull'angolo destro della facciata, che ci indica con precisione lo scostamento dell'asse dalla direttiva canonica.

L'angelo è stato oggetto anche di una poesia di R. M. Rilke, i cui versi recitano così: «La bufera che scuote la forte Cattedrale, come la furia del pensiero che nega, ci spinge a un tratto con più tenerezza verso di te, attratti dal tuo sorriso, angelo sorridente, sensibile figura che hai la bocca di cento bocche fatta, e non ti accorgi che le nostre ore si allontanano da te, e dalla colma meridiana su cui stanno, a un tempo tutti i numeri del giorno, ugualmente reali, in profondo equilibrio, quasi ricche e mature fossero tutte le ore. Che sai tu, che sei di pietra, del nostro essere? E forse hai anche più beato il volto quando volgi alla notte il tuo quadrante?».

La relazione tra Rilke e l'angelo è tutta in questi versi che riecheggiano quelli della prima *Elegia duinese* in cui la figura angelica è «tremenda»; anche qui l'alefica figura, che assomma nel suo distante sorriso tutte le ore della vita, appare distante come un Aleph irraggiungibile.

La meridiana non è dunque lì come semplice strumento astronomico, ma come segno visibile di un orientamento sempre cercato e sfuggente; ma perché l'originale disposizione? Cos'ha ordinato in questo senso la planimetria della Cattedrale? Sono proprio i fiumi sotterranei a darci la risposta: la chiesa, infatti, risulta costruita, nella sua estensione di superficie, come una nave di pietra che solca, tagliandoli perpendicolarmente, i corsi d'acqua che in profondità corrono paralleli gli uni agli altri, formando le corde liquide di un enorme violino di cui il tempio è l'enorme cassa.

A questo punto capiamo il significato del pozzo celtico, detto *Pozzo dei Forti*, come venivano chiamati gli iniziati ai culti druidici che qui si riunivano ben prima che il cristianesimo s'impossessasse del luogo: il suo scopo è quello di ricevere ed immagazzinare l'energia di queste acque che fluiscono sotto il corpo della Cattedrale.

E qui entra in gioco un altro elemento architettonico: il titanico pilastro di pietra che collega la base del pozzo al pavimento della chiesa. Funziona esattamente come la cosiddetta «anima del violino», il piccolo cilindro di legno che viene sapientemente inserito dal liutaio nella cassa, sotto il ponte, affinché il suono abbia quella particolare caratteristica che ogni strumento porta con sé. Ebbene, è proprio la colonna che trasmette e modula verso il pavimento di pietra della Cattedrale le vibrazioni sonore prodotte nel pozzo dal continuo passaggio dei fiumi sotterranei.

Chi cammina sul pavimento della chiesa, dunque, si muove sulla superficie di una cassa armonica in continua vibrazione, provocata dal passaggio sotterraneo delle acque che si trasformano in onde sonore trasmesse poi all'impiantito, e dunque a tutto il corpo architettonico sovrastante, mercé l'enorme colonna-anima di pietra sottostante. Le correnti telluriche, quelle che da sempre orientano con i loro invisibili campi di forza la migrazione degli uccelli, qui sono state, per così dire, imbrigliate a favore dell'umanità: forza ctonia al servizio dello spirito.

Chi conosce l'arcano, dunque, lo *visualizza* e così si pone in cammino circumdeambulando tutta la

Cattedrale a partire da una pietra particolare, detta «solstiziale» - situata nel prolungamento del muro sud in mezzo alla navata laterale del transetto - riconoscibile poiché solo una volta l'anno, il 21 giugno, solstizio d'estate, un raggio che parte da un foro posto nella vetrata di s. Apollinare la illumina per pochi secondi.

Curiosa coincidenza il fatto che in Italia un Aleph vibri in corrispondenza di una colonna nella chiesa ravennate di S. Apollinare nuovo, sotto il mosaico della presentazione dei Re Magi.

Muovendo allora dalla pietra solstiziale, chi faccia il giro perimetrale assorbendo, al tempo stesso, sia le vibrazioni luminose delle vetrate, sia l'energia sonora prodotta dalle acque sotterranee, può sperare di avere un'esperienza alefica. Questa si manifesta, eventualmente, dopo il tragitto circolare, tornati al punto di partenza, se si rimane per un momento in meditazione, o in preghiera, o in semplice silenzio interiore, come più aggrada alla natura di ciascuno. Allora, il corpo e la mente si riuniscono alla costruzione tutta, restituendole una parte dell'energia spirituale accumulata.

Si rende così un tributo alla Cattedrale per i pensieri sottili alimentati dalle acque e dalla luce, mentre nella cripta oscura splende l'enigmatico sorriso della Grande Madre, che sempre veglia su di noi.

PARALIPOMENI

18. Le perle di vetro

Tra le tante forme che può assumere un Aleph, c'è anche quella di un gioco, anzi *del* Gioco. Nell'omonimo romanzo di Hermann Hesse, ambientato in un luogo ove vigono la contemplazione e la ricerca delle cose ultime, il *Gioco delle perle di vetro* nasce come antidoto ad un mondo completamente desacralizzato, secolarizzato e superficiale, incapace di visione. Chi lo pratica è alla ricerca della corrispondenza totale e perfetta, il punto di equilibrio tra micro e macrocosmo che aprirà una nuova fase della Storia umana: cerca l'esperienza alefica attraverso il Gioco.

Nel *Gioco delle perle di vetro* si riflettono e assommano tutte le suggestioni ideali che troviamo descritte nei precedenti racconti dello scrittore: da *Demian,* del 1919, passando per *Siddharta*, sino al *Lupo della steppa, Narciso e Boccadoro* e, non meno importante, *L'ultima estate di Klingsor*. Questo caleidoscopico romanzo-testamento, infatti, ci viene incontro come la summa del suo «credo», descritto nel corso di una vita e che aspira ad affermarsi e sostanziarsi nel tempo attraverso un estremo lascito intellettuale.

Di evidenti ascendenze neoplatoniche e scolastiche, perfezionato nell'utopica terra di Castalia, il Gioco dalle regole esoteriche vede come suoi officianti i *Magister Ludi*, che lo apprendono durante lunghi anni di studio iniziatico.

E così, attraverso una complessa ritualità ispirata da una visione trascendentale, vive il *Glasperlenspiel*, riproduzione microcosmica del fatale movimento delle Sfere celesti: un'epitome del campo - l'universo stesso - in cui i giocatori si cimentano. E se le «perle di vetro» sono un gioco, appartengono certo a quelli alefici. Questa corrispondenza ideale tra il microcosmo del Gioco delle perle ed il macrocosmo delle Sfere celesti rende compossibili, nel suo svolgimento, tutte le quattro tipologie ludiche già individuate da Roger Caillois nel *Gioco e gli uomini*: Agon, Alea, Mimicry e Ilinx (il termine greco per vertigine).

Il gioco alefico

L'attività con le perle assomma al suo interno sia le caratteristiche dell'*Agon*, del gioco che contrappone due o più persone, sia dell'*Alea*, la sfida del giocatore contro il Destino, riproduzione della sfida cosmologica giocata da *Ananke*, la Necessità, contro *Kaos*, il non ordinato, l'informe. Il *Magister*, infatti, non gioca solo contro un altro giocatore ma, contemporaneamente, contro il caos, a cui tutto potrebbe tornare se la mano fallisse.

A questa dissoluzione potenziale, il *Magister* oppone se stesso e la sua Necessità: l'ordine costituito

dalla civilizzazione che egli rappresenta, sancisce e costituisce. Così facendo, ricopre quel ruolo di difensore della Manifestazione che Rilke, nelle sue *Elegie duinesi*, attribuisce alla figura archetipica della Madre, quando ne descrive il potere di contrastare il Nulla sempre in agguato: «Ah, dove mai sono gli anni, quando tu soltanto con la snella figura, sbarravi il ribollente caos?».

Ma il Gioco delle perle di vetro va ben oltre questo dualismo per inoltrarsi, con le sue possibilità indefinite, sin dentro il dominio della *Mimicry* cioè dell'imitazione, del travestimento: si parte da qualcosa, materiale o immaginale, che dunque *sia* o *possa* essere - un concetto, una sonata, un oggetto, una figura poetica - per farla poi evolvere, renderla progressivamente sempre più distante da se stessa, in una teoria di trasmutazioni continue, di infiniti rimandi analogici, di «come se» che celebrano una sorta di laico carnevale dello spirito.

Avere immaginazione immaginante significa godere di ricchezza interiore, di un flusso ininterrotto e spontaneo di immagini. Spontaneità, però, per il *Magister Ludi* impegnato nel Gioco delle perle non significa invenzione arbitraria: le regole sono ferree. Come dalla disposizione delle note su di un pentagramma, o del metro per i versi, nascerà l'immagine propria del Gioco.

Sul piano etimologico «immaginazione», infatti, è solidale con *imago*, «rappresentazione, imitazione» e con *imitor*, «imitare, riprodurre». Ecco che il Gioco delle perle di vetro - e per una volta l'etimologia riecheggia sia le realtà psicologiche, sia le verità spirituali - *imita* i modelli esemplari - le immagini archetipiche del cosmo tratto dal caos - e così li riproduce, li riattualizza, li ricombina insieme incessantemente: li rende alefici.

Avere immaginazione, per il giocatore delle perle di vetro, significa dunque vedere il mondo nella sua totalità per rigenerarlo, giacché è potere e missione delle belle immagini, come ci ricorda Plotino, *mostrare* la trama invisibile che tutto connette e sostiene, andare oltre quel velo della *Maya* che rimane refrattario al concetto pur sostanziando i fenomeni del mondo.

Ci si spiega, come dice Mircea Eliade, «la *disgrazia* e la rovina di chi è privo di immaginazione»: un tale individuo è tagliato fuori dalla realtà profonda della vita e della sua stessa anima. L'accesso alla realtà immaginale prodotta dalle perle di vetro, allora, ci viene aperto da quell'*ermeneutica* per eccellenza indicata dalla parola *ta'wīl*, che in *fārsī* letteralmente significa «ricondurre una cosa alla sua fonte», al suo archetipo, alla sua realtà vera. Per il *Magister Ludi* il senso figurato del Gioco non è che una metafora (*majās*), mentre il senso vero (*haqīqat*) è l'accadimento creativo che tale metafora costituisce: il suo Aleph.

Attraverso questa tonalità alefica, il Gioco delle perle di vetro esprime infine la sua peculiare essenza di *Ilinx*, di *vertigine*, cioè di quelle tipologie ludiche che, secondo la teoria «evoluzionista» di Huizinga nel suo *Homo ludens*, si situano all'inizio della storia, quando una combinazione di dispositivi vertiginogeni - l'altalena, la taurocatapsia, l'acrobazia, la danza - trasportavano l'uomo dinanzi alle Potenze primordiali attraverso l'estasi generata dal vortice - e/o dalla paura suggestionante della maschera - sino alla visione mistica: l'*epopteia* dei Misteri eleusini.

Nel Gioco delle perle di vetro la vertigine estatica si genera naturalmente: il giocatore proietta la sua mente in quelle zone rarefatte della speculazione teoretica in cui manca un appiglio immediato alla realtà fenomenica e l'anima avverte come un baratro nel quale è naturale precipitare: operare nel senso di una discesa vorticosa attraverso un abisso che produce la sua stessa caduta. Durante una tornata con le perle di vetro, il loro tintinnio luccicante, il prisma dei cangianti colori, proietta il *Magister Ludi* in una sorta di «volo onirico» sciamanico, una *rêverie* lucida che diviene sintesi fra caduta ed elevazione. È dunque nel *Weltinnenraum* alefico, «spazio interiore del Mondo» che la vertigine lo fa entrare.

L'intento del Gioco

E così, anche se nulla di preciso sappiamo delle regole del Gioco, per effetto del suo restare nell'ambito dell'esoterico, cioè della trasmissione iniziatica, possiamo cogliere qualcosa del suo *intento alefico*. I suoi effetti sulla Storia ed i singoli giocatori lo configurano, infatti, come ibrido tra una raffinatissima *Ars Combinatoria* - l'*Ars magna* di Raimondo Lullo, una sorta di biblioteca universale dei concetti (ancora l'ossessione di Borges!), affine alla «matematica totale» preconizzata da Leibniz nella quale viveva la possibilità di simboleggiare tutti i concetti in segni geometrici o algebrici - e la Filosofia alchemica, con la quale il Gioco ha in comune la ricerca dell'essenza universale attraverso la ricombinazione degli elementi, il ricongiungimento delle polarità opposte - il *Rebis* filosofico - mercé la gestione sapienziale delle perle di vetro.

La pratica di queste affinità intime tra concetti, teorie, motivi musicali e artistici, questa necessità di riconoscerne le connessioni segrete per ricomporre le *signaturae rerum* in un quadro armonico risponde ad un «intento» di equilibrio profondo.

Per questo nel Gioco il momento di avvio non è dato a priori: si tratta di cogliere un'opportunità, attendere il *kairos*, l'ispirazione sottile che trasporta con i suoi talari verso il momento perfetto, la coincidenza del gesto col fine, e dunque con la fine della partita, quando la vertigine che nasce dallo sguardo sull'abisso in cui può cadere l'Anima del Mondo sospinge ad oltrepassare ciò che separa da «*quelle cose*» per giungere pericolosamente al cospetto del Sacro, quell'Aleph in cui gorgogliano sincronicamente tutti i tempi ed i luoghi della Manifestazione.

Dice Hesse: «Noi non nascondiamo il pericolo che corre l'anima dell'umanità, l'abisso cui è vicina. Ma neppure possiamo nascondere che crediamo alla sua immortalità». Bene lo aveva capito Gustav Jung, cercatore di Aleph e creatore di molti di essi attraverso le parole ed i disegni del suo *Libro Rosso*. In questa sua definizione dell'*intento*, troviamo una descrizione perfetta di come vi si accede: «L'abbandonarsi del Maestro Eckhart è diventato per me la chiave che dischiude la porta verso la via: *bisogna essere psichicamente in grado di lasciar accadere*. Per cominciare, esso [l'intento-Aleph, *N.d.A.*] consiste soltanto nell'osservare oggettivamente come si sviluppi un qualunque frammento di fantasia. La via non è priva di pericoli.

Ogni bene ha un prezzo e lo sviluppo della personalità è tra le cose più preziose. Si tratta di dire di sì a se stessi, di porsi di fronte a se stessi come il compito più grave, di essere sempre consapevoli di ogni azione, e di tenere ciò sempre ben davanti agli occhi in tutti i suoi aspetti problematici: davvero un compito che richiede un impegno totale[…].

Si tronca qui bruscamente il *flirt* estetico o intellettuale con la vita ed il destino. L'accedere ad una coscienza superiore ci priva di ogni copertura alle spalle e di ogni sicurezza. L'individuo deve impegnarsi totalmente […] e solo la sua integrità può essergli garanzia che la sua via non si tramuti in un'assurda avventura».

Se a questa definizione dell'*intento* come «disciplina» del «porsi di fronte a se stessi come il compito più grave», accostiamo l'aggettivo «alefico», arriviamo alla perfetta descrizione dello stato psichico immaginale.

L'enfasi posta da Jung sul nesso tra volontà, consapevolezza, azione e, ancor più, il loro intreccio con la percezione profonda, essenziale, delle cose - che ritroveremo anche in Corbin - traccia non solo l'obiettivo da raggiungere, i suoi rischi ed opportunità, ma altresì l'*inclinazione* necessaria per *lasciarsi cogliere* dall'invisibile: lo scopo del Gioco delle perle di vetro è lo stesso della visionarietà alefica.

Il Gioco delle perle produce così anche nuovi simboli, e questo è segno inequivoco di grande creatività e profondità spirituale. Ed infatti, per la mente umana concepire un nuovo simbolo equivale alla capacità della Natura di creare un nuovo cromosoma che sia funzionale all'evoluzione, e

non meramente mostruoso o neoplastico. E dunque il Gioco crea *simboli* e non *loghi*, genera soglie attraverso le quali si entra in reami sconosciuti e che, per i giocatori, rappresentano la ricombinazione ideale di tutte le conoscenze.

L'Aleph nelle perle di vetro

Ma forse, per comprendere, al di là delle sue oscure regole, il Gioco delle perle di vetro, per accedere ad un Aleph alla nostra portata immaginale, basterebbe andare con la memora ai giochi con le *perle di vetro*, le biglie colorate che racchiudevano al loro interno una spirale multicolore, che agitava la fantasia oltre ogni immaginazione.

Compresi nel gioco, eravamo tutti *Magister Ludi*: il tempo cronologico scompariva per essere assorbito in un'altra dimensione, una «realtà separata» dove l'unica strada da seguire era tracciata dalla traiettoria delle biglie opalescenti.

Anche un microscopico Aleph in bottiglia era accessibile sino agli anni Cinquanta del secolo scorso: esistevano in commercio alcune gazzose che erano chiuse proprio da una biglia di vetro; per aprire la bottiglia bisognava spingere la pallina verso il basso, e far uscire così il gas che la imprigionava contro il collo stretto.

Quelle bollicine, liberate dallo sprofondamento della biglia, erano l'immagine stessa della creazione, del *Big Bang*; dopo non restava che liberare anche la sfera di vetro, bere il frizzante contenuto, ruttare rumorosamente, come Dioniso, ed il gioco ricominciava: come Brahma che apre gli occhi ogni volta su un cosmo differente.

19. Polifemo e Gagarin

Tra i paralipomeni alefici che legano la mitologia alla contemporaneità, ve n'è uno contenuto nell'*Odissea*. Polifemo, figlio di Poseidone, viene sconfitto dall'Eroe Ulisse con il gesto cruento dell'accecamento. Tre millenni dopo, un altro Eroe ricorderà il Ciclope osservando la Terra attraverso l'occhio/oblò di una navicella spaziale. Due storie, un solo mitologema: l'essere dell'antichità e il rappresentante della modernità si ritrovano accomunati nello sguardo sul mondo attraverso una prospettiva che solo a loro era concessa. Polifemo e Gagarin condividono la stessa visione sullo splendore alefico di Gaia.

Ulisse e la sua metis

L'accecamento di Polifemo è un atto di cancellazione dello sguardo antico, un gesto di potere che congela le forme del mondo e lo rende, in questo modo, più facilmente dominabile.

In molti miti dell'antichità Greca troviamo questa costante: l'Eroe umano vince il suo avversario non umano costringendolo a fissarsi in una forma definita: pensiamo a Menelao e Proteo.

E allora, nessun altro meglio del *politropos* Ulisse, l'uomo della *metis* umana - l'intelligenza accorta ma anche l'inganno, la cui ipostasi sul piano divino è Atena - poteva concepire, ed eseguire, un atto così indicativo del passaggio tra le vecchie Potenze telluriche e femminili, generate dalla Grande Madre Gea, ed i nuovi Dei olimpici dominati dal patriarca Zeus.

Ciclope significa «dall'occhio circolare», come quello dell'obiettivo di una macchina fotografica, piantato nel bel mezzo della fronte a dargli uno sguardo perspicuo. Ciò che Ulisse vuole accecare è proprio lo sguardo arcaico di Polifemo, la luce di quella pupilla unica che coglie un mondo ancora

metamorfico, in cui governano le Potenze legate alla ciclicità dell'esistenza: le Ninfe, i Titani, le Moire, le Sirene.

Come ci ricorda Detienne nel suo *Le astuzie dell'intelligenza nell'antica Grecia*, Metis era in origine un'Oceanina sposata da Zeus in prime nozze come potente alleata nella lotta che lo condusse al trono. Esiodo, nella *Teogonia*, ci narra a proposito di Metis come «Zeus re degli Dei per prima fece sua sposa Metis, che moltissime cose conosce tra gli Dei e gli uomini mortali. Ma quando lei stava la dea Atena occhio azzurro per partorire, allora ingannatone il cuore con un tranello, con parole insinuanti la pose giù nel ventre» (cfr., Esiodo v. 886 ss.).

Il Cronide ha dunque *assimilato* la dea, così ci dice Esiodo, poiché senza la sua *metis* non avrebbe potuto vincere la lotta per il potere, né tantomeno mantenerlo. Sul piano umano, la *metis* di Ulisse gli consentirà di vincere la guerra di Troia e di fare ritorno ad Itaca, ma al prezzo, tra gli altri, di *incatenare* il suo tuffo verso la verità essenziale espressa dalle Sirene, Potenze femminili legate ad un tempo anteriore all'ordine olimpico.

Si suol dire, come ci ricorda W. Otto, che il mutare dei bisogni dell'esistenza umana è ciò che si esprime nella formazione della figura di dio. Nella saga omerica i caratteri della fede olimpica vengono definitivamente fissati. Quella che ci descrive il cantore cieco è, allora, l'essenza della grecità come anima dell'Occidente.

Ulisse è, in questo quadro, l'Eroe omerico per eccellenza, il protagonista di un'epopea che descrive, attraverso il racconto delle sue avventure, la *Weltanschauung* che si va affermando, e della filosofia che ne imprimerà il sigillo sino alle Colonne d'Ercole.

Ben descrivono questa sua funzione Adorno e Horkheimer nella *Dialettica dell'illuminismo*, in cui Odisseo è il prototipo del colonialista-proprietario: un sovrano che deve raggiungere il suo regno e vendicarsi degli altri nobili per ristabilire il comando.

Ed a questo scopo - che è poi l'essenza della missione che viene supportata attivamente da Atena, nata dalla testa del padre affinché la madre nulla potesse togliere al suo potere - bisogna non solo conquistare Troia, e prendere così le sue rotte commerciali ma, soprattutto, imporre una nuova prospettiva che sussuma la precedente.

A questo fine è necessario distruggere lo sguardo delle Potenze proteiformi legate agli elementi naturali, governate dall'immutabile legge della nascita, della vita, della morte e della rinascita: il cosmo ciclico di Gaia.

Abbiamo detto che lo sguardo sulla Grande Madre è alefico per eccellenza, poiché nella sua luce tutto coincide, come all'Inizio; il decadimento di questo sguardo è la cifra fondativa dell'Occidente che, da allora, lo ha sempre appannato, dimenticando le vie di un tempo.

È questo che l'uomo contemporaneo paga al duro prezzo del disincanto, del non comprendere più le ragioni del mondo che lo circonda. L'Eroe omerico è, allora, un conquistatore che deve azzerare prima di tutto dentro di sé il potere delle antiche voci.

Ecco che i Poteri legati alla Terra divengono una congenere di mostri da uccidere, o di ostacoli da superare; in ogni caso non da comprendere ma da dominare.

E allora, a nulla valgono le sollecitazioni alla conoscenza delle divinità oramai decadute: Circe, figlia di Iperione, che offre il segreto della trasmutazione delle anime in corpi, sarà piegata mercé l'erba suggerita ad Ulisse dagli olimpici; la Ninfa Calipso, che gli donerebbe l'immortalità, abbandonata; il canto delle Sirene sarà udito, ma non ascoltato. Ulisse rimane impassibile al richiamo dell'ignoto perché l'invisibile non è più per lui «da trama più forte» come dice Eraclito, ma solo la matrice, oramai inattingibile, del visibile.

L'Antro delle Ninfe

A sottolineare ulteriormente questa lettura Porfirio commenta, tra i paralipomeni dell'*Odissea*, un Aleph analogo, per valenza immaginale, a quello di via Garay: è l'Antro delle Ninfe. Non sappiamo se Borges abbia tratto ispirazione da Omero, ma certamente il cantore cieco è il protagonista del primo racconto della raccolta *L'Aleph*: *L'Immortale*.

Quando, infine giunto ad Itaca, Ulisse sosterà presso l'Antro delle Ninfe dal quale si accede agli ultimi segreti contenuti nel ventre della Madre Terra, non vi entrerà, limitandosi ad una purificazione tutta essoterica come, ancora una volta, gli consiglia Atena.

L'Antro delle Ninfe è, per Porfirio, l'epitome del mondo «considerato sia nella sua totalità, sia nelle sue parti, attribuendo alla terra il simbolo della materia di cui il mondo è composto», come dice nel suo commento al Canto XIII dell'*Odissea*, «ma non solo, come dicemmo, facevano dell'antro un simbolo del mondo sensibile, ma lo assumevano anche a simbolo di tutte le invisibili potenze, per il fatto che gli antri sono oscuri: così non appare la sostanzialità delle Potenze. Dunque, anche Kronos si prepara un antro nell'oceano e vi nasconde i suoi figli; parimenti Demeter alleva Kore in un antro tra le Ninfe; e molte altre cose di questo genere si ritroverebbero scorrendo le opere di coloro che parlano delle cose divine».

Nei pressi di questo luogo misterico Ulisse nasconderà i doni che gli hanno dato i Feaci, e qui Atena lo trasformerà nel vecchio mendicante che sarà visto dai Proci e da Penelope prima che la sua vendetta si compia. Egli, dunque, non scende nel sottoscala della Terra, non si avventura nell'oscurità dell'Antro delle Ninfe per vedere l'Aleph, «considerato sia nella sua totalità, sia nelle sue parti», così come aveva evitato altri incontri alefici.

Odisseo è, allora, il testimone e l'artefice di questo passaggio tra le antiche divinità legate agli elementi - tutte innervate nella realtà metamorfica, impastate di terra e di sangue, custodi, come le Erinni nei confronti di Oreste, di quelle regole inviolabili che sanciscono l'ordine naturale ed immutabile delle cose - e ciò che egli rappresenta: *l'ordine nuovo* in cui è l'uomo a comandare, e gli Dei sono distanti e distinti perché comunque creati immortali.

Ulisse e la prospettiva

E dunque su cosa si gioca il conflitto tra Ulisse ed il Ciclope? Sulla prospettiva. L'uomo omerico ha già uno sguardo prospettico «moderno»: scientifico e lineare; anzi, lineare perché scientifico, mentre il Ciclope guarda il mondo ancora da una prospettiva arcaica. Che significa? Anche se la storia della pittura ci dice che la prospettiva lineare è stata «scoperta» nel Rinascimento, sappiamo che anche nei tempi precedenti gli artisti la conoscevano bene, almeno dal punto di vista operativo. Sarebbero stati possibili i templi egizi, o le scene che facevano da sfondo alle Tragedie, se così non fosse? Avrebbe Tolomeo proiettato su una superfice piana la Terra, se non l'avesse adoperata? Solo che, come ci dice Pavel Florenskij nel suo *La prospettiva rovesciata*, «non la volevano usare elettivamente».

La spiegazione di Florenskij, la cui profondità espositivo-argomentativa risulta abissale è, in sintesi estrema, che la prospettiva rinascimentale è solo *una* delle tante modalità di sguardo sul mondo, non certo l'unica.

Egli argomenta anche che, al contrario di ciò che si suole far credere, questa particolare prospettiva *deforma* la realtà, imponendo un punto di vista falsamente realistico che, invece di chiarire la nostra relazione con la mutabile realtà delle cose, con la loro vera essenza, le cristallizza in un'istantanea fasulla, le svuota del loro contenuto auratico, numinoso.

Florenskij contrappone a questo sguardo rinascimentale quello della pittura iconica bizantina, in

cui l'apparente mancanza di prospettiva, o addirittura il suo rovesciamento - cioè dove le cose lontane sono più grandi di quelle vicine - rende pienamente, secondo lui, a chi sa vedere, la *realtà simbolica* del divino, costituendo così le porte attraverso le quali si può trovare la via per il sacro che emana da tutte le cose. E allora, chiosa l'autore delle *Porte Regali*, lo sfavillante saggio sull'iconostasi, la prospettiva rinascimentale è uno dei dispositivi della modernità, cioè di quella *Weltanschauung* che scinde l'uomo da se stesso, e lo riduce ad osservare una realtà tanto artificiosa quanto la sua relazione col mondo.

E dunque la prospettiva rinascimentale, o meglio, la sua scelta tra le altre, serve di fatto per *governare* il mondo, non per conoscerlo. Rendendolo artificialmente omogeneo, se ne semplifica la complessità, non per comprenderlo ed esserne compresi, ma per dominarlo; lo sguardo si spinge così verso il *punto di fuga*, metafora della conquista. Una prospettiva *vera*, dice giustamente Florenskij, sarebbe possibile solo osservando il mondo da un occhio solo, posto al centro della fronte: come quello del Ciclope. Ed è per questo che Ulisse lo acceca, forgiando dall'albero di ulivo un palo diritto ed acuminato: strumento tecnico che spegnerà lo sguardo di Polifemo, dimostrando la superiorità della *tecnè* umana di fronte alle Potenze antiche, *tecnè* di cui gli Olimpici sono garanti.

A questo proposito, due cose sono da notare: l'albero di ulivo è storto, come il «legno storto dell'umanità» di cui dice Isaiah Berlin nell'omonimo saggio. Eppure, Ulisse ed i suoi uomini, con l'aiuto di Atena cui quel legno è sacro, lo rendono *diritto*, affermando così sia una capacità d'ingegno che invece il Ciclope non ha - basti pensare al fatto che non riesce neanche a palpare le pecore sino al ventre per stanare i suoi aggressori in fuga - sia il *diritto* ad accecarlo.

Altro particolare degno di nota è che solo in questo caso Ulisse va alla ricerca di un pericolo, mentre negli altri Canti è lui a dover salvare gli sventati compagni. Significa che quest'avventura ha un significato simbolico specifico nell'economia prescrittiva dell'opera: Polifemo è l'epitome di tutti i «selvaggi» che saranno colonizzati, da quel momento in poi, con la forza o con l'inganno, a partire dalla pacifica e dionisiaca civiltà minoica.

E dunque, se leggiamo il presente ripercorrendo i significati simbolici del passato, possiamo ben dire che la nostra modernità non è che la continuazione dell'antichità classica con altri mezzi. Anche la scienza attuale, fa rilevare Agamben nel libro dedicato alla scomparsa di Ettore Maiorana, non cerca più di conoscere la realtà, ma solo di intervenire su di essa per determinarla.

Lo sguardo di Gagarin

Ma nel secolo passato, forse ultimo tra gli Eroi, c'è stato un uomo che ha visto con i suoi occhi ciò che nessun altro aveva mai visto prima, che ha potuto fare un'esperienza unica, irripetibile: la Terra osservata dallo spazio, finalmente tutta intera. Quest'uomo è Jurij Gagarin, il primo cosmonauta. Lui ha colto Gaia nel suo insieme, nella sua *forma reale*, vivente, in tutto il suo incanto, come solo gli Dei avevano potuto fare sino a quel magico momento.

Anche Polifemo, dal suo punto di vista, è il caso di dirlo, vedeva la Terra dall'alto: Omero, infatti, ci dice che era «alto come una montagna», dunque il suo occhio osservava da un luogo elevato che gli consentiva uno sguardo sull'insieme poiché, a quei tempi, da una montagna si aveva la percezione di dominare tutto il mondo.

Omero ci dice che l'occhio di Polifemo era tondo, come il mondo; ma mai nessuno, prima di Gagarin, aveva guardato negli occhi questo mondo, questa Grande Madre, e dagli occhi di lei era stato riguardato.

Jurij vede dall'oblò della Vostok 1 ciò che tutti gli altri avevano solo immaginato, poetato, cantato, sognato. Ulisse acceca Polifemo per negargli questo stesso sguardo, e ridurre il mondo a dimensione

umana. Astolfo si spinge sino alla Luna per recuperare il senno di Orlando, e da lassù guarda la Terra; prima e dopo di lui generazioni di visionari hanno figurato ciò che Gagarin ha finalmente ammirato.

Dell'impresa del Sovietico si parla sempre in termini scientifico-politici: la corsa allo spazio, la competizione con gli Usa. Ma esiste un aspetto tutto immaginale, psichico, di quel primo viaggio in orbita che ci dice del suo significato simbolico, di quella «Odissea nello spazio» che cominciava il 12 Aprile del 1961.

Ed infatti, l'incognita era: riuscirà Gagarin a sopportare la visione della Terra dallo spazio? La sua mente resisterà ad un'immagine che nessun uomo ha mai visto prima, che «non ha luogo» se non nel *Mundus Imaginalis* dell'umanità, ma non nella sua esperienza sensoriale? Ed il cosmonauta sovietico non tradisce le aspettative: da vero Eroe fonda un nuovo mito, quello dell'uomo che riesce a comprendere, prima di tutto dentro di sé, la vastità del mondo, la sua bellezza senza confini, il suo splendore senza padroni. Gagarin, dunque, *immagina prima di vedere*.

E così lo descrive, guardandolo dall'oblò della capsula, attraverso una prospettiva vera, poiché il suo sguardo era canalizzato da un unico punto di osservazione, come attirato dall'essenza numinosa di Gaia, focalizzato verso il suo radioso centro: il suo immenso Angelo alefico. La visione di Gagarin - «la Terra è blu… che meraviglia. È bellissima» - cosmonauta e non astronauta, non conquistatore degli astri dunque, ma vagabondo delle stelle, ha brillato per una sola orbita, ma grande quanto quella vastità cosmica che un tempo abbracciava l'occhio di Polifemo.

20. Bute l'argonauta

Tra i paralipomeni alefici trova un posto d'onore la storia di Bute l'argonauta. Narra Apollonio Rodio nelle sue *Argonautiche* di un'arcana contesa: quella tra la musica di Orfeo ed il canto delle Sirene. Una sfida favolosa, che si svolge in un tempo che mai è stato e che sempre sarà, mitico già nella memoria degli eroi omerici: «Sola quell'Argo che solcava il mare, Degli uomini pensiero e degli Dei, Trapassar valse navigando a Colco»; così Circe, nel Libro XII dell'*Odissea*, ricorda ad Ulisse l'impresa degli Argonauti, i soli che fossero riusciti a oltrepassare, indenni, la malia delle Sirene. Tutto l'equipaggio si salvò, come schermato dalla musica del cantore tracio, solo l'Argonauta Bute si tuffò, perché?

Cosa avrà vissuto lui che Ulisse, legato all'albero della sua nave, sfiorerà soltanto? Il suo Aleph.

Le Sirene

Esseri ibridi, raffigurati e descritti nell'antichità come uccelli rapaci dal volto di donna, affascinanti e repellenti insieme, le Sirene - tre nelle *Argonautiche*, Leucosia, Ligia e Partenope - divoravano i marinai che passavano in vicinanza delle loro terre, attirandoli verso la morte con un irresistibile canto.

Così le descrive Circe ad Ulisse, mentre suggerisce il famoso trucco della cera nelle orecchie per il suo equipaggio, e di legarsi ben stretto all'albero della nave per udirne il malaugurato canto. Quanto possiamo fidarci della maga, trasmutatrice di uomini in bestie, avvelenatrice e negromante, dea decaduta, non è dato sapere; molte, profonde e contorte sono le passioni divine, ed altrettante le sorde gelosie che nascondono. Forse possiamo anche supporre, e la storia di Bute ce lo confermerà, che Circe, sottomessa a sua volta da Ulisse, invece di aiutarlo realmente, lo abbia in certo modo beffato, così vendicandosi di lui: facendogli sì *udire* il canto della saggezza, ma impedendogli al tempo

stesso di *ascoltarlo*.

Tornando alle Sirene, certo la loro nascita, per quanto di volta in volta attribuita a paternità e maternità affatto diverse, è antica. Platone nella *Repubblica* (617 B - 617 C) le nomina nel mito di Er, in cui si descrive la procedura secondo la quale *Ananke*, il Destino inalterabile, la Necessità cui nemmeno gli Dei potevano comandare e dovevano anzi ubbidire, tesseva l'ineluttabile trama della vita umana.

E insieme alle Moire, che amministrano il corso della vita e della morte, cantavano le Sirene: «Il filo ruotava sulle ginocchia di *Ananke*. Sui suoi cerchi, in alto, si muoveva insieme a ciascuno una Sirena, che emetteva un'unica nota, con un unico suono; ma tutte insieme formavano un'armonia. Altre donne, disposte in cerchio, ognuna sul suo trono a uguale distanza, erano le figlie di *Ananke*, le Moire biancovestite, cinte il capo di bende: Lachesi, Cloto e Atropo; e al suono delle Sirene, Lachesi cantava il passato, Cloto il presente, Atropo l'avvenire».

Potenze antiche dunque, generate tutte da Gaia prima dell'avvento degli Dei olimpici che, seppur le avevano in qualche modo sottomesse, non potevano certo farle scomparire… e nemmeno noi. Le Sirene sono la voce stessa dell'esistenza prima che le singole vite venissero all'esistere, legate all'eterno ciclo di morte e rinascita. Questo ci narra il mito di Er, ed anche come fossero divinità onniscienti, come testimonia Omero quando fa risuonare nella loro voce quella della Verità: «Nulla, che ignoto od oscuro a noi rimanga». E cos'è la Verità, se non la conoscenza delle cose ultime, dello *svolgersi* della vita? Esisterebbe un Aleph più affascinante, e al tempo stesso terribile, di quello creato dal manifestarsi di questa Verità, dall'essere abbracciati dal suo vortice?

Dunque, non solo portatrici di un'orribile morte sono le Sirene, come un po' riduttivamente le aveva denigrate l'astuta Circe, ma vere e proprie Potenze oracolari; a buon diritto, allora, Plutarco, nelle sue *Quaestiones Convivales*, ci descrive come Ammonio l'Egiziano rese coerenti le Sirene omeriche con quelle platoniche: «Quanto alle Sirene di Omero, lo spavento che ci incute il loro mito non ha fondamento; al contrario, anche questo poeta ci ha fatto intendere simbolicamente una verità, precisamente che il potere della loro musica non è disumano e funesto; nelle anime che hanno lasciato questo mondo per il cielo e vagano, come sembra, dopo la morte, questa musica suscita l'amore per le cose celesti e divine e l'oblio delle cose mortali.

Essa le possiede e le incanta con il suo sortilegio ed esse, piene di gioia, seguono le Sirene e si uniscono ad esse nei loro movimenti circolari. Qui sulla terra una sorta di debole eco di quella musica ci raggiunge e, attraendo le nostre anime con il potere delle parole, suscita in esse il ricordo di quello che hanno sperimentato nella vita precedente. Le orecchie della maggior parte delle anime, tuttavia, sono tappate e bloccate non dalla cera, ma da ostacoli e affetti carnali. Ma l'anima che per la sua buona natura si accorge e ricorda prova qualcosa in tutto simile ai più folli trasporti d'amore, sospirando e desiderando liberarsi dal corpo, ma incapace di farlo».

Una concezione che troviamo anche in tutto il neoplatonismo della Rinascenza e, prima ancora, in Dante stesso. L'Anima torna alla sua fonte, mercé la musica delle Sfere celesti e l'Amore che da carnale diviene divino, sublimandosi. Il canto delle Sirene, come l'*Amante invisibile*, genera questo vortice spazio-temporale in cui l'anima può risalire verso se stessa: l'Origine è la meta.

In tempi più vicini ai nostri, Tomasi Di Lampedusa riprende lo stesso tema nel suo affascinante racconto *Lighea*, storia di un amore estivo nelle acque del Mediterraneo di Sicilia tra un giovane aspirante professore di greco antico e la Sirena che lo invita a riposarsi nel suo regno: «Tu sei bello e giovane; dovresti seguirmi adesso nel mare e scamperesti ai dolori, alla vecchiaia; verresti nella mia dimora, sotto gli altissimi monti di acque immote e oscure, dove tutto è silenziosa quiete tanto connaturata che chi la possiede non la avverte neppure. Io ti ho amato e, ricordalo, quando sarai stanco, quando non ne potrai proprio più, non avrai che da sporgerti sul mare e chiamarmi. Io sarò

sempre lì, perché sono ovunque, e la tua sete di sonno sarà saziata». E così farà il giovane uomo, divenuto oramai vecchio: si tufferà da una nave e raggiungerà il suo unico amore.

Non sappiamo se la visione di «quelle cose» coglierà il vecchio professore nella sua discesa verso gli abissi, come pure Martin Eden nel tuffo verso l'alefica «luce oscura» che illumina il suo termine esistenziale quando, finalmente liberato dal peso della vita, nel momento stesso in cui capisce, cessa di capire.

All'inizio del racconto la Sirena si mostra al giovane e lo invita subito a non credere alle storie che si raccontano su di loro: «Sono tutto perché sono soltanto corrente di vita priva di accidenti; sono immortale perché tutte le morti confluiscono in me ed in me radunate ridiventano vita non più individuale e determinata ma panica e quindi libera. Noi amiamo soltanto, non uccidiamo nessuno».

Le Sirene, dunque, non solo conoscono la Verità, *sono* esse stesse la Verità in grado di svelarsi proprio attraverso il gesto di attirare l'altro verso di loro.

Ecco che cominciamo ad intravvedere la vera sfida tra il canto delle Sirene e la cetra di Orfeo: quella tra la musica degli umani, le cui orecchie «sono tappate e bloccate non dalla cera, ma da ostacoli e affetti carnali», come dice il platonico Plutarco, ed il messaggio primigenio, che «suscita l'amore per le cose celesti e divine e l'oblio delle cose mortali».

Ulisse e le Sirene

Orfeo, appena vede gli altri Argonauti alzarsi e allontanarsi dai remi, attirati dal canto «soave come giglio» che le Sirene effondevano «senza ritegno», imbraccia la cetra bistonia. Dice Apollonio Rodio: «Fece risuonare le note allegre di una canzone dal ritmo veloce, affinché il suono sovrapposto della sua musica rimbombasse nelle loro orecchie. La cetra vinse la voce delle fanciulle. Tuttavia uno degli Eroi, il nobile Bute, figlio di Teleonte, precedendo tutti si era alzato dal suo banco levigato dal mare; rapito dalla melodiosa voce delle Sirene, già nuotava tra le onde spumeggianti» (*Argonautiche*, Libro IV, vv. 900 - 915).

Lasciamo per un momento Bute al suo tuffo nelle acque spumeggianti mentre nuota verso il canto delle Sirene, e consideriamo un altro che, invece, a quel canto resiste solo mercé un espediente che gli aveva suggerito la maga Circe, «figlia di Sole della stirpe di Iperione», sua amante e madre di suo figlio Telegono; una dea crudele e infida, forse perché decaduta col tempo al ruolo di semplice maga.

Ulisse, infatti, a differenza di Bute, non si tuffa; Omero non gli fa fare questo passo: per il cantore cieco la linea netta che separa umano e divino non si attenua mai. Questa mancanza, questo «tuffo trattenuto», consente ad Ulisse di accedere solo alla parte «emersa», sensibile, essoterica, della conoscenza; il suo incontro con le Sirene è governato dalla fascinazione tutta carnale che emana dai loro corpi ambigui più che dalla loro voce, dalla loro Verità.

Egli, d'altra parte, aveva interloquito nello stesso modo con la parte «infera», spirituale, rappresentata dai defunti, nella sua discesa nel regno di Ade dalla terra dei Cimmeri: anche lì non entra, non s'immerge, ma resta sulla soglia tremante e distante, mentre offre alle anime libagioni di sangue affinché esse riacquistino momentaneamente la memoria.

Sia in Omero che in Apollonio Rodio, allora, siamo di fronte ad una tradizione nella quale la conoscenza dell'invisibile, della «trama nascosta» come la definisce Eraclito di Efeso, si ottiene solo passando attraverso la morte iniziatica: Ulisse la sfiora, Bute la vive.

Odisseo, seguendo i consigli di Circe, annoda dunque i lacci che lo trattengono dando ordini precisi; ora, nel testo di Omero, questi legami vengono definiti con due termini complementari e non solo sinonimi: tanto *peírata* quanto *desmoí*; il primo indica anche la rotta da seguire. Il termine *peírar*, in

particolare, denota sia i punti di riferimento che tracciano un percorso, sia la rotta che la nave deve aprirsi nello spazio marino, il *póntos*, l'alto mare. *Peírar* evoca, allora, il senso del legame che *costringe* a seguire la rotta giusta.

E dunque, il tuffo mancato di Odisseo è il risultato di un calcolo di rotta e di legami: il transito non è che un punto sulla rotta per tornare ad Itaca.

Il passaggio delle Sirene ed il «tuffo trattenuto» sono, allora, frammenti di quella gestualità funzionale al *nostos*. Il canto, udito ma non ascoltato, gli trasmetterà una nozione in più, o forse gli suggerirà un ulteriore possibile inganno da usare nel momento opportuno: ma Ulisse non accederà alla sapienza contenuta in quel suono, proprio perché non si tuffa, così come non era entrato nel regno dei morti. Solo i fatti, ciò che appare e che gli serve al ritorno, gli viene svelato, non l'imperscrutabile essenza.

Avrebbe potuto Ulisse tuffarsi, come aveva fatto Bute? No, non era quello il volere degli Dei che lo muovevano.

Bute l'argonauta e l'Aleph dell'Amante invisibile

Bute, invece, si è tuffato e, «rapito dalla melodiosa voce delle Sirene, nuota tra le onde spumeggianti verso la spiaggia. Sciagurato! Le Sirene gli avrebbero sicuramente tolto il ritorno se…». È in questo istante ipotetico che si manifesta inaspettata la Potenza che restituisce al gesto di Bute tutta la sua grandezza, il senso iniziatico del tuffo verso il canto delle Sirene: arriva Venere ad accompagnare l'Eroe verso il suo splendido destino, verso il premio per aver seguito senza esitazione «la potenza folgorante del canto animale», come la definisce Pascal Quignard nel suo *Bute*.

Saranno Apollodoro mitografo e Igino nelle sue *Favole* a dirci il seguito della storia: salvato da Venere, Bute diverrà suo amante; durante il volo salvifico egli penetrerà la Dea e la feconderà del figlio Erice, che darà poi il nome alla città in cui la madre sarà adorata come Venere Ericina.

Nel corso del tempo il suo culto, cui i marinai di passaggio erano particolarmente devoti, crebbe insieme alla sua fama e alla sua ricchezza grazie anche alle bellissime Ierodule, le prostitute sacre alla Dea, cariche di monili preziosi concepiti per rendere erogena ogni parte del corpo, unte di essenze inebrianti, signore della danza.

Tucidide fa riferimento ai doni fatti alla Dea ed alle sue sacerdotesse dai pellegrini, e Diodoro Siculo attribuisce a Dedalo, fuggito da Creta dopo il gesto di Pasifae, la creazione di un ariete d'oro dedicato ad Afrodite. Curiosa circostanza quest'ultima, giacché di un altro Vello d'oro di ariete trattano le *Argonautiche*.

Bute, dopo l'amplesso, verrà tuffato ancora una volta nelle acque da Venere: come in un battesimo entrerà, ancora in estasi, nel suo sarcofago trasparente per l'eternità. Lo stato di grazia, concessogli per aver osato e, in questo modo, conosciuto la verità ultima delle Sirene diviene il suo Aleph, nel quale si annulla, come Dante avrebbe voluto fare in Beatrice.

Questo di Bute, allora, è anche un tuffo nello spirito dell'*Amante invisibile*, un tuffo nell'anima dell'amante sovrannaturale, qui simboleggiata da Venere; una vera e propria immersione nel *sui generis*.

Afrodite, la Dea generata dalla schiuma dei genitali di Urano, *afros*, Venere *anadiomenon* la sempre rinata dallo sperma mistico, non poteva, allora, che accogliere nel suo stesso corpo il seme di colui che aveva rischiato la morte per seguire il canto immortale delle Sirene.

Come nella Tomba del Tuffatore di Paestum, possiamo dunque vedere Bute che si tuffa per l'ultima volta nel mare degli Eroi, il Mediterraneo, con quell'ineffabile sorriso che solo chi ha conosciuto l'inconoscibile, l'ebbrezza del vivere e la serenità dell'esistere, chi, come Bute, è rinato nel

mare e nel mare è tornato, può portare con sé nell'Aleph eterno dell'oltretomba.

L'ultimo canto di Orfeo

E dunque, quando le Sirene cominciano a cantare, Bute si alza e spicca il suo salto, la sua danza verso l'ignoto; altri si levano per seguirlo. Ecco che si presenta il duello: la musica della cetra di Orfeo, fabbricata dall'uomo, si oppone alla potenza ancestrale dell'antico canto naturale. Si tratta di un canto animale, «acritico» lo definisce Apollonio, cioè indistinto, continuo, come l'energia primigenia che ispira l'esistenza.

Un canto «acuto», dice ancora l'autore, dunque *soprano*, superiore, femminile, come tutto ciò che ha potere generativo, come il grido vitale del bambino quando viene al mondo. E allora, Orfeo oppone a questo registro, seduttivo e acritico (seduttivo perché acritico?), il ritmo rapido e assordante della sua cetra, che suona per un gruppo di soli uomini costretti a remare e remare ancora.

E così, Apollonio mette in competizione due musiche: una che porta alla perdizione, che «impedisce il ritorno», e l'altra salvifica, perché costringe i rematori al loro posto, all'ordine sociale cui sono destinati.

Esclusivamente umana, ordinata, la musica di Orfeo «ordina il ritorno» dice Pascal Quignard, che sottolinea come la cetra fa violenza al canto delle Sirene, cioè contrasta con una violenza tutta maschile la fascinazione siderale del canto femminile primigenio. Apollonio infatti, significativamente, usa un verbo greco che, pur tradotto correntemente con «vincere» significa in realtà «violentare»; cioè egli *violenta* il canto delle Sirene, come si farebbe sessualmente con una donna.

Quello delle Sirene è, in realtà, il canto dell'acqua della vita, in cui il corpo è immerso nelle prime fasi dell'esistenza, quando ancora il battito del cuore risuona nelle oscure liquidità placentari.

Quando avviene l'incontro, Orfeo resta seduto: suona così, rigido, come per trasmettere questo senso d'inibizione corporea agli altri rematori. Bute, invece, si alza e, letteralmente ci dice Apollonio, «danza verso il mare».

Egli, bene lo intuisce Orfeo, è un *dissidente*, un disertore, cioè, letteralmente, colui il quale non vuole stare seduto: si stacca dal suo posto. Il cantore deve dunque sedare un possibile ammutinamento, e per questo genera una musica anti-patica, polare a quella delle Sirene.

L'ordine sociale costituito e costituente non può permettersi di anteporre lo stato onirico incondizionato dal quale nasce l'Aleph delle Sirene all'ordine delle gerarchie, dei confini, delle discriminazioni.

D'altra parte, solo la musica delle Sirene può riportarci là da dove veniamo; ma il prezzo da pagare bene lo conosce Bute che, senza esitazioni o timori, si dissolverà nell'elemento della trasformazione, nel seno di tutte le virtualità, avvinto dal canto: quando il pensiero ha paura, è la musica che comincia a pensare. Come dicono i giapponesi sotto forma di un proverbio: *muko mukashi*, l'acqua viene dal prima; tornare a questo suono è il vero *nostos alefico*, che riassorbirà la nostra singolarità dissolvendola.

E allora, la musica originaria non è altro che il desiderio di tuffarsi nel mare: il tuffatore è un musico che lascia la vecchia fascinazione fatale riprendere il dominio sul suo essere.

Orfeo pagherà questa violenza con un contrappasso degno della sua arte: le baccanti, seguaci di Dioniso, lo smembreranno, e la sua testa finirà con un tuffo nel fiume Ebro e poi lentamente raggiungerà il mare; lo stesso mare delle Sirene. Ed ecco che le labbra del cantore tracio si mettono finalmente a cantare, a mormorare il solo nome che lo aveva spinto, un tempo, a rischiare ciò che

Bute aveva compiuto: il nome di Euridice, la sua *Amante invisibile*, riaffiora mentre la testa naviga tra le onde spumeggianti: «*Flebile lingua murmurat exanimis*» ci dice Ovidio: mormora esanime la bocca.

Ora, senza fiato, senza emettere suono, disanimato, finalmente Orfeo canta: è morto. Il gesto estremo vede la testa riversarsi nell'acqua: «*Flexit Orpheus*»; l'ultimo canto delle sue labbra esangui è sott'acqua: ha raggiunto Bute ed Euridice.

Così, in quell'Aleph prodigioso in cui tutti abbiamo sognato, da cui tutti veniamo, di cui tutti gli altri Aleph non sono che un pallido ricordo, cantava la nostra testa nel ventre materno.

21. Walter Benjamin e l'Omino con la gobba

Tra i paralipomeni alefici c'è un personaggio che accompagna - nascosto nel profondo di quelle cantine misteriose ed insondabili che sono le memorie infantili - tutta la vita di Walter Benjamin; un «chi è» che troviamo armeggiante nei nascondigli immaginali in cui l'autore visionario dei *Passages* ha voluto esplicitamente collocare la scaturigine del suo pensiero.

Un essere metaforico, una sorta di folletto alefico, che si nasconde nel buio più recondito da cui originano le folgoranti intuizioni del filosofo berlinese, e che da quella postazione gli disamina lo sguardo sulle cose: l'Omino con la gobba.

Questo personaggio ha solo una speciale richiesta, che fa per perpetrarsi nel tempo e nel ricordo di altre generazioni, per eternizzare la sua essenza mutandone la forma, come avviene per ogni immortalità simbolica: chiede che il suo *nome* resti segreto. In caso contrario, egli sparirebbe e con lui l'universo onirico che lo ospita.

Il dybbuk

È il *dybbuk* di Benjamin l'Omino con la gobba - *Das bucklicht Männlein* - che troviamo nascosto anche nell'automa giocatore di scacchi della prima *Tesi sul concetto di storia*.

«È noto che sarebbe esistito un automa costruito in un modo tale da reagire ad ogni mossa di un giocatore di scacchi con una contromossa che gli assicurava la vittoria. Un manichino vestito da turco, con una pipa in bocca, sedeva davanti alla scacchiera, posta su un ampio tavolo. Con un sistema di specchi veniva data l'illusione che vi si potesse guardare attraverso da ogni lato. In verità c'era seduto dentro un nano gobbo, maestro nel gioco degli scacchi, che guidava per mezzo di fili la mano del manichino. Un corrispettivo di questo marchingegno si può immaginare nella filosofia. Vincere sempre deve il manichino detto *materialismo storico*. Esso può competere senz'altro con chiunque se prende al suo servizio la teologia, che oggi, com'è a tutti noto, è piccola e brutta, e tra l'altro non deve lasciarsi vedere». Ma questo «nano gobbo», per ammissione dello stesso Benjamin, è in realtà un suo «Doppio», il *dybbuk* che lo possiede e lo spinge a fare ciò che vuole. Così dirà nel suo saggio *Avanguardia e rivoluzione*, citandolo come imparentato ai personaggi scanzonati, vagabondi e gioiosi di Robert Walser «che si muovono nella notte, dove essa è più nera; una notte veneziana, se si vuole, illuminata dai deboli lampioni della speranza, con qualche luce di gioia negli occhi».

Il *dybbuk*, nella tradizione popolare ebraica polacca e tedesca, è lo spirito disincarnato al quale è stato vietato l'ingresso in paradiso per aver commesso peccati mortali, come il suicidio per amore. Ma ad alcune di queste anime, per imperscrutabili motivi, viene data la possibilità di emendarsi condividendo l'anima di un altro corpo, ed avere così una seconda possibilità.

Nelle vecchie sinagoghe di Berlino, quando Benjamin era ancora bambino, si narrava anche che i *dybbuk* fossero fuggiti dalla *gehennaa*, un termine ebraico traducibile liberamente con «luogo dei

miasmi». Ma ciò che dà il senso ultimo del *dybbuk* è l'etimologia della parola, che deriva dall'ebraico דיבוק, *davok*, «attaccarsi»: il *dybbuk*, dunque, è un qualcosa che si *attacca* a un vivente per coabitare in esso, in senso ampio, una *possessione*. Questa simbiosi forma un *dybbukim*, ed è così che descrive la propria relazione con l'«Omino gobbo» il filosofo berlinese, in una lettera all'amico Gershom Scholem, il noto studioso della Cabala: «Conserva le mie immagini, io non posso dividermi da lui»; come ad evocare qualche cosa di determinativo per tutto il suo essere.

Questo personaggio appare la prima volta nella raccolta di immagini *Infanzia berlinese*, edita postuma nel 1950 a cura dell'amico Theodor Adorno.

Qui il tema del ricordo, della *recherche* di tipo proustiano, alimenta un percorso immaginale che finisce inevitabilmente per convergere verso il personaggio attorno al quale, per esplicita ammissione e scelta dell'autore, gravitano tutte le altre immagini infantili.

Benjamin allude, ancora una volta, alla loro «debole forza messianica», forse in grado di salvare un futuro sul quale si stendeva minacciosa l'ombra incombente del nazismo. Theodor Adorno bene identifica questo nesso quando, nella postfazione alla prima edizione afferma: «*Infanzia berlinese* è stata scritta all'inizio degli anni Trenta […]. Le immagini che il libro fa emergere fino ad una sconcertante vicinanza non sono né idilliache, né contemplative. Su di loro si stende l'ombra del Reich hitleriano. Come in sogno, congiungono l'orrore che questo suscita a ciò che è stato. Di fronte alla dissoluzione del proprio passato biografico, l'intellettuale borghese, con terrore panico, prende consapevolezza di se stesso come parvenza».

E cosa ci può essere di più parvente, fantasmatico, ma al tempo stesso reale e permanente, di un personaggio infantile con il quale si è colloquiato durante i lunghi anni della propria formazione psichica? La sua centralità è tale, nell'economia di *Infanzia berlinese* e non solo, che Adorno, nella postfazione, dice chiaramente che «*l'Omino con la gobba* doveva servire da conclusione».

Dunque, nel rito messianico che Benjamin amministra attraverso l'accurata scelta delle immagini, all'Omino con la gobba viene affidata una promessa di salvezza.

La scansione dei capitoli-ricordi in *Infanzia berlinese*, infatti, compone un caleidoscopio il cui centro focale, il cui Aleph anche qui nascosto nello scantinato, verrà per così dire attivato dall'Omino con la gobba, che gioca lo stesso ruolo catalitico di Beatriz in quello borgesiano.

Attraverso la descrizione di luoghi definiti, come il *Kaiserpanorama* - un precursore del cinema con proiezioni da vedere attraverso stereoscopi davanti ai quali sedevano gli spettatori - o i ricordi del *Tiergarten*, il grande parco al centro della città con i suoi favolosi animali - la lontra, i pavoni, le farfalle - o della sua casa immersa nella luce lunare che «non è destinata al nostro vivere diurno», tutto il corteo domestico di armadi, calzini, la scatola con gli strumenti per cucire, o il telefono che, all'epoca, se ne stava «incompreso ed esiliato», si dispongono come tessere del suo personalissimo prisma alefico in attesa di essere illuminato.

Dopo queste *stanze*, a mo' di introduzione, ecco apparire un essere, un'entità totalmente distinta, un *totaliter aliter* cui Benjamin, inaspettatamente, attribuisce il ruolo di *alter ego*, ma di un tipo affatto particolare, poiché è lui a *vedere*, senza essere visto, tutte le immagini precedenti.

«Ero dunque perfettamente preparato quando nel mio *Deutsches Kinderbuch* mi imbattei nei versi *in cantina voglio andare, il mio vino voglio bere, un Omino con la gobba ahimè compare, e si beve il mio bicchiere*».

Quando compariva - continua Walter Benjamin - restavo con un palmo di naso (nell'originale tedesco Benjamin usa l'espressione *das Nachsehen haben*, alla lettera «seguire le cose con lo sguardo»). E intanto le cose si ritraevano, «sino a che, passato un anno, il giardino divenne un giardinetto, la mia camera una cameretta, la panca una panchetta. Le cose si assottigliavano, ed era come se spuntasse loro una gobba che le assimilava all'omino. L'omino mi anticipava sempre. E nell'anticiparmi intralciava il mio cammino. In realtà non faceva che riscuotere di ogni cosa cui volgevo la mia

attenzione, la metà del dimenticare. Fu sempre solo lui a vedere me. Mi vide nel nascondiglio e davanti al recinto della lontra, nei mattini d'inverno e davanti al telefono».

Qui, nella più pura forma della dialettica benjaminiana, non è il soggetto che vede l'Aleph, che avviene in esso, ma il contrario: è l'Aleph che vede il soggetto ed avviene in esso. Non è Benjamin che vede le immagini, ma sono queste che lo vedono attraverso gli occhi misteriosi dell'Omino gobbo.

È un vero e proprio capovolgimento di prospettiva, del quale l'autore è consapevole: da questo nasce l'Aleph dell'Omino con la gobba. Ma, come abbiamo detto più volte, per la legge della corrispondenza, ciò che vede sarà visto; e dunque è solo la scaturigine ad essere invertita, non l'effetto complessivo.

L'Omino gobbo, dunque, assimila progressivamente il mondo visionario ed infantile di Benjamin nella sua gobba - il punto focale dell'Aleph evidentemente - riscuotendo inoltre la «metà del dimenticare». L'oblio è, così, l'altra metà del ricordo; anche qui l'Aleph dell'Omino con la gobba è una sorta di Ombra composta di ciò che si vuole scordare, esattamente speculare a quello di Borges, che vuole invece ricordare.

La «metà del dimenticare» è, allora, una disposizione del pensiero di Benjamin, come quella dell'*Angelo della Storia* che guarda, con gli occhi rivolti al passato, le macerie dalle quali un forte vento lo traghetta nel futuro.

E così l'essenza alefica dell'Omino con la gobba non è né oblio né ricordo, ma lo sguardo su un futuro che si vede allontanarsi nel suo stesso oblio.

Ecco perché il filosofo, alla fine, lo ritiene il suo *dybbuk*, un'entità che vive con lui, che ne condivide i pensieri nascosti, ed anche che li protegge dalle macerie della Storia nella sua mistica gobba.

E allora, se così stanno le cose, non è forse il mondo che l'Omino con la gobba preserva nella sua deformazione a costituire il possibile futuro verso il quale l'*Angelus Novus* viene spinto? Come dirà delle immagini-costellazione nei suoi *Passages* parigini, «l'Omino con la gobba vive in un luogo in cui un'epoca sogna la successiva».

Tutto ciò che si produce nell'ebraismo, ha scritto Rosenzweig in *La stella della redenzione*, comporta una doppia relazione: da una parte con questo mondo e, dall'altra, con un mondo che deve venire. Benjamin ricava il suo Aleph in questa tradizione, in quest'attesa: il suo genio alefico, l'Omino gobbo, è l'ipostasi di quest'attesa.

Ecco perché l'Omino con la gobba di *Infanzia berlinese*, nascosto nel buio notturno della cantina, così come il suo corrispettivo nascosto nel buio dell'automa giocatore di scacchi nelle *Tesi sul concetto di storia*, verrà da Benjamin continuamente citato, richiamato, allusivamente evocato in una pluralità di saggi, come quello su Kafka, al fine di essere poi utilizzato come veicolo metaforico, affidabile proprio per la sua specificità formale, per quella carica proiettiva che in Benjamin, come in tutti i grandi visionari, cambia di polarità mutando la deformità in salvezza.

E allora, come Dante scrive la *Commedia* per Beatrice, Borges l'*Aleph* per Beatriz, forse Benjamin scrive parte delle sue opere, quelle più importanti, per omaggiare il ricordo dell'Omino gobbo e donargli, ancora ed ancora, sino alla morte, la sua «metà del dimenticare».

La genia dell'Omino con la gobba

Ma chi erano i sodali dell'Omino gobbo, la sua genia alefica, nascosta nella buca del microcosmico palcoscenico infantile del filosofo? Il filo sottile che lega questi personaggi viene costantemente evocato da Benjamin come in una formula alchemica, in cui ciò che si legge non corrisponde a nulla di fruibile se non per un iniziato che ne possegga la chiave di lettura.

L'Omino gobbo appartiene, lo abbiamo accennato, a quella stirpe di figure che Benjamin riferisce

all'arte di Robert Walser; in specifico alla parte che «ci rivela donde provengono i suoi diletti. E cioè dalla follia, e basta».

Si tratta, però, di una forma di «follia» particolare, più definibile come «mania», avrebbe detto Platone nel *Fedro* (244 A - C); è quella che «viene dalle Ninfe» portando i doni più ambiti: una follia che «illumina». In una lettera al suo amico Gershom Scholem, Benjamin scrive che «solo l'aiuto di un folle è veramente un aiuto».

Ecco che il *dybbukim* Walter Benjamin-Omino con la gobba ci spiega che «questo ometto è l'inquilino della vita distorta; e svanirà quando verrà il Messia, di cui un gran rabbino ha detto che non intende mutare il mondo con la violenza, ma solo aggiustarlo di pochissimo». E allora, questo «aggiustare di pochissimo», questo raddrizzare i torti, come forse la gobba dell'Omino, lo mettono in diretta relazione col Messia.

Il «gran rabbino» cui Benjamin fa riferimento è Rabbi Nachman di Breslav, uno dei padri fondatori del chassidismo, il movimento mistico popolare che vedeva la speranza palingenetica depositata negli emarginati, i folli e gli inetti.

Per questa corrente del misticismo ebraico, il solo nominare segreti, senza svelarli, poteva affrettare l'avvento dei tempi messianici. Rabbi Nachman sosteneva allora, con disarmante semplicità, che «la venuta del Messia non cambierà nulla, salvo che ognuno si accorgerà della propria insipienza»: in realtà non ci pare affatto poco!

Dalla scelta di queste immagini, capiamo anche l'attitudine di Benjamin rispetto al mistero numinoso dell'infanzia, a quei segreti nascosti all'interno della gobba dell'Omino, o nel buio della scrivania dell'automa giocatore di scacchi.

Per capire il *chi è* dell'Omino con la gobba, si deve tornare alle visioni infantili che egli ritrovava nelle esperienze con l'hashish, dove ad un certo punto dice che «la maleducazione nasce dal dispiacere che il bambino prova per il fatto di non essere capace di magia». La sua prima esperienza del mondo, allora, non è che gli adulti sono più forti, ma la sua incapacità di praticare la magia.

L'Omino con la gobba è, dunque, un essere favoloso, alefico, che ci riporta ai momenti estatici, aurorali, dell'entusiasmo infantile: il tempo del mistero e del segreto, quando tutto era ancora possibile, quando il Tutto era ancora aleficamente compossibile.

«Non crediate il destino sia più che l'intensità dell'infanzia», dice Rilke, e nessuno più di Benjamin, che ha teso tutta la sua vita tra le polarità di una fede politica materialista e una religiosità mistica, può capirlo.

E allora, comprendiamo perché la preghiera finale di *Infanzia berlinese* è in realtà dedicata a se stesso: «Prega bambino mio, per l'Omino con la gobba prega Iddio».

22. L'Immortale

Chi sogna chi? Cosa accade al sognatore quando finisce il sogno? Cosa accade al sogno quando il sognatore si sveglia? Siamo solo il sogno di una mente divina che tutti c'immagina? La relazione tra sogno e realtà ha generato, e mai finirà di farlo, interrogativi, aporie, metafore, immagini, paradossi, forse verità nascoste o inconcepibili.

Borges ne era acutamente consapevole, e in molti dei suoi racconti il «chi sogna chi» è il tema centrale. Anche l'Aleph è un apparato per sognare, o per essere sognati, e tra i grandi sognatori che hanno voluto e potuto creare il loro Aleph onirico, troviamo uno dei Maestri del Fantastico: Walt Disney.

Si dice che egli dorma un sonno di ghiaccio (con quali sogni?), vetrificato in un sarcofago di

scintillante acciaio, custodito da qualche parte nelle fondamenta del suo regno incantato, Disneyland: è in attesa del risveglio?

Ma forse non è (solo) questo il suo scopo, perché nessuno poteva, ed ancora può, assicurarglielo, e Disney lo sapeva bene. E allora, in coerenza con la sua vita e con i suoi personaggi, il grande mago dell'animazione (animazione!), voleva costruirsi un Aleph nel quale continuare a sognare - perché no? - oltre la morte, o sino a quando non lo avesse risvegliato un mondo che oramai era tutt'uno con il suo motto: «Se puoi pensarlo puoi farlo!».

L'Aleph disneyano dunque, se esiste, non è un semplice apparato per l'immortalità, ma un dispositivo per continuare a generare il sogno visionario del suo stesso sognatore.

Proviamo, allora, a ricostruire le tracce di questa sua ultima, estrema favola, dell'avventura alefica ispiratagli dai suoi personaggi più amati e che, come lui, prima di lui, hanno attraversato il tempo della vita sospesa.

I fratelli Grimm e la simbologia di Biancaneve

Alla fine del 1812, usciva il primo volume delle *Kinder und Hausmärchen*, *le Fiabe* dei fratelli Jakob e Wilhelm Grimm.

Nel 1815 vedeva la luce il secondo volume e nel 1822 il terzo, che comprende un ampio commento alle fiabe raccolte, opera delle ricerche di Wilhelm. La fiaba *Biancaneve* è contenuta nel primo volume col numero cinquantatré. Secondo gli stessi Grimm, la storia aveva versioni diverse, che differivano per il profilo dei protagonisti, ma non per l'ordine simbolico che rappresentavano.

I fratelli scelsero i personaggi a loro gusto: una principessa, Biancaneve, un eroe, il Principe, un'antagonista, la Matrigna cattiva, e degli aiutanti magici, i Sette Nani.

Secondo lo schema di Vladimir Propp, infatti, contenuto nel classico *Morfologia della fiaba*, vediamo che l'importante è quello *che fa* il personaggio, non *chi è*: se l'eroe è una donna, un uomo, o un orco, la sostanza fiabesca non cambia. A determinare lo svolgimento della trama è l'azione che il personaggio compie all'interno di uno schema di determinanti simboliche, non le sue caratteristiche fisiche. In *Biancaneve* queste sono evidentemente racchiuse nella cosiddetta «triade cromatica» che, caratterizzando il personaggio della principessa sin dal suo concepimento, ne determineranno l'esistenza sino alla morte apparente ed al risveglio.

Ecco come i Grimm descrivono il desiderio della madre e la nascita di Biancaneve: «Una volta, nel cuor dell'inverno, mentre i fiocchi di neve cadevano dal cielo come piume, una regina cuciva, seduta accanto a una finestra dalla cornice d'ebano. E così cucendo e alzando gli occhi per guardare la neve, si punse un dito, e caddero nella neve tre gocce di sangue. Il rosso era così bello su quel candore, ch'ella pensò: Avessi una bambina bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come il legno della finestra! Poco dopo diede alla luce una figlioletta bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come l'ebano; e la chiamarono Biancaneve».

La «triade cromatica», bianco, rosso e nero, è una costante nel simbolismo dei riti iniziatici e si ritrova nella ritualità di molte tradizioni esoteriche, a partire dall'alchimia in cui descrive i diversi passaggi dell'Opera, *nigredo, albedo e rubedo*: opera al nero, al bianco e al rosso, dove quest'ultimo costituisce non solo il superamento, ma la sintesi di bianco e nero.

Nella Massoneria ogni Fratello deve prima percorrere il pavimento a scacchi del Tempio, per poi arrivare al rosso, il colore ultimo nel Rito dell'Arco Reale. Questa triade cromatica è diffusa in tutte le culture; ne è un esempio il Kurma-Purana (I, 12.79) dove si parla di tre principi teogonici: Krishna (di colore nero), Rakta (rosso) e Sukla (bianco). In Africa, gli Ndembu dello Zambia narrano di tre fiumi misteriosi, bianco rosso e nero, associati a nascita, vita e morte. In Occidente la triade

cromatica arcaica era comune nel medioevo, in cui il colore intermedio fra bianco e nero non era il grigio, ma proprio il rosso.

La protagonista dell'omonimo film animato del 1937, il primo lungometraggio di Disney, incarna dunque essa stessa la «triade cromatica» quando, colpita infine dal maleficio della Matrigna cattiva, sembra morta. Ma sarà proprio mercé la permanenza della «triade cromatica» sul corpo esanime che i Sette Nani decideranno di non seppellirla, ma di metterla in un sarcofago trasparente: «I nani, tornando a casa, trovarono Biancaneve che giaceva a terra, e non usciva respiro dalle sue labbra ed era morta. La sollevarono, cercarono se mai ci fosse qualcosa di velenoso, le slacciarono le vesti, le pettinarono i capelli, la lavarono con acqua e vino, ma inutilmente: la cara bambina era morta e non si ridestò. La misero su un cataletto, la circondarono tutti e sette e la piansero, la piansero per tre giorni. Poi volevano sotterrarla; *ma in viso, con le sue belle guance rosse, ella era ancora fresca, come se fosse viva.* Dissero: non possiamo seppellirla dentro la terra nera, e fecero una bara di cristallo perché la si potesse vedere da ogni lato, ve la deposero e vi misero sopra il suo nome, a lettere d'oro, e scrissero che era figlia di re. Biancaneve rimase molto, molto tempo nella bara, ma non imputridì: sembrava che dormisse*, perché era bianca come la neve, rossa come il sangue e nera come l'ebano*» (il corsivo è nostro).

La dizione «molto, molto tempo», la troviamo anche nella Teogonia di Esiodo, per rimarcare quanto a lungo Venere fu tenuta in gestazione nelle acque fecondate dallo sperma di Urano.

La Bella nel bosco addormentato

Un tema analogo, anche in questo caso incentrato su un maleficio che getta la protagonista in un sonno profondo - una sorta di morte non morte poi risolta dal bacio dell'amato - lo ritroviamo nella *Bella addormentata nel bosco. Topos* antichissimo e mitologico, risale alla storia di Eros e Psiche narrata da Apuleio, e successivamente a quella di Brunilde, l'eroina della *Saga dei Volsunghi* o, ancora, al *Roman* di *Perceforest* del 1340, ambientato al tempo della guerra di Troia.

La versione più nota, da cui Walt Disney trasse il suo lungometraggio del 1959, è invece quella pubblicata nei *Racconti di Mamma Oca* di Charles Perrault, *La Belle au bois dormant*, cui si deve il titolo odierno.

Interessante notare che il titolo originale francese, a differenza di quelli in italiano ed inglese, parla non di una «bellezza addormentata in un bosco» ma di una «bellezza in un bosco addormentato». E dunque, qui è un intero reame, un mondo, che dorme in attesa del risveglio. La principessa è circondata sì da un'atmosfera onirica, surreale, ma anche da guardiani magici che la proteggono impedendo a chiunque l'entrata. Una versione simile a quella di Perrault si trova nei *Kinder und Hausmärchen* dei fratelli Grimm, col titolo *Rosaspina*. La versione dei Grimm corrisponde a quella di Perrault solo fino al risveglio della principessa.

In entrambe le fiabe, riprese con successo dai film disneyani, il momento topico è certamente il risveglio. Biancaneve viene *donata* dai Nani al Principe ancora addormentata e durante il trasporto un inciampo farà uscire il boccone di mela avvelenata dalla gola della ragazza, svegliandola. Per *La Bella addormentata* sarà il magico bacio d'amore a sciogliere l'incantesimo. Ma, se concentriamo l'attenzione sul sonno delle due protagoniste, vediamo come sia questo stesso a generare una realtà onirica tutta particolare; in *La Bella addormentata*, è addirittura tutto il regno che dorme con lei: tutto sogna, in contemporaneità con ciò che forse mantiene in animazione sospesa la psiche della ragazza dormiente.

Come abbiamo visto nello *Yogavasistha*, nella filosofia induista la distinzione tra sonno e realtà non solo non è netta, ma è quest'ultima che deve dimostrare la sua veridicità. Ecco che possiamo

immaginare, allora, Disney immedesimarsi nel suo personaggio, e immergersi nel sonno di ghiaccio per sognare che tutto il suo regno sogni con lui, sogni il suo stesso sogno.

Il sonno profondo e la prospettiva dell'immortalità

Quanto dormono le nostre Principesse? Naturalmente un tempo che nulla ha a che vedere col *kronos* quantitativo, ma s'identifica col Grande Tempo, il favoloso tempo del mito. Cento anni nella *Bella addormentata*, cifra simbolica del passaggio secolare, epocale, mentre di Biancaneve non sappiamo: «Molto, molto tempo», dice la fiaba, poiché i suoi guardiani, i Sette Nani, sono anch'essi sovratemporali, epigoni dei mitologici Telchini di Rodi, esseri naniformi abilissimi nell'arte dei metalli, scopritori e custodi d'immani tesori nascosti nelle viscere della terra, assistenti di Efesto il fabbro divino.

I Telchini avevano fuso il falcetto con cui Crono evirò Urano, determinando così il passaggio da un evo all'altro, e fabbricato il tridente di Poseidone, con cui il dio dominava le forze marine ed il tempo degli uomini che si avventuravano sul vasto mare. Si avverte qui la relazione simbiotica tra i Nani e il tempo, sotto forma degli oggetti che ne avevano determinato fasi e passaggi, ed anche la loro capacità di custodirne i segreti.

Dormono dunque per un tempo indeterminato ed indeterminabile le due Principesse, un tempo sovratemporale, il tempo dei sogni; vegliate da forze amiche, circondate da protezioni a guardia del momento del loro risveglio.

Ma da dove nasce l'Aleph criogenico di Disney? Nel 1964, con l'approvazione scientifica di Isaac Asimov, esce in America un libro destinato a fare scalpore, *La prospettiva dell'immortalità* di Robert Ettinger, in cui l'autore lancia una tecnica avveniristica: la criogenesi, cioè il congelamento dei corpi subito dopo la morte, in attesa che la scienza futura possa risvegliarli avendo trovato una cura alla loro malattia.

Negli anni Sessanta la spinta verso questa tecnologia era potente: gli imminenti viaggi interplanetari avevano già posto il problema delle lunghe distanze da percorrere in animazione sospesa, o attraverso la creazione dei *cyborg*, neologismo formato dalle parole *cybernetic* e *organism*, cioè organismi umani potenziati ed integrati (cibernetici) con parti non biologiche, al fine di resistere alle condizioni estreme dello spazio profondo.

Gli antecedenti fantascientifici sono molti ma, per Ettinger in particolare, vale il racconto di Neil R. Jones *The Jameson Satellite*, letto all'età di dodici anni sulla rivista *Amazing Stories*, in cui un certo Professor Jameson viene inviato nello spazio, e qui rimane congelato sino al risveglio ad opera di una civiltà aliena. Ettinger fonda dunque, a metà degli anni Sessanta, la Crionics, società che si occupa di conservare in azoto liquido, vetrificati a temperature di meno 223 gradi, corpi di persone decedute.

L'organizzazione vede come prima «cliente» sperimentale la madre di Ettinger; poi, sino ad anni recenti, un centinaio di persone decidono di affrontare la spesa del trattamento, circa 120 mila dollari, ed infine Ettinger stesso nel 2011. Per raccogliere fondi, costituire la società e promuovere il movimento crionico, Ettinger aveva inviato circa duecento lettere mirate ai più importanti uomini statunitensi, illustrando loro i vantaggi dell'operazione: tra i destinatari vi era anche Walt Disney.

La morte di Disney

La lettera arriva in un momento molto particolare per la vita dell'autore di *Biancaneve* e la *Bella*

addormentata. La sua salute si è deteriorata, tanto che decide ad entrare al St. Joseph Hospital il 2 novembre 1966. Durante gli accertamenti per dolori al collo e a una gamba, i medici diagnosticano un tumore al polmone sinistro e consigliano un intervento chirurgico immediato, che ha luogo il 7 novembre; ma l'esito della biopsia ai linfonodi è infausto: Disney ha solo pochi giorni di vita; muore la mattina del 15 dicembre 1966.

Nei mesi successivi si diffonde insistentemente la voce che lo vuole ibernato, seguendo la tecnica proposta da Ettinger, a Disneyland, e più precisamente sotto il classico *Pirati dei caraibi*, attrazione tra le prime ad essere attivata quando il fatato mondo di Disney viene fondato nel 1955.

Se si considera che la prima «sospensione crionica» ufficiale ha avuto luogo appena un mese dopo la sua morte - James Bedford, uno psicologo di settantatré anni il 12 gennaio 1967 - non era affatto inverosimile supporre che Disney avesse precorso i tempi.

Ed i tempi di Disney sono anche quelli da lui vissuti, non solo nel rispetto delle favole, ma anche di altre e più documentate pratiche tradizionali. Per quanto concerne quest'ultimo aspetto dobbiamo ricordare che Disney era molto probabilmente un massone. Iscritto sin da giovane all'Ordine De Molay, considerato l'anticamera della Massoneria per i giovani dai dodici ai venti anni, mai ne smentì l'appartenenza.

Lui stesso si considerava in qualche modo un maestro spirituale, tanto che nell'episodio dell'apprendista stregone in *Fantasia*, il nome del mago è Yen Sid, anagramma di Disney. Zio Walt, come veniva familiarmente chiamato dai suoi collaboratori, era inoltre un mix davvero unico di tradizione, i testi originari delle sue favole, ed innovazione tecnologica, pensiamo a quanto d'avanguardia fossero le sue tecniche di animazione. Di particolare interesse, a questo riguardo, è l'aura generata dalle orecchie di Topolino, di cui abbiamo già parlato.

Anche se le origini della storia inerente alla sua ibernazione sono sconosciute - la prima versione stampata del *rumor* appare sulla rivista *Ici Paris* nel 1969 - è certamente facile capire perché la voce è così incredibilmente insistente e perdura a tutt'oggi: negli anni immediatamente precedenti la morte, Disney è stato coinvolto in una serie di progetti futuristici che ne hanno consolidato la fama di precursore tecnologico.

Un visionario capace di *animare* la Tradizione attraverso una tecnologica ispirata dunque; ma, soprattutto, i dichiarati piani di Disney per la sua «comunità di domani» in Florida, hanno reso facile credere che egli fosse un passo avanti a tutti, anche nella pianificazione del suo Aleph crionico.

23. La goccia del Diluvio

Un Aleph racchiuso in una goccia d'acqua, una goccia del Diluvio Universale, protetta da una piccola conchiglia (un'altra conchiglia!): questa è la sua storia.

«Sovente, alle due di notte, rientrando nel mio alloggio, a Bologna, attraverso questi lunghi portici, l'anima esaltata da quei begli occhi che avevo appena visto, passando davanti a quei palazzi di cui, con le sue grandi ombre, la luna disegnava le masse, mi succedeva di fermarmi, oppresso dalla felicità, per dirmi: Com'è bello! Contemplando quelle colline cariche d'alberi che si spingono fino alla città, rischiarate da quella luce silenziosa nel mezzo del cielo sfavillante, io trasalivo, e le lacrime mi venivano agli occhi. E mi capitava di dire per un nonnulla: Dio mio! Come ho fatto bene a venire in Italia!».

Il portico di San Luca

Così Stendhal, nel suo *Viaggio in Italia* del 1826, descrive la sublime bellezza del Portico di San Luca che conduce al Colle della Guardia, dove svetta il Santuario della Madonna. Tanta bellezza esiste ancora, ma forse lo sguardo dell'autore del *Rosso e il Nero* avrebbe acquisito una tonalità ancora più alefica se avesse saputo quale preziosa reliquia del tempo era stata ritrovata cent'anni prima nelle fondamenta di quei lunghi portici: una piccola conchiglia che racchiudeva una goccia d'acqua del Diluvio.

Negli anni Dieci del Settecento, durante la costruzione del famoso portico, l'esimio Giuseppe Monti, professore di Storia naturale nell'Istituto delle Scienze di Bologna, seguiva gli scavi con lo sguardo dello studioso. Le arcate, che mesmerizzavano l'anima notturna di Stendhal, furono iniziate nel 1674 e terminate negli anni Venti del secolo successivo; misurano 3796 metri e constano di 666 volute.

Un numero sul quale varrebbe la pena riflettere considerando che, nell'*Apocalisse* di Giovanni (13, 1-2), viene individuato come il «numero della Bestia che viene dal mare. Aveva dieci corna e sette teste, sulle corna dieci diademi e su ciascuna testa un titolo blasfemo […]. Era simile a una tigre, con le zampe come quelle di un orso e la bocca come quella di un leone. Il drago le diede la sua forza, il suo trono e la sua potestà grande». Curiosa coincidenza cabalistica: il ruolo apocalittico della Bestia è analogo a quello delle acque nel Giudizio Universale.

Partendo dall'Arco Bonaccorsi, presso la Porta Saragozza, si giunge fino al Colle della Guardia; grazie alla copertura si può arrivare fino alla chiesa con qualsiasi condizione atmosferica.

Durante gli sbancamenti il professore trovò un deposito fossilifero nel quale alcuni molluschi si erano silicizzati con calcedonio biancastro ed azzurrognolo. Il calcedonio è un minerale di quarzo che può prendere diverse colorazioni, dando luogo a pietre come l'agata, il crisopazio, la corniola, l'eliotropio: tutte varietà di pietre dure ornamentali.

In una di queste conchiglie - «testacei», com'erano definite al tempo - sigillata al suo interno da uno strato di agata, fu trovata una bollosità ripiena di acqua; per Monti non vi era dubbio: si trattava di una goccia del Diluvio Universale. Com'era giunto a questa conclusione?

Il Museo Diluviano

«Dalle cose minime di Dio le grandi, e dalle visibili le invisibili»: questa citazione di sant'Agostino è la chiave dell'affascinante dissertazione con la quale lo studioso presentò «questo raro fenomeno della natura», un vero e proprio Aleph liquido-fossile che racchiudeva, niente di meno, lo strumento stesso della volontà divina: l'acqua del Diluvio.

Siamo nella cornice accademica del Museo Diluviano, fondato nel 1714 da Luigi Ferdinando Marsigli, oggi Museo Capellini, per raccogliere proprio le rocce ed i fossili provenienti dalla catastrofe biblica. In quegli anni, infatti, imperava in ambito scientifico la «teoria diluvianista», che faceva derivare tutti i fossili delle conchiglie e dei pesci dalla grande sommersione. Nessun dubbio, quindi, che si trattasse proprio di una goccia originata da quell'avvenimento sovrannaturale. La teoria partiva da Tertulliano e Basilio, Padri della Chiesa che, nel quarto secolo, avevano segnalato la presenza di conchiglie marine e di alcuni pesci fossili sui monti del Libano. Erano stati i due apologeti a reputare queste «reliquie» residui del Diluvio Universale; da quel momento la «teoria diluvianista» aveva condizionato la Paleontologia e la Geologia sin verso la metà del XIX secolo.

Il «dogma» del Diluvio e la conseguente teoria, dovuta all'interpretazione letterale dell'evento - avvenuto circa nel 6000 a.C., secondo i calcoli dei biblisti - ebbero il loro apice scientifico-dottrinale nel XVII secolo, quando anche scienziati illuminati come Stenone (1631 - 1687) e Scilla (1629 - 1700) dovettero piegarvisi per non incorrere nelle ire della Chiesa che, col processo a Galileo nel 1633, ed

ancor prima mandando al rogo Giordano Bruno a Campo dei Fiori nel 1600, aveva dimostrato di non tollerare un palese contrasto tra fede e scienza, considerando eretica ogni spiegazione che contraddicesse le Sacre Scritture.

Per più di 1500 anni, dunque, tutti i fenomeni geologici furono spiegati col Diluvio Universale, e tutti i fossili studiati come resti di questa catastrofe divina. La sommersione biblica, durata quaranta giorni e quaranta notti, aveva portato le acque a un'altezza di quindici cubiti sopra la cima delle montagne e così si erano mantenute per cinque lunazioni quando, a causa dei venti impetuosi, erano progressivamente scese.

L'inondazione aveva sterminato tutte le forme di vita animali, tranne quelle protette nell'Arca: per questo i fossili furono chiamati «resti antidiluviani», nome che evocava come un monito il ricordo di quella terribile punizione. I vegetali, invece, se l'erano cavata meglio, almeno a giudicare dal ramoscello di ulivo che la colomba aveva riportato a Noè.

Contro queste affermazioni pseudo-scientifiche si era levata, potente ma inascoltata, la voce di Leonardo da Vinci che, in un suo testo scrive, «se tu dirai che li nichi [conchiglie, *N.d.A.*] che per li confini d'Italia, lontano dalli mari, in tanta altezza si veggano alli nostri tempi, sia stato a causa del Diluvio che lì li lasciò, io ti rispondo che, credendo tu che tal Diluvio superasse il più alto monte di sette cubiti, tali nichi dovevano restare sopra tali montagne, e non sì poco sopra la base dei monti».

Nella prima metà del XVIII secolo le nuove scoperte paleontologiche e l'avanzamento dei mezzi di osservazione scientifica misero sotto tensione la «teoria diluvianista»; si cominciò a cercare di capire, ad esempio, da dove fosse venuta tutta quell'acqua e dove poi fosse andata a finire. Tra le numerose ipotesi, quella più in voga affermava che fossero stati gli abissi marini sia a fornire le acque del Diluvio, sia a smaltirle; altra ipotesi, che sottoponeva decisamente la scienza alla fede, era che, per volere divino, tutta l'aria si fosse trasmutata in acqua: in questo caso chissà quale miracolo aveva consentito a Noè ed ai suoi ospiti di respirare!

Un'altra questione riguardava le piante: com'erano sopravvissute? Il famoso gesuita Athanasius Kircher, che aveva messo insieme una delle più impressionanti *Wunderkammer* del tempo, esperto in tutto lo scibile umano, scrisse, ad esempio, un voluminoso libro sull'Arca elencando, oltre agli animali, anche i semi che presumibilmente Noè vi aveva caricato.

La simbologia dell'Antico Testamento è originariamente legata alla grande immagine archetipica dell'acqua come inizio, dissoluzione e rigenerazione di tutte le cose. Nella prospettiva testamentaria le acque sono il simbolo potente dell'alleanza tra l'umanità e il Dio onnipotente e vendicativo: Jahvè, che punisce i malvagi e salva gli eletti «lavando» i loro peccati col Diluvio, affinché il ciclo della Vita possa ricominciare «pulito» il suo corso.

«Le acque simboleggiano la somma universale delle virtualità; esse sono *fons et origo*, il serbatoio di tutte le possibilità di esistenza; esse *precedono* tutte le forme e fanno da supporto ad ogni creazione. L'esemplare di ogni ricreazione è l'isola, la quale scaturisce o permane in mezzo alle onde. L'immersione nelle acque simboleggia la regressione nel preformale, il reintegrare la modalità indifferenziata della preesistenza. L'emersione ripete il gesto cosmogonico che genera la Manifestazione formale; l'immersione equivale ad una dissoluzione delle forme». Così Mircea Eliade sintetizza la forza archetipica del Diluvio nel suo *Immagini e Simboli*.

In questa prospettiva l'Arca di Noè è l'«isola in mezzo alle onde» di cui parla lo studioso rumeno, il punto di salvaguardia della Vita a riparo dalla grande sommersione. «Arca», infatti, in latino, significa cassa o scrigno: qualcosa che preserva, una sorta di Aleph che contiene, nel suo microcosmo spaziale sospeso in un tempo unico - quello del Diluvio - non solo le immagini della Vita, ma le sue stesse forme.

E dunque, una goccia dell'acqua generata direttamente da Dio per sommergere il mondo, e dopo

farlo rinascere attraverso la salvezza sull'Arca, rappresenta un unicum che racchiude la volontà divina della ricreazione. In quella goccia, allora, poteva riflettersi ogni goccia creata, ogni scintilla di vita che da essa sarebbe poi derivata: era una sorta di goccia originaria, di *Ur Tropfen*, il cui significato alefico era decisamente potente.

La goccia del Giudizio Universale

E allora, vediamo con quali parole Giuseppe Monti presentò la meravigliosa scoperta e la spiegazione che ne diede: «In qual luogo poi e per quale ragione avvenne che noi scoprissimo questo raro fenomeno della natura, ascoltate in breve. Quando molti anni fa cominciarono ad edificare un grande e bellissimo portico attraverso il quale si apre il passaggio per quelli che vogliono venerare la Vergine Madre di Dio, le sue fondamenta parecchie volte presentavano a noi delle conchiglie, da cui capimmo che il monte abbondava di spoglie marine». Monti spiega, a questo punto, come l'agata sia entrata all'interno delle conchiglie in forma fluida e le abbia, in questo modo, sigillate: «Se qualcosa posso io stesso giudicare è che la materia dell'agata, quando entrò nei testacei, era fluida, né in altro modo aveva potuto riempire gli anfratti più stretti, nei quali, come vedete, si solidificò nei più sottili apici».

Ecco ora Monti passare all'esposizione del ritrovamento straordinario: «Per tale e tanto grande singolarità si distinse, che non dubito che sia sufficiente ad attirare l'attenzione di numerosi sapienti. Essendoci arrisa la fortuna avvenne che, nel monte di San Luca, ci capitasse tra le mani questo, *nulla di simile al quale finora fu visto, né crediamo che nessuno troverà forse in seguito*. Talvolta, non so a chi, capitò di imbattersi in cristalli, nei nostri monti, ed altrove, le cavità dei quali contenevano gocce d'acqua, ma chi potrebbe credere che si dovesse trovare un fenomeno naturale di tal fatta nelle anguste volute di una conchiglia piena di agata? Tuttavia ciò oggi è esposto a voi».

In conclusione lo studioso ribadisce l'origine diluviana della goccia e di tutti i fossili trovati sulla collina: «Inoltre, perché non rimanga nessuna ragione di dubitare di questa cosa, c'è da aggiungere fra le altre osservazioni sui fossili che abbiamo esaminato, *che per nessuna altra ragione si possono spiegare le mutazioni di luogo di qualsiasi di queste cose, se non si ricorre a quella fatale inondazione di tutto il mondo di cui ci informano le Sacre Scritture*. A.M.D.G.»; (la traduzione dal latino è del professor Carlo Sarti, il corsivo è nostro).

Ad Maiorem Dei Gloriam, così termina la trattazione sulla goccia diluviana. La «reliquia» del Diluvio Universale, originariamente custodita presso il Museo Geologico e Paleontologico Giovanni Capellini in Bologna, è ora esposta al Museo Poggi; il tempo, grande scultore, si è occupato di far evaporare quel tesoro alefico, del quale resta solo un evocativo calco in gesso dell'interno della conchiglia, in cui ben si vede il vuoto occupato in origine dalla goccia. Sull'impronta è incisa la data del ritrovamento: addì 27 dicembre 1720.

Chissà cosa pensava Dio in quel momento, guardando il professor Monti ritrovare il suo piccolo Aleph diluviano.

24. Body maps

«In tutti gli uomini è la mente che dirige il corpo verso la salute o verso la malattia, come verso tutto il resto». Così affermava Antifonte, filosofo greco del V secolo a.C. Gli fa eco, negli anni Cinquanta del secolo scorso, Gaston Bachelard che, nel suo *L'intuizione dell'istante*, afferma: «È il

pensiero che conduce l'essere. È per mezzo del pensiero, oscuro o chiaro, per mezzo di ciò che è stato compreso e per mezzo soprattutto di ciò che è stato voluto, che gli esseri trasmettono la loro eredità». Ciò che è stato compreso e ciò che è stato voluto dunque, costituiscono l'*intento* di trasmettere un'eredità, una memoria di se stessi. Nella riflessione dell'epistemologo francese, maestro di Canguilhem e di Foucault, è il pensiero poetico che conduce l'essere, che costruisce e costituisce la nostra idea del mondo dentro e fuori di noi; è ciò che Aristotele chiama *Noûs poietikos* o Intelletto agente: si organizza attraverso quella forma particolare di immaginazione che si sviluppa durante una *rêverie*.

Come abbiamo già accennato nell'introduzione, al contrario della pura fantasia, la *rêverie* recupera la nostra relazione col mondo come insieme di fenomeni, poiché deriva dal confronto tra la nostra immaginazione e la realtà essenziale delle cose, a partire dall'immaginare la *metamateria* della quale è fatto il nostro stesso corpo.

Quando il mago Prospero nella *Tempesta* di Shakespeare dice la famosa frase: «Siamo fatti della stessa materia con cui sono fatti i sogni», forse si riferisce proprio alle *rêverie* delle quali Bachelard ha studiato il potere di generare la nostra stessa realtà corporea, o almeno la percezione che di essa abbiamo.

La *rêverie* si chiarisce, infatti, come «un particolare atteggiamento dell'Io che, dimentico in un momento di grazia della propria identità contingente, si abbandona all'immaginazione fantastica con una libertà simile a quella del sogno, pur restando tuttavia in stato di veglia»: l'Aleph è chiaramente una forma di *rêverie*.

Tramite l'immagine poetizzante si diventa, inoltre, ri-creatori di se stessi - soma/sema, potremmo dire - e così si può pensare anche di intraprendere azioni in opposizione alle forze materiali che, contrastando la nostra esistenza personale - come nel caso di una malattia - stimolano un processo di guarigione attraverso la funzione ri-creatrice dell'immagine.

In particolare, quello che adesso cercheremo di indagare è una sorta di disegno terapeutico, del ruolo cioè che in determinate patologie giocano le immagini poetiche, e dunque le forme artistiche, generando *visioni alefiche di guarigione*.

Nella letteratura medica troviamo ampie testimonianze della fattiva capacità di certe immagini di rafforzare i processi di reazione nei confronti delle patologie che nascono, ad esempio, da un deficit del sistema immunitario, come testimoniano queste esperienze, del tutto originali, nate da donne malate di Aids.

Le testimoni

«Il mio nome è Elizabeth Sangu. Ho lasciato il mio villaggio nel 1995, dopo che mio marito era stato trasferito per lavoro a Dar es Salaam. Era la prima volta che viaggiavo su un autobus e non avevo mai visto così tante macchine in tutta la mia vita. Ho finalmente ritrovato mio marito dopo due anni di separazione. Il suo nome era Lucas Ponamali, il suo cognome significa: *la morte sta arrivando*.

Ho vissuto con mio marito solo per un breve periodo di tempo. Morì nel 1996. Nel 2000 ho deciso di avere una relazione con un altro uomo. Nel 2002 sono rimasta di nuovo incinta. Quando mio marito morì, non sapevo che era morto di Aids, così mi sono fatta il test, come si usa qui in Tanzania. Sono andata in ospedale e mi hanno detto che ero sieropositiva e che non potevo allattare al seno. Sono rimasta scioccata, avevo paura di condividere queste informazioni con qualcuno. Ho pensato che tutto questo significava morte, e che la gente avrebbe avuto paura di me. Sono andata in depressione, perché ero ancora abbastanza forte e bella.

E i miei figli? Potrei morire in qualsiasi momento e li lascerò orfani. Il loro padre è già morto e forse anche l'altro mi seguirà tra poco. A volte ho pensato al suicidio. Ma ciò che è stato più doloroso per il mio cuore è che ho infettato la mia bambina. Allora ho cominciato a disegnare la mia *body map*, la mia mappa del corpo, con le mie zone di forza e quelle di maggior debolezza. *Sopporta con dignità*, mi sono detta, sulla mia mappa del corpo è centrale la parola «*utu*», che in swahili, la mia lingua, significa la dignità di una persona. Tutte le persone che mi danno sostegno fanno ciò che fanno perché sanno che io sono un essere umano e mi apprezzano come persona. Oggi tutti sanno che sono sieropositiva, ma anche che sono un essere umano. Se mi è stata data la possibilità di diffondere la mia storia per inviare un messaggio vorrei dire a tutti: vivete positivamente!».

«Il mio nome è Jane, vengo da Trinidad. Il mio punto di forza è il punto rosso in gola. È come un uovo con il fuoco. Quando ero bambina non avevo paura di parlare. In una società in cui i bambini dovevano essere tranquilli, io parlavo senza paura. Poi mi sono ritrovata a parlare per gli altri, al fine di aiutarli. Sto parlando di persone confinate negli ospedali, altri sieropositivi come me. Mi vedo come un essere molto forte; è questa forza interiore che voglio scaturisca dalla mia mappa.

C'è nel disegno della mia mappa del corpo, una corda di fibra naturale che viene utilizzata per costruire la *jup*a (la nostra capanna tradizionale). L'ho scelta come simbolo centrale perché mi aiuta ad alzarmi. Il mio slogan è: *anche questo passerà,* lo dico sempre. È per questo che sono ancora qui oggi. Al villaggio eravamo abituati a usare i colori fondamentali per dipingere il corpo durante i riti di passaggio: la nascita, la pubertà, la morte; così nella mia mappatura del corpo ho usato molto il colore rosso e il colore nero. Perché, quando stavo usando il colore rosso, stavo mostrando le cose che mi fanno stare male, quelle che mi danno dolore fisico, mentre il nero è oscurità, il buio dell'anima in solitudine.

Quando sei solo, quando la sieropositività ti isola, sei sempre nel buio. La società cerca di non vederti come un essere umano. Con questo colore ho dunque disegnato sulla mia mappa corporea anche le discriminazioni, il linguaggio offensivo usato verso di me. Quando ho riguardato la mappa mi sono accorta di aver disegnato in qualche modo anche la relazione con i miei figli; per loro ho usato il colore verde e, per la prima volta da tanto tempo, ho usato anche il colore giallo; vedete, il giallo è un simbolo del sole. Il sole può brillare su di voi, anche se siete sieropositive e discriminate».

«Ciao, il mio nome è Irene, nata e cresciuta a Sikhendu villaggio Kimilili, Kenya. L'angolo in basso a sinistra del mio corpo è la mappa dei giorni della prima infanzia. Le frecce che partono dal mio glorioso corpo mistico, quello verde, portano al mio credo spirituale, alla speranza, simboleggiata dalla colomba con un nastro rosso. Questo simboleggia la liberazione e il perdono di Dio.

In fondo al mio fianco/intestino, ho disegnato una piccola borsa come punto di potere che indica la donna forte di volontà, sicura e assertiva, come sono io. Il mio simbolo personale è il segno della pace. Sulla mia mappa corporea, il virus è centrato nello stomaco. Questo è stato il primo sintomo che mi ha portato alla diagnosi.

Il medico mi ha detto che aveva una brutta notizia: ero sieropositiva. A questo punto mi sono bloccata e ho cominciato a guardare nel vuoto. Ora sto meglio e ho un sacco di energia che mi ha permesso anche di istituire una clinica nella mia città natale a sostegno delle persone infette da HIV.

Questo è il messaggio che vorrei per i meno fortunati o quelli che verranno dopo di me: ho capito abbastanza per aprire una strada anche per voi! Ma soprattutto ciò che resta è l'amore e il mio desiderio è che voi amiate e curiate voi stessi come io ho amato e curato me per voi. Condivido la mia storia con voi, perché mi state a cuore! Pace».

Le body maps

Questo «avere a cuore», questo esporsi per gli altri, quest'alterità radicale è così descritta da Levinas nel suo *Altrimenti che essere*: «La responsabilità per Altri - al contrario dell'intenzionalità e del volere che l'intenzionalità non riesce a dissimulare - non significa affatto lo svelamento di un dato e la sua ricezione o percezione, ma l'esposizione di me ad altri, preliminare ad ogni decisione. Attraverso quest'alterazione l'anima anima il soggetto. È il pneuma stesso della psiche. Dire così significa esaurirsi nell'esporsi, fare segno facendosi segno». E ancora, quando Irene ci dice «le frecce che partono dal mio glorioso corpo mistico, quello verde, portano al mio credo spirituale, alla speranza, simboleggiata dalla colomba con un nastro rosso», anche lei si simboleggia esponendo, come in un'ostensione sacra, il suo «glorioso corpo mistico».

La mappatura del proprio corpo, allora, il *body mapping*, è esattamente questo «fare segno facendosi segno»: una tecnica elaborata negli anni Novanta dai gruppi di attivisti anti-Aids, specie in Africa del Sud e nelle zone a maggior sieropositività di Paesi come la Tanzania ed il Kenya.

Oggi l'arte di ritrarre, a grandezza naturale, il proprio corpo, questa forma di totemizzazione di se stessi, viene utilizzata dai gruppi di sensibilizzazione e di aiuto ai sieropositivi, per creare un campo di proiezione per ricordi, realtà e visioni: una vera e propria mappa psico-corporea che illustra i punti di forza e quelli di debolezza del soggetto.

La *full sized* silhouette del corpo è ulteriormente dipinta ed elaborata fino a che non rappresenta una mappa individuale della *person's perspective* di vivere con la sieropositività, dei suoi sogni per un futuro che in questo modo ci sarà se non ci si fa prendere dal buco nero della depressione e della solitudine. E comunque, come dice Bachelard, dobbiamo pensare che tutti gli spazi delle nostre passate solitudini, gli spazi in cui abbiamo sofferto la solitudine, goduto la solitudine, desiderato la solitudine, sono incancellabili in noi, precisamente perché l'essere non vuole affatto cancellarli: sa istintivamente che gli spazi della sua solitudine sono costitutivi.

E così, dopo aver oggettivato l'«ombra» gettata sull'anima dalla malattia che la oscura, nasce un confronto con il *contorno* di quei ricordi, pensieri, intuizioni, sintomi e segni patologici memorizzati nel corpo, esternalizzati dalla pittura.

In qualche modo, allora, vediamo come questo sia un procedimento analogo a quello che Borges svolge attraverso il suo Aleph nei confronti della morte di Beatriz, ed anche della sua stessa morte: egli, per così dire, esternalizza nell'Aleph queste visioni e le rende così, se non accettabili, certamente meno annichilenti per la sua psiche; l'Aleph diviene una modalità proiettiva per gestire la perdita.

Analogamente, attraverso le *body maps*, si cartografa un *luogo* iconico, non uno *spazio* ma un luogo, che apre un cammino di autocoscienza tra semiotica e semeiotica, che spesso fa riaffiorare esperienze dolorose, ma anche l'irripetibile unicità di ognuno, la forza inimmaginabile che nasce entro se stessi quando si devono dare messaggi positivi a chi dipende ancora da te: i bambini, i familiari, gli amici, la comunità che ad un certo punto muta il suo atteggiamento e ti ri-guarda come testimone di un percorso di re-esistenza al male, che diventa la metafora drammaticamente vitale della più generale condizione umana. D'altra parte, la conoscenza del reale è una luce che proietta sempre da qualche parte le sue ombre inquietanti.

La valenza *iconica* delle *body maps* è legata strettamente alla definizione stessa che di queste manifestazioni artistiche ci dà Florenskij quando dice che l'immagine iconica permette, a chi la *vede*, di riconnettersi con l'invisibile luce che permea tutte le cose, perché *è* quella luce.

È dunque nell'aura iconica delle *body maps* che si concentra la loro capacità simbolica, il significato alefico, quello cioè di costituirsi come vera e propria soglia ontologica che il soggetto può traguardare per accedere all'essenza immutabile della sua stessa anima: la *body map* come uno specchio riflettente ciò che ben presto scomparirà agli occhi di chi l'ha prodotta, ma che al tempo stesso rimarrà nella memoria altrui.

Il desiderio dell'uomo, sostiene Jung, è che la morte e la sua fredda morsa diventino il grembo materno, esattamente come il mare, che pur inghiottendo il sole, lo fa rinascere nelle sue profondità. Mai la vita ha potuto cedere alla morte.

Le *body maps* rappresentano, dunque, non solo una forma d'arte che rispecchia l'intimità corporea, lo psichismo del soggetto, ma una vera e propria *rêverie* su se stessi, una cartografia alefica dell'immaginazione immaginante, che tende a generare re-esistenza nel presente e memoria nel futuro.

Qui, a differenza delle mappe geografiche, sempre politicamente condizionate ed orientate nel descrivere uno spazio standardizzato e standardizzabile, ognuno traccia le proprie coordinate corporee creando i punti cardinali sui quali orientare i segni del suo essere con la malattia. Le *body maps* vanno così nella direzione di quella *fantastica trascendentale* antimoderna auspicata da certi romantici come Novalis, dove la funzione immaginativa è motivata non dalle cose, ma da una maniera di dotare universalmente le cose di un «secondo senso», di quel senso che sarebbe la cosa più universalmente condivisibile.

Fantastiche

Se la prosa di Borges è uno dei vertici della letteratura fantastica, le sue origini si ancorano nel mondo classico. «Retaggio di antiche fantastiche, vagheggiata dai Romantici, compiutamente realizzata da tanta poesia e filosofia del XX secolo, *fantastica trascendentale* è ciò che coniuga, in felice ibridazione, trascendentalismo e immaginazione, ponendo la fantasia a fondamento dell'umanità, della storia, del mondo. Facoltà dell'anima e struttura del cosmo, la fantasia si pone infatti come elemento fondativo e costitutivo che, riecheggiando i fasti dell'antichità classica e oltrepassando la pregiudiziale razionalistica moderna, prelude a sviluppi ontologici e trascendentali novecenteschi.

Si pensi, per esempio, alle nozioni di *phantasia* greca o *imaginatio* latina, così compiutamente realizzate da tutta una corrente poetica, letteraria e filosofica (soprattutto d'ispirazione platonica e neoplatonica) a partire da Apuleio a Plotino, passando attraverso l'ibridazione egizianeggiante e siriaca di Plutarco, Porfirio, Giamblico. O, ancora, al Rinascimento e alla modernità, che hanno spesso recuperato la fantasia sotto forma di utopia.

Si pensi, infine, alle filosofie dell'immaginazione del Novecento che declinano la fantasia nel segno dell'immaginazione, dell'immaginario e dell'immaginale lungo un filo squisitamente estetico e poetologico».

Questa è la definizione di *fantastica trascendentale* che Bachelard dà nell'introduzione del suo libro omonimo.

Ecco cosa fa delle *body maps* espressioni reali di questa *fantastica trascendentale*: il fatto che queste ragazze e questi ragazzi siano *veramente* stati in altri mondi, quei mondi al limite tra il buio e la luce, che solo loro sono in grado di descrivere attraverso i corpi dipinti come una mappa geografica *sui generis*, non isotropica, non omogenea, non continua.

Qui, i vari spazi interni e le loro relazioni saranno nominati dalle frasi scritte *a latere*, nelle glosse inserite nel disegno del corpo. Così come il significato dei colori e dei simboli, spesso indecifrabili se non da chi ha vissuto la stessa esperienza, liberano queste immagini dai limiti raffigurativi tracciati sulla carta e le aprono verso quella dimensione metaspaziale che comunica con il *Mundus Imaginalis*.

La *surrealtà* dell'immagine che si determina nelle *body maps*, come livello ulteriore della realtà, come alefizzazione del somatico, si ottiene dunque tramite l'elevazione ad una dimensione spirituale della quale fanno fede le testimonianze stesse dei soggetti, oramai sublimati dalle pulsioni e, al tempo stesso, così vicini alle scorie corporee.

Sono queste le polarità attraverso cui scorre l'immensa energia delle *body maps*, il loro vorticoso *spin* immaginale. Alla surrealtà dell'immagine corporea, corrisponde così un surrazionalismo del soggetto immaginante; ed è proprio il significato politico e sociale di queste testimonianze, rese non solo per se stessi, ma per tutta la comunità presente e futura, ad evitare che il soggetto oltrepassi la soglia della dissoluzione della coscienza.

Mappe del corpo, corpi come mappe, arte come guarigione e re-esistenza, re-esistenza come arte e guarigione. Ancora una volta, per chi sappia vedere nel cuore di queste *body maps* africane, possiamo parafrasare il celebre motto *Ex Africa semper aliquid novi* in *Ex Africa semper Aleph novus*.

25. L'Aleph migrante

La visionarietà alefica si nasconde, o viene nascosta, dietro il Velo della *Maya*: cos'è, come sollevarlo? Cosa ci aspettiamo di vedere oltre questa sorta di anti-Aleph?

«*Watch out now, take care, beware of soft shoe shufflers, dancing down the sidewalks, as each unconscious sufferer, wanders aimlessly, beware of Maya*». «Fai attenzione, fai attenzione alle morbide scarpe che ballano sui marciapiedi, e come chi soffre incosciente e, vaga senza meta, guardati dalla *Maya*». Così George Harrison apre la sua *Beware of Darkness*, canzone iniziale del triplo album del 1970 *All things must pass*.

Negli stessi anni, precisamente nel 1972, un artista americano, Chris Burden, si esibiva in una *performance* chiamata *Deadman*: il suo corpo, coperto da un velo di plastica, era steso nel parcheggio di una superstrada californiana, come un semplice rifiuto; se un'automobile lo avesse investito avrebbe potuto morire.

Nell'agosto del 2015, un naufrago bengalese venne recuperato da un peschereccio di Lampedusa. Tratto in salvo, dichiarò ai suoi soccorritori che molte barche erano passate davanti a lui, ma solo loro lo avevano «visto oltre la *Maya*».

Il velo della Maya in Oriente

Cos'è dunque questa *Maya*, dalla quale ci si deve guardare per non «soffrire incoscienti e vagare senza meta»? O che acceca la vista di chi vede solo il mare? E cosa rappresenta, analogamente, il sottile strato di materia plastica che separa l'automobilista che sta parcheggiando dal corpo di Chris Burden?

Ebbene, tutti i suoi molteplici significati sono simboleggiati, sia in Oriente, sia in Occidente, da un'immagine: quella del velo. Il velo della *Maya* appunto, come lo definirà Arthur Schopenhauer nel suo *Il mondo come volontà e rappresentazione*.

Drappeggiato sull'invisibile essenza di tutti i fenomeni, ha il potere di farli apparire e, al tempo stesso, di ricoprirne la comune natura, che però si rende accessibile dopo lo svelamento, dopo che il velo della *Maya* è finalmente caduto, o è divento abbastanza sottile da permetterci di spingere lo sguardo oltre. Per il potere della *Maya* - al femminile in sanscrito, come tutto ciò che afferisce alla sfera creazionale - agli occhi dell'umanità inconsapevole, il mondo appare come una successione causale di eventi, di oggetti: questo ci incatena al ciclo di un'esistenza «penosamente frammentaria» (*samsara*), come sostiene C. G. Jung nel *Libro Rosso*, perché percepiamo solo la persistenza dell'essere, ma non il suo divenire, velando lo sguardo sulla Natura che giace dentro ed oltre le cose.

Scopo della vita, invece, è sollevare il velo per cogliere l'essenza che la genera, percepire finalmente la matrice che tutto crea e tutto connette incessantemente: è questa la liberazione (*moksa*). Esserne

consapevoli è dunque l'unica strada per conquistare il senso della vita, essere un «risvegliato in vita», un *jivanmukta* in sanscrito, colui che esperisce la connessione col Principio Generatore e non solo con le sue illusorie e fallaci apparenze. Una prospettiva sulla compresenza di tutto in un solo spazio-tempo, sulla matrice stessa di ogni cosa.

Ma, e qui sta l'arcano di questa peculiare visionarietà alefica, quando si percepisce ciò che giace nella totalità dei fenomeni, ciò che è inessivo ad essi, al contempo lo si ricrea, si ricrea l'incanto della sorgente del mondo.

Ma cosa ce ne impedisce la visione? La natura di questa forza illusoria è ben illustrata dalla storia tradizionale indiana di un asceta semidivino, Nārada, che una volta chiese direttamente all'Essere Supremo (Visnù) che gli mostrasse il potere della sua *Maya*. Nārada, nella mitologia indù, è uno dei modelli preferiti del saggio «sul sentiero della devozione» (*bhakti-mārga*).

Quando Nārada ebbe espresso umilmente la sua profonda aspirazione, il dio lo istruì, non verbalmente, bensì sottoponendolo ad un'atroce avventura. Quindi gli disse: «Tuffati nell'acqua e sperimenta il segreto della mia *Maya*». Nārada si immerse nel laghetto e ne riemerse trasformato in Suśīlā, la Virtuosa, la figlia del re di Benares; e poco dopo, quando fu nel fiore degli anni, il padre la diede in sposa al figlio del re del Vidarbha, suo vicino.

Tuttavia, col passare del tempo, fra lo sposo ed il padre di Suśīlā scoppiò una guerra furibonda. In una sola tremenda battaglia molti dei suoi figli e nipoti vennero uccisi.

Fece dunque costruire una pira gigantesca e vi pose sopra i cadaveri. Con le sue mani appiccò il fuoco, e quando le fiamme ruggirono, vi si gettò. La vampa divenne immediatamente fresca e trasparente, divenne un laghetto, e in mezzo all'acqua Suśīlā trovò se stessa, ma nelle spoglie del santo Nārada. Il dio Visnù, tenendolo per mano, lo stava conducendo fuori dal laghetto chiedendogli con un sorriso ambiguo: «Chi sono i figli di cui lamenti la morte?».

Nārada pregò allora che gli fosse concessa la grazia di ricordare quest'esperienza per tutto il tempo a venire, e chiese inoltre che il laghetto, come fonte iniziatica, potesse divenire un luogo sacro di pellegrinaggio. L'essenza del racconto sta nello svelamento che la *Maya* è l'esistenza stessa, sia nella sua forma visibile, peritura e transeunte, sia nella sua essenza invisibile, perenne di là da ogni dualismo. Il mondo per l'induismo è, infatti, *mayamaya*, cioè «costituito dalla *Maya*»: è questa la conoscenza che il mito si propone di trasmettere attraverso la capacità disvelatrice delle acque.

Wendy Doniger in *Sogni, illusioni ed altre realtà*, ci rammenta che il potere della *Maya* non si esercita sui fenomeni, poiché essi *sono* la *Maya*, bensì sulla consapevolezza dell'uomo: quanto più essa è ottusa - per paura, insicurezza, avidità, ignoranza - tanto più il velo si inspessisce, divenendo alla fine un manto oscuro che ci separa dal senso della nostra stessa esistenza. Anche nell'esoterismo islamico il mondo manifestato è stato prodotto, non creato, nel «grado di illusione» (*martaba-yi wahm*). Il velo della *Maya* è dunque una sorta di anti-Aleph, una sua proiezione polare negativa, oppositiva.

Quid fuit, quid est, quid erit

Su quella che si diceva essere un tempo la tomba di Iside, vicino a Menfi, narra Plutarco, era stata eretta una statua ricoperta da un velo nero. Sulla base dell'imponente e misteriosa figura, era incisa questa iscrizione: «Io sono tutto ciò che fu, ciò che è, e ciò che sarà, e nessun mortale ha ancora osato sollevare il mio velo».

Questo è il Velo di Iside, divinità antichissima che simboleggia la Natura, cioè la *Natura naturans*, ed al contempo la varietà delle sue varie forme: l'insieme cioè della *Zoé* e delle sue *bìos*, secondo la distinzione greca tra la Vita senza caratterizzazioni, la *Zoé*, e le sue espressioni caratterizzate, le *bìos*.

Perché Iside è velata? Già Eraclito di Efeso, in uno dei suoi frammenti più discussi, ci dice che «la Natura ama velarsi» e Plutarco, descrivendo la versione più comune del mito che lega Iside e Osiride, descrive il velo che copre la Dea in opposizione a quello che invece riveste il suo sposo: «Tinte di colori diversi sono la veste di Iside, a segno del suo potere sulla materia, la quale accoglie tutte le forme e tutte le vicissitudini subisce, potendo diventare luce e tenebra, giorno e notte, fuoco e acqua, vita e morte, inizio e fine.

Ma senza ombra né varietà è la veste di Osiride, che ha un solo colore, quello della luce. Il Principio, infatti, è vergine di ogni mescolanza: l'essere primordiale ed intelligibile è essenzialmente puro. Così i sacerdoti non rivestono che una sola volta Osiride della sua veste, per subito riporla e non mostrarla mai né toccarla mai. La visione dell'Essere non si può ottenere o percepire che in un solo istante».

Questa visionarietà alefica della realtà di là dal velo che la ricopre è esattamente quella che propone Eraclito con il suo frammento sul nascondimento della Natura. Egli intende darci una traccia di come superare il dualismo che separa l'uomo dall'essenza intima delle cose.

Dopo più di venticinque secoli da Eraclito, ritroviamo un'interpretazione politico-etica del velo della *Maya* nell'opera di Schopenhauer *Il mondo come volontà e rappresentazione*, dove il filosofo cerca di innestare sulla concezione del pensiero occidentale contemporaneo, duale e scisso, quella orientale, ricongiungente e non duale. Schopenhauer parte dalle «categorie» di Kant, con la nota distinzione tra «fenomeno» e «noumeno» (o cosa in sé), per rovesciarle completamente, o meglio, ricongiungerle.

Per Kant il «fenomeno» è la realtà conoscibile e accessibile agli «a priori» che informano la mente umana; per Schopenhauer invece esso è illusione, sogno e parvenza: esattamente il Velo della *Maya*. Ma, mentre l'essenza della realtà, o «noumeno», che si nasconde dietro il «fenomeno», per Kant restava inconoscibile, per Schopenhauer esso può essere percepito, e di conseguenza è possibile squarciare il velo della *Maya*, ma come? Attraverso la «volontà di vivere»: la forza creativa e impersonale alla base di tutte le cose, che ne costituiscono l'oggettivazione. Questa è l'esperienza fondante attraverso cui possiamo percepirci, sia dall'esterno, come rappresentazione, sia dall'interno, come *vissuto diretto*, come corpo vivente di una *bìos* immersa pienamente nel flusso della *Zoé*.

Non è questo, allora, che informa di sé l'esperienza di Chris Burden? In *Deadman*, non solo la realtà corporea dell'artista, ma la sua stessa essenza vitale, il suo invisibile, è separato dallo sguardo diretto solo da un sottile velo che può essere squarciato in ogni momento.

Per questo Arthur Danto, nel suo *La destituzione filosofica dell'arte*, in particolare nel capitolo *Arte e perturbazione*, prendendo in considerazione queste forme di *performance*, le classifica come «arti della perturbazione», nel senso che rendono indistinguibile i confini tra artefatto e realtà: una forma d'arte alefica.

Riferendosi a *Deadman*, Danto lo definisce una *perturbazione*, perché quel gesto è in grado di ridisegnare i rapporti tra arte e vita: qui la perturbazione consiste nell'infrangere la distanza tra le due, per includere la realtà come componente artistica effettuale. In tal modo si elimina la distinzione tra arte e realtà.

Burden avrebbe potuto essere ucciso, sapeva che sarebbe potuto succedere, e voleva che questo facesse parte dell'opera - sostiene Danto - e che fosse ciò cui si rispondeva quando si rispondeva emotivamente all'opera.

Non accadde, ma sarebbe potuto accadere senza violare i confini dell'opera, perché essa incorporava così quei confini come parte della propria sostanza. Incorporava: non il corpo che si fa arte attraverso un gesto estremo, ma il gesto estremo che si fa corpo, restituisce corporeità alla vita, la sostanzia.

Ma oggi, nella quotidianità, dove troviamo una visionarietà potenzialmente alefica? Chi, o cosa, è in grado di catalizzare il nostro stupore tanto da farci ritrovare un accesso alla «totalità non manifesta»? E ancora, chi coniuga insieme i concetti di Schopenhauer e l'estetica di Danto, incarnando con la propria «volontà di vivere» una vera e propria *performance* di «arte perturbazionale»? Certo i migranti.

Questi corpi che attraversano lo spazio, autentiche metafore viventi, squarciano il velo di una realtà per noi ancora invisibile. Per la sensibilità narcotizzata e secolarizzata dell'Occidente, quelle che consideriamo sovente non-persone, arrivando da oltre le Colonne d'Ercole del nostro sguardo sul quotidiano, sono in grado, mercé la loro fragilità, di generare e trasmetterci una «volontà di vivere» che può agire da controveleno della nostra mortificazione morale.

La fragilità si ribalta così nella forza di chi non ha più nulla da perdere. La consapevolezza di questo contare meno di nulla per il sistema liberista permette ai migranti di spingersi al di là del già visto, al di là del conosciuto: se la mia vita è senza valore per voi che non mi vedete - accecati dalla *Maya* - allora io me la riprendo sotto i vostri stessi occhi rischiando la morte.

Massima fragilità uguale massima resilienza: massima negazione potenziale, la morte, massima affermazione in atto, la mia «volontà di vivere». Il malessere perturbante che ci assale alla loro vista, e che nessuna misura di «sorvegliare e punire» può cancellare dall'anima, è in realtà generato dall'oscura consapevolezza che il nostro insensato stile di vita dipende in definitiva dalla loro non vita.

La *performance* permanente della loro apparizione sui nostri territori, la loro *epifania*, afferma così l'emergere di una soggettività che, invece, vorremmo affondare insieme ai loro corpi. Ogni espressione performativa migrante sdrucisce allora la compattezza della *Maya* biopolitica che impedisce di accedere alla nostra stessa «volontà di vivere».

Questa semplice evidenza diviene dunque l'inizio di una sfida che ha come posta emozionale la nostra stessa percezione del mondo. Il velo diviene a poco a poco traslucido: balugina la luce delle ombre splendenti di chi affronta il rischio supremo pur di affermare la dignità della propria esistenza. Una visionarietà alefica è così ogni giorno potentemente sotto i nostri occhi.

26. Il mio Aleph

Era l'inizio di un autunno nei primi anni Settanta. Con un amico, A. I., eravamo andati a Maiori, sulla costiera amalfitana, per trovare sua madre, che abitava ancora la vecchia casa di famiglia prospiciente il corso principale. Era la prima volta che ci andavo, ed ero come sempre curioso delle novità che il viaggio mi avrebbe portato.

Quando arrivammo, dopo una notte in treno ed un'oretta di corriera, era mattina inoltrata, e il paese sembrava respirare piano, quasi a volersi riposare in quel giorno autunnale che già aveva scordato il brulichio di turisti della stagione estiva, mentre si preparava all'abbraccio invernale.

Salutata la signora madre, lasciai l'amico sulla soglia di casa e mi diressi verso la costiera. Era oramai mezzogiorno pieno, ed il sole splendeva alto in un'aria tersissima, dolce di scirocco e balsamica di salsedine, creando quel clima che solo l'autunno meridionale può offrire ai sensi. Attratto da un magnete invisibile, mi diressi verso una rotonda che sfavillava di marmo rilucente come la pozza d'acqua di una *fata morgana* nel deserto.

Vedevo, dalle lastre bianchissime, irradiarsi un tremolio di riflessi umidi che fluivano verso l'alto creando come una cortina di caligine tra me e la distesa azzurra. Andai dritto alla balaustra e guardai

il mare: proprio dinanzi a me, quasi sulla linea dell'orizzonte, c'era una donna che faceva il bagno.

Avvolta in una muta azzurro-verde, era sola tra le piccole onde, oltre la linea degli scogli litorali abbracciati dalla risacca impigrita; nuotava tra i flutti mossi da una leggera brezza che mi arrivava a tratti. Si tuffava tra la spuma giovane, e riemergeva poco dopo, per reimmergersi di nuovo; le pinne da profondità spiccavano nere contro la luce sciabolante del mezzodì. Vista dalla mia lontananza, poteva sembrare una sirena, dai gesti fluidi e naturali, corteggiata dalle acque che la invitavano a quella danza di felicità animale.

Aveva i capelli sciolti che, a tratti, nel tenere la testa sollevata contro un piccolo cavallone, assumevano il colore di certe pozze di profondità nelle vicinanze delle grotte marine. La gibigianna dei riflessi solari mi accecava la vista, tessendo una trapunta di stelle dorate che formavano una misteriosa costellazione sulla retina eccitata.

A un tratto si tolse la maschera, voltandosi nella mia direzione, quasi avesse sentito il mio sguardo, e fissò per un lungo momento gli occhi su di me; poi si rimise a nuotare rapida, sino a scomparire nell'onda che avanzava verso un costone di roccia. Attesi, ma non la vidi ricomparire: sembrava si fosse dissolta nella spuma. Pensai che quella era l'essenza della vita, o almeno della mia vita, che quella situazione condensava tutto ciò che animava il mio essere più profondo, che non avrei voluto trovarmi altrove se non in quello spazio ed in quel tempo. Chinai il capo per ringraziare il presente: proprio sotto di me, lì, all'estremo della grande rotonda, c'era una mattonella con una scritta. Per tutto quel tempo ci ero stato sopra senza accorgermene; lessi le tre parole vergate in azzurro: *Donne*, *Mare*, *Sole*; avevo ritrovato il ricordo del mio Aleph.

In quel momento fui risucchiato da un vortice mnestico: mi rividi ragazzino, con una bottiglietta di gazzosa in mano, di quelle che si usavano negli anni Cinquanta, chiusa da una biglia di vetro colorato. Rivissi l'atto di spingere la perla di vetro in fondo alla bottiglia; le bolle del gas che scaturivano sembravano mondi appena nati dal *Big Bang*… ed io ero il loro Demiurgo.

Il ricordo mi portò ancora più indietro nel tempo: solo su un prato estivo, tra le montagne dell'infanzia. Ero lontano da casa, il sole ancora alto nel cielo. Quel giorno mi ero incamminato verso l'orizzonte senza pensare alla via del ritorno. Tutto era immerso nel silenzio eloquente della natura. Alla fine del sentiero, di fronte a me, vidi una collinetta con in cima un palo di legno con quattro braccia; mi attirava con una forza invisibile e potente, ma al tempo stesso gioiosa e amica.

Cominciai a correre a perdifiato e raggiunsi la sommità del monticello. Era un cippo alpino che riportava le indicazioni dei punti cardinali; la punta svettava alta verso l'azzurro, mentre la base quadrangolare era ben piantata nella roccia. Lo strinsi istintivamente tra le mani e, ad un tratto, tutto cominciò a pulsare: da quel centro si espanse all'infinito verso i punti cardinali, il cielo e la terra, poi tornò a contrarsi all'unisono con il battito del mio cuore. Per il tempo di una sistole e di una diastole fui me stesso e il mondo. Tutto questo ricordai, e in quel momento compresi che l'Aleph lo avevo creato io per continuare a cercarlo.

Bibliografia

Vastissima è la bibliografia inerente gli argomenti trattati nei capitoli e diversissime tra loro le fonti. Quella che segue rende ragione solo dei testi di riferimento direttamente usati per il volume.

A. A., *Il libro dei 24 filosofi,* Adelphi 1999

Aczel A. D., *Il mistero dell'alef*, Net 2000

Adkinson R., *Simboli sacri*, L'ippocampo 2009

Agamben G., *Signatura Rerum*, Bollati Boringhieri 2008

Agamben G., *Che cos'è reale?*, Neri Pozza 2016

Agostino, *La città di Dio*, Bompiani 2001

Apollonio Rodio, *Argonautiche*, BUR 1986

Apuleio, *L'asino d'oro*, Garzanti 1974

Aristotele, *Metafisica*, UTET 2005

Aristotele, *Etica Eudemia*, BUR 2012

Avestā, UTET 2008

AA.VV., *Alchimia*, Mondadori 2012

AA. VV., *I simboli del Medioevo*, Jaca Book 1981

Bachelard G., *La poetica della rêverie*, Dedalo 1972

Bachelard G., *Psicanalisi dell'aria*, Red 2007

Bachelard G., *La poesia della materia*, Red 1997

Bachofen J. J., *L'immortalità nella teologia orfica*, Rizzoli 2003

Baltrušaitis J., *Lo specchio,* Adelphi 2007

Baltrušaitis J., *Il Medioevo fantastico,* Adelphi 1993

Bateson G., *Dove gli angeli esitano*, Adelphi 1989

Bataille G., *Erotismo*, Es 1997

Bataille G., *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri 2004

Bauman Z., *Vite di scarto*, Laterza 2005

Benjamin W., *Sul concetto di storia*, Einaudi 1997

Benjamin W., *I «passages» di Parigi*, Einaudi 2007

Benjamin W., *Infanzia berlinese*, Einaudi 2007

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi 2011

Berenson B., *Aesthetics and History in the Visual Arts,* Pantheon 1948

Bergson H., *L'evoluzione creatrice*, Raffaello Cortina 2002

Berlin I., *Il Mago del Nord*, Adelphi 1997

Bezold C. Boll F., *Storia dell'astrologia,* Bollati Boringhieri 2010

Borges J. L., *Storia dell'eternità*, Adelphi 1997

Borges J. L., *Finzioni*, Adelphi 2003

Borges J. L., *L'Aleph*, Feltrinelli 1989

Borges J. L., *Nove saggi danteschi*, Adelphi 2001

Borges J. L., *Altre Inquisizioni*, Feltrinelli 2005

Brosse J., *Inventaire des sens*, Grasset 1965

Bruno G., *Opere italiane*, BUR 2013

Burke E., *A Philosophical Enquiry… ,* Routledge 2008

Caillois R., *I giochi e gli uomini*, Bompiani 2000

Calasso R., *Le nozze di Cadmo ed Armonia*, Adelphi 2013

Calasso R., *Ka*, Adelphi 1999

Calasso R., *Il Cacciatore celeste*, Adelphi 2016

Camillo G., *L'idea di theatro*, Sellerio 1991

Campbell J., *L'Eroe dai mille volti*, Lindau 2016

Campbell J., *Le maschere di dio*, Lindau 2012

Colli G., *La sapienza greca*, Adelphi 2006

Colli G., *La nascita della filosofia*, Adelphi 2007

Colli G., *Filosofi sovrumani*, Adelphi 2009

Conrad J., *Cuore di tenebra*, Feltrinelli 1995

Corbin H., *Corpo spirituale e Terra celeste,* Adelphi 1986

Danto A. C., *La destituzione filosofica dell'arte*, Aesthetica 2008

De Heusch L., *Con gli spiriti in corpo*, Bollati Boringhieri 2009
De Martino E., *La terra del rimorso*, Il Saggiatore 2008
De Martino E., *Sud e magia*, Feltrinelli 2011
De Martino E., *Magia e civiltà* (a cura di), Garzanti 1962
Deonna W., *Il simbolismo dell'acrobazia antica*, Medusa 2005
De Raho F., *Il tarantolismo*, Salento Books 2009
De Santillana G., *Il mulino di Amleto*, Adelphi 2006
De Santillana G., *Fato antico e fato moderno*, Adelphi 2007
Detienne M., *Dioniso a cielo aperto*, Laterza 2000
Detienne M., *I maestri di verità nell'antica Grecia*, Laterza 2008
Didi-Huberman G., *Gesti d'aria e di pietra*, Diabasis 2006
Didi-Huberman G., *Ninfa moderna*, Il Saggiatore 2004
Dodds E. R., *I Greci e l'irrazionale*, BUR 2009
Doniger W., *Sogni illusioni ed altre realtà*, Adelphi 2005
Dotti M., *Luce nera*, Medusa 2006
Dürrenmatt F., *Il Minotauro*, Marcos Y Marcos1987
Eliade M. - Couliano I. P., *Dizionario dei simboli*, Jaca Book 2017
Eliade M., *Il mito dell'eterno ritorno*, Borla 2007
Eliade M., *Immagini e simboli*, Jaca Book 2003
Eliade M., *La prova del labirinto*, Jaca Book 2002
Ermete Trismegisto, *Corpo ermetico e Asclepio*, TEA1991
Esiodo, *Teogonia*, Mondadori 2009
Fallot J., *Il pensiero dell'antico Egitto*, Bollati Boringhieri 2009
Fanon F., *I dannati della terra*, Einaudi 1976
Farinelli F., *Geografia*, Einaudi 2003
Fechner G. T., *Nanna o L'anima delle piante*, Adelphi 2008
Fechner G. T., *Il libretto della vita dopo la morte,* Adelphi 2014
Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, Adelphi 1978
Fichte J. G., *Lezioni sulla Massoneria*, Gherardo Casini 2016
Florenskij P. A., *Il simbolo e la forma*, Bollati Boringhieri 2007
Florenskij P. A., *Le Porte Regali*, Adelphi 1997
Florenskij P. A., *Il valore magico della parola*, Medusa 2003
Florenskij P. A., *La prospettiva rovesciata*, Gangemi 1990
Foster Wallace D., *Everything and More,* W. W. Norton & Company 2003
Foucault M., *Antologia*, Feltrinelli 2005
Frazer J., *Il ramo d'oro*, Newton Compton 2012
Fulcanelli, *Il Mistero delle cattedrali*, Mediterranee 1972
Fulcanelli, *Le dimore filosofali*, Mediterranee 1973
Garcia Lorca F., *Gioco e teoria del duende*, Adelphi 2007
Gebelein H., *Iniziazione all'Alchimia*, Mediterranee 2006
Genet J., *Il funambolo*, Adelphi 1997
Giamblico, *I Misteri degli Egiziani*, BUR 2003
Gigon O., *Der Ursprung der griechischen Philosophie*, Schwabe 1945
Gimbutas M., *Le dee viventi*, Medusa 2003
Girard R., *Vedo Satana cadere come la folgore*, Adelphi 2002
Graves R., *I miti greci*, Longanesi 1983

Graves R., *La Dea Bianca*, Adelphi 2009
Guénon R., *L'esoterismo di Dante*, Adelphi 2001
Guénon R., *Il Simbolismo della Croce*, Luni 2006
Guénon R., *Iniziazione e realizzazione spirituale*, Luni 2005
Guénon R., *Simboli della Scienza sacra*, Adelphi 1975
Guénon R., *Considerazioni sull'iniziazione*, Luni 2016
Heidegger M., *Il concetto di tempo*, Adelphi 2008
Hesse H., *Il Gioco delle perle di vetro*, Mondadori 1981
Hillman J., *La vana fuga dagli Dei*, Adelphi 1991
Hillman J., *Saggio su Pan*, Adelphi 1997
Hillman J., *Puer Aeternus*, Adelphi 1999
Horkheimer M. - Adorno T., *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi 2010
Huizinga J., *Homo ludens,* Einaudi 2002
Idel M., *Mistici messianici*, Adelphi 2004
Jesi F., *L'accusa del sangue*, Bollati Boringhieri 2007
Jesi F., *Materiali mitologici*, Einaudi 2001
Jesi F., *Letteratura e mito*, Einaudi 2002
Jesi F., *Mito*, Aragno 2008
Jullien F., *Essere o vivere*, Feltrinelli 2016
Jung C. G., *L'uomo e i suoi simboli*, TEA 2006
Jung C. G., *Ricordi, Sogni, Riflessioni*, Rizzoli 1992
Jung C. G., *Presente e futuro*, Bollati Boringhieri 1993
Jung C. G., *Il segreto del fiore d'oro*, Bollati Boringhieri 1981
Jung C. G., *Il libro Rosso*, Bollati Boringhieri 2010
Le Breton D., *Sovranità del silenzio*, Mimesis 2016
Lévi S., *La dottrina del sacrificio nei Brâhmana*, Adelphi 2009
Lévi-Strauss C., *La via delle maschere*, Einaudi 1985
Kerény K., *Dioniso*, Adelphi 1998
Mainguy I., *Simbolica massonica*, Mediterranee 2014
Marconi M., *Da Circe a Morgana*, Venexia 2009
Merlau-Ponty M., *L'occhio e lo spirito*, SE 1989
Mottana P., *La visione smeraldina*, Mimesis 2004
Nietzsche F., *La nascita della Tragedia*, Adelphi 2003
Omero, *Odissea* (a cura di G.B. Salinari), Zanichelli 1962
Otto W. F., *Dioniso*, Il Melangolo 2006
Ovidio, *Metamorfosi*, Rizzoli 2014
Panikkar R., *I Veda*, Rizzoli 2005
Pausania, *Viaggio in Grecia*, BUR 2012
Pavese C., *Feria d'agosto*, Einaudi 2002
Pavese C., *Dialoghi con Leucò*, Einaudi 2002
Pessoa F., *Pagine esoteriche*, Adelphi 2007
Platone, *Tutti gli scritti*, Bompiani 2000
Plotino, *Enneadi*, Bompiani 2000
Plutarco, *Iside e Osiride*, Adelphi 1985
Porfirio, *L'antro delle Ninfe*, Adelphi 2006
Propp V., *Morfologia della fiaba*, Einaudi 2000

Quignard P., *Bute,* Analogon 2014
Rilke R. M., *Elegie duinesi*, Feltrinelli 2007
Rilke R. M., *Appunti sulla melodia delle cose*, Passigli 2006
Rohde E., *Psiche*, Laterza 2006
Roob A., *Alchimia e Mistica*, Taschen 2003
Rovelli C., *L'ordine del tempo*, Adelphi 2017
Rūmi, *Il libro delle profondità interiori*, Luni 2006
Salinari R. K., *Trilogia della Re-esistenza,* Punto Rosso 2016
Salinari R. K*., SMS, Simboli, Misteri, Sogni,* Punto Rosso 2012
Salinari R. K*., Tuffarsi, biografia di una Immagine,* Punto Rosso 2010
Salinari R. K*., L'Altalena,* Punto Rosso 2014
Schelling F. W., *Filosofia della rivelazione*, Bompiani 2002
Scholem G., *Walter Benjamin e il suo angelo*, Adelphi 1996
Scholem G., *La Cabala*, Mediterranee 1992
Schopenhauer A., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Newton 2011
Spinoza B., *Etica dimostrativa*, Bollati Boringhieri 1978
Susanetti D., *La via degli dei*, Carocci 2017
Susanetti D., *Atene post-occidentale*, Carocci 2014
Tucci G., *Dei, Demoni, Oracoli*, Neri Pozza 2006
Ventura A., *L'esoterismo islamico*, Adelphi 2017
Virilio P., *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina 2007
Virilio P., *L'orizzonte negativo*, Costa & Nolan 2005
Zeller E., Mondolfo R., *La filosofia dei Greci*, La Nuova Italia 1979
Zimmer H., *Miti e simboli dell'India*, Adelphi 2007
Zolla E., *Aure, i luoghi ed i riti*, Marsilio 2003
Zolla E., *Il dio dell'ebbrezza*, Einaudi 1998
Zolla E., *Lo stupore infantile*, Adelphi 1994
Zolla E., *Uscite dal mondo*, Adelphi 1992
Zolla E., *Il serpente di bronzo*, Marsilio 2015
Zolla E., *Verità segrete esposte in evidenza*, Marsilio 1994
Zolla E., *La nube del telaio*, Mondadori 1996
Zolla E., *Cosa è la Tradizione*, Adelphi 1998
Zolla E., *L'amante invisibile*, Marsilio 2003
Zolla E., *Discesa all'Ade e resurrezione*, Adelphi 2002