

Marcello Ghilardi
Oltre la “casa dell’Essere”

È ben nota, e frequentemente citata, la definizione heideggeriana del linguaggio come “casa dell’essere, abitando la quale l’uomo e-siste, appartenendo alla verità dell’essere e custodendola¹”. Altrettanto nota e studiata è l’attenzione che Heidegger ha dedicato – fin dagli anni Trenta, ma soprattutto negli anni Cinquanta e Sessanta – al tema del linguaggio e al rapporto costitutivo tra il “pensare” (*Denken*) e il “poetare” (*Dichten*), nel tentativo di affrancare il proprio itinerario speculativo dalle maglie della metafisica e della poesia intesa nel senso dell’estetica e della critica letteraria². Il peculiare “far segno” della poesia, nel significato che risuona attraverso il termine *Dichtung* – il suo proprio *dicere* o *dictare* – vuole mostrare l’essenza nascosta tanto del pensare quanto del dire che “canta”, ovvero del poetare in quanto occasione archetipica di emergenza, di avvento del linguaggio umano. La *Dichtung* si distingue dalla *Poesie* anche perché non significa e non si limita mai a un singolo componimento poetico. È piuttosto la scaturigine da cui proviene il fare poesia e da cui proviene il pensiero, ne è cioè l’unità di fondo, o meglio il colloquio (*Gespräch*) archi-originario: non fondamento, bensì *Ereignis*, “evento-appropriazione”, co-appartenenza reciproca di essere e linguaggio, di concetto e immagine, che a quell’evento sempre rimandano e tendono in una intenzionalità infinita, interminata, che non coglie mai la sua meta ma continuamente la anela e la traguarda.

Nel colloquio con lo studioso giapponese Tezuka Tomio (1903-1986), ricostruito e adattato dallo stesso Heidegger un po’ di tempo dopo la giornata del marzo 1954 in cui ebbe effettivamente luogo, si trovano degli accenni ad alcuni termini giapponesi che indicano il *linguaggio* e la *parola*. Il binomio *kotoba* 言葉 viene interpretato dai due dialoganti

¹ M. Heidegger, *Lettera sull’“umanismo”*, in *Segnavia*, tr. it., Adelphi, Milano 1987, p. 287.

² Cfr. M. Heidegger, *L’epoca dell’immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, tr. it., La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 71-101; Id., *In cammino verso il linguaggio*, tr. it., Mursia, Milano 1973.

come i “petali” (il carattere *ha* o *ba* 葉 significa anche “foglia”) che fioriscono da *koto* 言, l’“evento” del dire originario. Sia “il giapponese” sia “l’interrogante” del dialogo offrono una concezione del linguaggio come luogo dell’accadere dell’umano. Non è possesso dell’uomo, tanto meno ne è un mero strumento utilizzabile; esso è piuttosto un ambiente da cui l’essere umano è posseduto e attraverso il quale si struttura il mondo. Non solo: il linguaggio, nel suo calarsi di volta in volta nella specificità di una lingua, è anche espressione dell’esperienza collettiva di un popolo e di una cultura, ne veicola la storicità. Ogni lingua è un processo di auto-interpretazione di un popolo e della sua storia, così come la “parola” testimonia il raccogliersi della comunità degli esseri umani. Ogni altro strumento, ogni utilizzabile, ogni tecnica umana si struttura in seguito, a posteriori, ovvero a partire da quella forma di sapere e di *techne* originaria che è il linguaggio: una *techne* che non è semplice tecnica, ma appunto forma strutturante, occasione dell’appropriazione dell’esserci da parte di quell’Evento (*Ereignis*) che, nel pensiero e nella terminologia di Heidegger, man mano verrà a sostituire la nozione di Essere.

Coglie dunque nel segno – è proprio il caso di dirlo – Carlo Sini, quando scrive che tutto il pensiero di Heidegger è ermeneutico e coinvolto dalla questione del linguaggio da cima a fondo, o per lo meno fin da *Essere e tempo*³. Nella storia dell’Esserci l’originarietà del dire in quanto “mostrare” (*zeigen*), come indicare disvelante, si opacizza e si stabilizza progressivamente in una relazione convenzionale tra segno e denotato. Tuttavia il linguaggio permane in quanto relazione iniziale e fondativa, il rapporto di tutti i rapporti che compongono l’abitare e il pensare umani. Uomo e mondo si co-appartengono nel linguaggio, per il tramite del linguaggio, in virtù di esso; ecco perché l’enigma del linguaggio è anche l’enigma dell’essere umano e viceversa. Il poetare (*dichten*) è l’originario far abitare (*wohnen*), ciò che permette di corrispondere a quanto è più degno di essere pensato, nella consapevolezza del fatto che esso si dà sempre e soltanto in quanto perduto, come mai immediatamente accessibile, o “alla mano”.

Se il pensiero filosofico resta definito come “un corrispondere che porta al linguaggio l’appello dell’essere dell’essente”⁴, è comprensibile che anche il rapporto tra poetare e pensare resti giocato nella relazione

³ Cfr. C. Sini, *Il problema del segno in Heidegger*, in *Opera Omnia*, vol. I. *Lo spazio del segno*, Jaca Book, Milano 2017, pp. 315-330.

⁴ M. Heidegger, *Che cos’è la filosofia?*, tr. it., Il Melangolo, Genova 1997, p. 49. Alcune pagine prima il filosofo aveva ribadito un’idea più volte emersa nelle sue riflessioni sulla natura e l’identità della filosofia: “Questo modo di dire sovente ripetuto, ‘filosofia europea occidentale’, è in verità una tautologia. Perché? Perché la ‘filosofia’, nella sua essenza, è greca [...]: l’occidente e l’Europa, e solo essi, sono nel loro più intimo processo storico originariamente ‘filosofici’” (ivi, pp. 13-15).

con l’essere – o con l’e-venire dell’*Ereignis*, nella inesausta tensione verso un’originario (ancorché sconfessato in quanto tale: la stessa nozione di origine si rivela come una grande costruzione “mitica” del pensare metafisico). È altrettanto naturale che, in quest’ordine di idee, lo stesso interlocutore giapponese resti irretito dal gioco ammaliante dei riferimenti lessicali del filosofo tedesco, impigliandosi nella rete dei suoi concetti anche quando cerca di spiegare e tradurre alcune nozioni della sensibilità giapponese. Ma anche ammesso che il linguaggio occidentale, quello che si struttura secondo un certo tipo di morfologia e di sintassi, quello che si traccia tramite la scrittura alfabetica, sia la “casa dell’essere”, non è forse ipotizzabile che esistano altre “case” – non dell’essere, per esempio, ma di “qualcosa” d’altro? Di qualche cosa che – come l’essere stesso – non sia propriamente una “cosa”? Per esempio la lingua cinese o la lingua giapponese, con la loro assenza di morfologia e con le loro forme di sintassi profondamente differenti rispetto a quelle delle lingue europee, non possono forse costituire altre “case”?

La complessità del rapporto tra pensiero e linguaggio, nella continuità e-discontinuità tra pensiero e poesia, da un lato, e tra linguaggio metafisico occidentale e altre forme di espressione, può essere affrontata anche a partire da una decisa affermazione di Heidegger in merito alla questione della *metafora*:

Se concepiamo il pensiero come una specie di udire e di vedere, il sentire e il vedere sensibili vengono assunti e traslati nell’ambito del percepire non sensibile, e cioè del pensiero. Questo traslare si dice μεταφέρειν; la lingua dotta chiama “metafora” tale traslazione [...]. L’idea del “traslare” e della metafora [*Metapher*] si basa sulla distinzione, se non addirittura sulla separazione, tra sensibile e non-sensibile, intesi come ambiti a sé stanti. L’aver stabilito tale scissione tra sensibile e non-sensibile, tra fisico e non-fisico, è un tratto fondamentale di ciò che si chiama metafisica e che determina in modo decisivo il pensiero occidentale. [...] Con la cognizione dei limiti della metafisica viene a cadere anche l’idea determinante di “metafora”. Essa, infatti, determina la misura della nostra rappresentazione dell’essenza del linguaggio. Per questo la metafora serve spesso come ausilio nell’interpretazione delle opere poetiche e delle creazioni artistiche. Il metaforico c’è soltanto all’interno della metafisica [*das Metaphorische gibt es nur innerhalb der Metaphysik*].⁵

Heidegger parla del “metaforico” sostantivando al neutro l’aggettivo *metaphorisch*, ed elevando a concetto la struttura retorico-grammaticale che regge la significazione metaforica. *Das Metaphorische* si costituisce indirettamente come controparte dell’elemento logico (*das Logische*)

⁵ M. Heidegger, *Il principio di ragione*, tr. it., Adelphi, Milano 1991, 2004², pp. 87-90.

hegeliano, per circoscrivere e inquadrare la forma, l'ambito tematico e problematico della metafisica. Ad essere in questione non è la metafora come semplice tropo letterario, ma una struttura significante che si basa sulla netta distinzione tra sensibile e sovrasensibile, tra letteralità o senso proprio e metaforicità o senso traslato. L'iscrizione del "metaforico" all'interno (*innerhalb*) della metafisica è già indice di una scelta precisa tra contenente e contenuto, tra luogo di raccolta di una particolare prestazione di linguaggio e atto linguistico prodotto internamente a quello stesso luogo. Ma sia il "metaforico" sia il "metafisico" sono oggetti interni alla pratica di generalizzazione e universalizzazione del significato, che attraverso la sua trascrizione *produce* concetti universali (tra cui lo stesso concetto di "universale") mentre ritiene di descriverli, come se tali concetti la precedessero e fossero da essa indipendenti.

Dunque secondo Heidegger il "metaforico", la dimensione della metafora in quanto sdoppiamento o rimando che implica una ulteriorità, si dà esclusivamente all'interno (*innerhalb*) dell'ambito metafisico. Eppure, una conoscenza anche solo superficiale della scrittura poetica cinese sembrerebbe smentire questa affermazione. Secondo François Cheng "la poesia cinese è altamente metaforica, non fosse altro per il numero impressionante di metafore che essa contiene. Già nella lingua ordinaria si constata l'abbondanza di espressioni metaforiche di cui i cinesi si servono a piacere, anche per esprimere idee astratte. La causa è da cercare in primo luogo nella concezione specifica dell'universo, senza dubbio, ma anche nella natura della scrittura stessa"⁶. Agli occhi di questo studioso cinese (naturalizzato francese da oltre mezzo secolo) la scrittura cinese costituisce un sistema metaforico-metonimico per il quale ogni carattere rappresenta potenzialmente una metafora. Si tratta certo di una pratica di metaforizzazione che non riposa su un'idea di duplicazione dell'essere, tra un al di qua – il sensibile – e un al di là – l'intelligibile: nella tradizione di pensiero dell'Asia orientale c'è transizione continua tra piani di realtà, non stacco o cesura.

La diffusione di tropi letterari che possono essere accostati o identificati con quelli che la tradizione occidentale ha definito metafora, metonimia, sineddoche, è testimoniata fin dall'epoca delle poesie raccolte nello *Shījīng* 詩經 (*Classico delle odi*, XI-X secolo a.C.), uno dei cinque testi fondamentali per il pensiero confuciano e primo canone per la composizione poetica. I modi di esposizione della scrittura poetica vi sono articolati in tre grandi gruppi: *fù* 賦, "esposizione diretta"; *bǐ* 比, "confronto,

⁶ F. Cheng, *L'écriture poétique chinoise*, Seuil, Paris 1977 (1996³), p. 94. Su questi temi, cfr. anche M. Ghilardi, *Il vuoto, le forme, l'altro*, Morcelliana, Brescia 2014 (2017²), pp. 79-103, da cui sono riprese alcune analisi e in cui si è dato ulteriore spazio all'articolazione delle forme poetiche cinesi e giapponesi.

accostamento, analogia"; *xìng* 興, "incitazione poetica, allusione, evocazione". Con il *Wénxīn diàolóng* 文心雕龍, composto dal letterato Liu Xie agli inizi del VI secolo, appare nella storia del pensiero cinese il primo testo sistematico di critica letteraria, di retorica e poetica rivolto ai temi della produzione letteraria, della sua genesi e dei suoi modelli⁷. In questo testo si intrecciano la nozione di *wén* 文 come segno, tratto, modello di istituzione della civiltà e della cultura, con l'idea di una parola che si dà e insieme si ritrae per lasciare spazio al propagarsi dell'emozione. Quest'opera si può mettere a confronto con gli scritti aristotelici che trattano della composizione letteraria: come la *Poetica* e la *Retorica* hanno rappresentato i paradigmi per lo studio critico e letterario in Europa, così il *Wénxīn diàolóng* ha formato il canone dei modelli letterari in Cina. L'idea di *wén* resta comunque l'asse centrale intorno a cui ruota la trattazione di Liu Xie. Il riferimento al tracciarsi dei segni rimanda alle tracce lasciate sul terreno dagli animali, in special modo dagli uccelli, per designare la qualità ritmica espressa all'interno di ogni tratto e nello spazio che separa un tratto dall'altro. L'essere umano incontra il mondo, a partire da quei segni di scrittura che lo rendono al tempo stesso specificamente umano e gli consentono di essere in intimità con la natura. L'esercizio di scrittura, lungi dal produrre una cesura tra l'umano e il mondo circostante, ne riafferma l'unità. Insieme alla pittura, anzi, la scrittura è lo strumento principale per rilanciare di continuo i legami fra i tre ambiti di Cielo (*tiān* 天), Terra (*dì* 地) e Uomo (*rén* 人). Secondo l'interpretazione di Cheng molti tra i caratteri cinesi più impiegati sono esempi di figure metaforiche, nel senso che traslano o trasportano un significato diretto verso uno allusivo, ulteriore, non letterale. Questo tipo di traslazione sfrutta le risorse della scrittura pitto- o ideo-grafica, che a differenza di quella alfabetica tiene più connessi il significante e il significato. Per esempio, *chóu* 愁, "malinconia", deriva dalla sovrapposizione del carattere "autunno" (*qiū* 秋) a quello di "cuore, mente, spirito" (*xīn* 心); oppure nel sinogramma *xiū* 休, "riposo, riposare", vediamo accostati il segno di "essere umano" (*rén* 人) e quello che sta per "albero" (*mù* 木), a cui appunto un uomo si appoggia. Cheng rileva come, rispetto alla notazione alfabetica, la scrittura cinese generi un rapporto diverso tra parole e cose, tra sentimento e realtà fisica, tra emozione e paesaggio, a partire da un "gioco di analogia e di relazione interna"⁸. La tradizione ha codificato una serie di espressioni che fungono da repertorio per i poeti e per i lettori: "l'acqua che scorre verso Oriente" rimanda al fuggire del tempo, "l'anatra selvatica che vola

⁷ Cfr. Liu Xie, *Wénxīn diàolóng* 文心雕龍, Shijie shuju, Taipei 1966 (cfr. la traduzione italiana del classico di Liu Xie, *Il tesoro delle lettere: un intaglio di draghi*, Luni, Milano 1995).

⁸ Cfr. F. Cheng, *op. cit.*, pp. 95-96.

verso Occidente” allude alla separazione di due amanti e alla tristezza, “la luna piena” esprime il riunirsi di chi era stato separato. Invece di essere avvertite come metafore “morte”, rese sterili dall’uso ripetuto, queste formule entrano nel lessico poetico come modelli da ricombinare in modi tanto più vari e originali quanto più elevata è la maestria del poeta⁹.

Il capitolo 36 del *Wénxīn diàolóng* è intitolato *Bǐxīng* 比興, un binomio che si può tradurre come “metafora e analogia”. I caratteri di questo titolo costituiscono non solo due tra i più importanti concetti della stilistica cinese, ma anche quelli che più si prestano a un raffronto con le figure retoriche più note della tradizione occidentale. La coppia formata dai due sinogrammi esprime un’unica “prestazione” linguistico-retorica. È la capacità, attivata in un componimento poetico, di rinviare in maniera allusiva ad un tema solo evocato dalle immagini. Dei due caratteri, *bǐ* 比 indica un confronto analogico, una comparazione o un’espressione metaforica occasionata da un’immagine attraverso la quale il poeta mette in figura un’idea o un sentimento; il motivo evocatore funge da correlato oggettivo alla pervasività del sentimento, che circola ugualmente nell’ambiente e nell’intimità del poeta o del soggetto di cui parla la poesia. *Xīng* 興 (semplificato nella grafia moderna: 兴) nomina dunque la peculiare “incitazione poetica” che offre un rimando implicito, allusivo, per un sentimento che pur non essendo espresso pervade ogni verso.

Due componimenti, tra i più famosi e amati della tradizione poetica cinese, mostrano in modo chiaro la differenza di questi due procedimenti stilistici. Nella poesia *Wū yè tí* 烏夜啼 (*Richiami notturni di corvi*) di Li Bai (701-762) si possono apprezzare alcune similitudini introdotte dalla preposizione *rú* 如 (“come”, “simile a”). Il procedimento è riconducibile alla forma *bǐ*, ovvero a un rapporto di analogia reso in modo esplicito:

黃云城邊烏欲栖	<i>Huáng yún chéng biān wū yù qī</i>
歸飛啞啞枝上啼	<i>Guī fēi yā yā zhī shàng tí</i>
机中織錦秦川女	<i>Jī zhōng zhī jīn qín chuān nǚ</i>
碧紗如煙隔窗語	<i>Bì shā rú yān gé chuāng yǔ</i>
停梭悵然憶遠人	<i>Tíng suō chàng rán yì yuǎn rén</i>
獨宿孤房淚如雨	<i>Dú sù gū fáng lèi rú yǔ</i>

Gialle nuvole ai margini delle mura, corvi che scorrazzano nei pressi.

Svolazzando avanti e indietro, gracchiano, si richiamano tra i rami.

Al telaio tesse un broccato la fanciulla del fiume Qin.

Un filato color giada, sottile come fumo; la finestra trattiene la parola.

⁹ Sul rapporto tra metafora creativa e modello stereotipato nella tradizione giapponese cfr. C. Sakai, *Métaphore et stéréotype. Figures dans la littérature contemporaine*, in C. Sakai, D. Struve (a cura di), *Regards sur la métaphore, entre Orient et Occident*, Philippe Picquier, Arles 2008, p. 301-318.

Con un senso di perdita arresta la spola: pensa all’uomo che è lontano.
Resta sola, nella stanza solitaria, le lacrime simili alla pioggia.

Le nuvole che circondano le mura e rendono uggioso il tempo, il gracchiare dei corvi che acuisce la solitudine e la mancanza dell’amato restituiscono lo smarrimento e la tristezza della filatrice, fissa al suo telaio. La finestra da cui osservare il mondo è uno schermo, una barriera che impedisce la comunicazione; nemmeno il movimento della spola distrae la mente e il cuore dal pensiero per l’uomo lontano, e le lacrime scendono, letteralmente, “come pioggia” (如雨 *rú yǔ*). La forza della comparazione è data dall’accostamento del paesaggio desolato con il sentimento della tessitrice, descritto ed espresso dalla parola poetica. Da questo circuito tra l’esteriore e l’interiore il poeta ottiene un effetto di sovrappiù emotivo, innesca una reciprocità e un rilancio tra visibile e invisibile.

Nel caso di una poesia composta da un altro grande poeta e pittore di epoca Tang, Wang Wei (701-761), si può notare l’impiego della modalità di metaforizzazione connessa appunto alla “incitazione poetica” (*xīng*). La poesia si intitola *Xīnyúwù* 辛夷塢 (*Il ciglio della magnolia*)¹⁰:

木末芙蓉花	<i>mù mò fú róng huā</i>	albero – estremità – magnolia – fiore
山中發紅萼	<i>shān zhōng fā hóng è</i>	montagna – centro – dischiudere – rosso – corolla
澗戶寂無人	<i>jiàn hù jì wú rén</i>	ruscello – casa – solitudine – non – uomo
紛紛開且落	<i>fēn fēn kāi qiě luò</i>	confuso – sparso – aprire – anche – cadere

All’estremità dei rami, fiori di magnolia
In mezzo alla montagna si schiudono boccioli purpurei
Un ruscello, una casa solitaria: non c’è nessuno
Senz’ordine se ne aprono alcuni, ne cadono altri

Per sottolineare l’aspetto sinestetico della scrittura cinese Cheng fa notare come il primo verso lasci trasparire anche graficamente un passaggio, un graduale arricchimento, come se i sinogrammi lasciassero *vedere* l’espandersi dei fiori. Anche senza saper leggere il cinese, seguendo i caratteri (qui da sinistra a destra, nella versione originale dall’alto al basso) se ne può apprezzare la complessità crescente che va di pari passo con lo sviluppo del significato: 木 albero – 末 estremità – 芙 (bocciolo di) loto – 蓉 fioritura, aspetto esteriore – 花 fiore. Dal primo carattere, “albero” (o “ramo”), si passa al secondo con l’aggiunta di un tratto orizzontale; dal

¹⁰ Citata anche in F. Cheng, *op. cit.*, pp. 17-18 e 135.

secondo (“punta”, “estremità”) al terzo, che come il quarto e il quinto è individuato dal radicale di “erba” o “vegetale” 艹, posto in alto. Il terzo e il quarto, congiunti (芙蓉 *fúróng*), indicano il fiore di loto, di magnolia o di ibisco. Cheng fa notare la presenza del carattere di “aspetto, apparenza” (容 *róng*) nel quarto sinogramma, sotto il radicale di “erba” 艹, e, al suo interno, la presenza del carattere di “bocca”, (口 *kǒu*), che può rimandare a una comunicazione indiretta, a una espressività implicita o obliqua¹¹. L’ultimo sinogramma del verso, “fiore” (花 *huā*), unisce al radicale di “erba” 艹 il carattere 化 *huà*, “cambiamento, trasformazione”: i fiori sono ciò che, agli occhi dell’uomo, rappresenta in natura quanto vi sia di più bello e di più fugace. Il fiore fa risuonare l’impermanenza nell’intimo del poeta, chiude e al tempo stesso rilancia la circolazione avviata dal primo carattere in una transizione continua. Dalla gemma all’estremità del ramo si passa allo sbocciare dei fiori, al loro trasformarsi e infine al loro cadere, come dice l’ultimo carattere della poesia (落 *luò*). È una transizione pregnante del soffio vitale (气 *qì*) che anima ogni elemento percepibile o impercettibile, all’opera tanto nel paesaggio naturale quanto nell’intimo del soggetto. Il poeta è chiamato a entrare in una comunione al tempo stesso contemplativa e attiva con la natura nell’accadere spontaneo dello sbocciare e dello sfiorire. Senza l’afflato di una trascendenza collocata in un piano scisso dall’immanenza dei fenomeni, la scrittura poetica cinese intesse una rete di rimandi e di corrispondenze tra uomo e natura. Mentre il pensiero europeo, soprattutto dall’età moderna, ha elaborato il rapporto tra soggetto e oggetto, le correnti del pensiero e della poesia cinesi non hanno eretto questi due poli l’uno di fronte all’altro – *subiectum* e *obiectum*, ciò che è gettato “sotto” (*sub*) e ciò che è gettato “contro”, di fronte (*ob*). La lingua cinese esprime una polarità complementare con il binomio 主客 *zhǔkè*: non “soggetto-oggetto”, ma “ospite-invitato”. Esprime cioè una relazione tra “colui che invita” (*zhǔ* 主) e “colui che è invitato” (*kè* 客). Ogni fenomeno si trova in una polarità, in interazione con un elemento complementare. Per quanto riguarda la poesia o la pittura, il paesaggio non è mera espressione del soggetto, né un elemento ad esso esterno che ostacola o al contrario esalta la sua interiorità insondabile e infinita.

Analogamente, nella poesia *haiku* giapponese – la forma poetica più breve nella tradizione nipponica, composta da tre versi di 5, 7, 5 sillabe (o *morae*) – vi può essere opera di metaforizzazione, senza sdoppiamento di piani ontologici. Non vi è simbolizzazione, ma la pura descrizione di eventi naturali risuona in unità con lo spirito “de-soggettivato” dell’autore. Questa forma poetica fornisce probabilmente l’esempio più evidente di una de-soggettivazione dell’io poetante. Tra *jitsu* 実 (“pieno”, “realtà

¹¹ Ivi, p. 18.

concreta”) e *kyō* 虚 (“vuoto”, che nel caso della poesia assume anche il significato di “sentimento intimo”) vi è complementarità; nessun elemento sostituisce un altro, ma tutti si accompagnano e rimandano gli uni agli altri in modo indiretto, *ossia* nel modo più pervasivo ed efficace. Il soggetto non appare: è sciolto, risolto nella rete di relazioni che coincide con l’accadere stesso del mondo.

In uno *haiku* di Yosa Buson (1716-1784) la scena descritta mostra la genuinità di un evento nel quale qualsiasi forma di soggettività (quella del taglialegna rappresentato, quella del poeta, quella del lettore) si rendono vuoti di ogni intenzionalità “sia intellettuale che sentimentale, al punto di rendersi equivalente all’evento”¹².

寒月に	<i>kangetsu ni</i>
木を割る寺の	<i>ki o waru tera no</i>
男かな	<i>otoko kana</i>

Nella luna d’inverno
taglia la legna
l’uomo del tempio

La qualità temporale del componimento è data dal binomio *kangetsu*, “luna d’inverno”, o “luna invernale”. Il tempo espresso dalla stagione non allude a una dimensione cronologica, né a una temporalità originaria. La poesia lascia che emani l’immanenza dell’evento, il quale – per usare un termine francese, che permette una distinzione importante – non è tanto *événement*, ciò che irrompe e spezza una continuità apportando una radicale novità¹³, quanto *avènement*, ovvero il semplice accadere del mondo, il fatto che vi è mondo e che questo non sta, ma “si dà”, procede, si fenomenizza, vive. E il “vivere sarebbe da cercare sul versante dell’“a proposito” del momento, e non del tempo, non dal lato del tempo che

¹² G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992, p. 109. Per alcune analisi approfondite del rapporto tra linguaggio poetico europeo e poesia giapponese, cfr. D. Liguori, *Rilke e l’Oriente*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 93-114. Sui rapporti tra Heidegger e il pensiero giapponese la bibliografia è estremamente ampia e articolata, soprattutto in giapponese e in tedesco (in questa lingua i testi più noti sono: R. May, *Ex Oriente lux. Heideggers Werk unter ostasiatischen Einfluß*, Steiner Verlag, Stuttgart 1989; H. Buchner, *Japan und Heidegger. Gedenkschrift der Stadt Messkirch zum hundertsten Geburtstag Martin Heideggers*, Jan Thorbecke Verlag, Sigmaringen 1989; H.R. Sepp, H. Buchner, *Heidegger und Japan – Japan und Heidegger: Vorläufiges zum west-östlichen Gespräch*, Traugott Bautz, 2013). In italiano, per un’accurata ricognizione cfr. C. Saviani, *L’Oriente di Heidegger*, Il Melangolo, Genova 1998. Cfr. anche A. Di Canio, *L’altro pensiero. Martin Heidegger e la filosofia giapponese*, Pensa Multimedia, Lecce 2011.

¹³ In francese il termine heideggeriano *Ereignis* è stato reso con *événement* oppure con il desuetto *avenance* (cfr. la traduzione dei *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)* da parte di François Fédier: M. Heidegger, *Apports à la philosophie: De l’avenance*, Gallimard, Paris 2013).

passa (l'istante) ma del momento che varia: l'uno causa di distruzione [...], l'altro fonte di rinnovamento"¹⁴, ciò che ci viene, che viene incontro a noi – noi, i soggetti del linguaggio, che al tempo stesso costituiamo e siamo costituiti da quel momento che varia.

In questa poesia di Ueda Chōshū (1852-1932) non si riscontra alcuna presenza umana – come accade peraltro nella maggior parte dei componimenti haiku, in cui è la natura ad essere descritta e a pervadere la scena:

砕けても	<i>kudakete mo</i>
砕けてもあり	<i>kudakete mo ari</i>
水の月	<i>mizu no tsuki</i>

Si frange
e si frange ancora, ma persiste
la luna sull'acqua

La “luna sull'acqua” è una delle immagini più amate e ricorrenti nella poetica di impronta Zen, per la sua natura inafferrabile ma al contempo inscalfibile. La stessa luce si riflette nell'immensità del mare, nell'acqua di un catino o in una goccia di rugiada; l'acqua può venire mossa e turbata, ma la luce della luna rimane splendida, intatta, perfetta anche su acque agitate. Un'interpretazione allegorica potrebbe mettere in relazione la superficie turbata di uno specchio d'acqua con l'interiorità dello spirito umano e la luna con l'illuminazione o il risveglio proposti dal Buddismo. Non sarebbe scorretto; tuttavia la poesia haiku non invita a formulare un rimando simbolico. Più che scovare ovunque sia possibile tracce dell'io o della soggettività, si tratta di far riassorbire le istanze ego-centriche nell'osservazione della natura, nella contemplazione del suo puro accadere. L'arte è occasione di meditazione, è esercizio di contemplazione: sia quando un'opera viene composta (una poesia, una calligrafia, una melodia) sia quando viene letta, osservata o ascoltata.

In questo senso l'intuizione di Heidegger, secondo cui “il metaforico” c'è solo in corrispondenza o in congiunzione con “il metafisico”, acquista una insospettata verità. Negli haiku non c'è alcun simbolismo, essi non rimandano ad altro da sé, non reduplicano la realtà in un modo apparente e in un mondo vero, oppure in una dimensione visibile e una invisibile in quanto ontologicamente separate. Tramite l'esperienza poetica la separazione tra soggetto e oggetto scompare, si riassorbe nel processo globale del mondo, della Via. Ci si iscrive nel mondo, ce ne si sente parte in quanto microcosmo che riflette in piena verità e autenticità il macroco-

¹⁴ F. Jullien, *Il tempo. Elementi di una filosofia del vivere*, tr. it., Luca Sossella, Roma 2002, p. 87.

smo. Nella poesia di Yosa Buson non vi è alcun “soggetto” che taglia la legna: la legna “si taglia”, è tagliata, per il tramite di un essere umano che è occasione autentica dell’accadere del mondo.

Se torniamo al testo delle lezioni su Il principio di ragione in cui Heidegger tocca la questione della traslazione del senso e la specificità del “metaforico”, notiamo come secondo il pensatore tedesco tale specificità sia considerata appunto tipica dell’atteggiamento metafisico. È questo atteggiamento che genera il concetto, l’idea invisibile e universale, per astrazione dal sensibile; così facendo, produce l’invisibile in quanto oggetto, in quanto “cosa non visibile” che sta accanto alle cose visibili. Un pensiero non metafisico, come quello cinese o giapponese, non produce questa nozione di invisibile perché lo pensa in altro modo – così come pensa in altro modo il rapporto tra exteriorità naturale e interiorità emotiva, tra dimensione corporea e dimensione spirituale. L’ipostatizzazione ontologica dell’invisibile, che consente un certo rimando tra il senso letterale e quello figurato, e che si lega allo spostamento dall’esperienza sensibile del vedere e dell’udire ad una apprensione spirituale, è al fondo del θεωρεῖν greco, poi europeo e quindi globalizzato – ma globalizzato, è bene sottolinearlo, non significa universale. Ecco la “visione”, la teoria, ovvero la forma di pensiero filosofica e scientifica.

Ciò che Heidegger non sembra pensare, ciò di cui non tiene conto, è la dipendenza genealogica di questa originale piega del pensare umano dal sistema della scrittura che l’ha prodotta, una scrittura che estremizza e sfrutta la divaricazione tra significante e significato – tanto che di ogni lettera si perde l’iniziale rapporto con il disegno, la rappresentazione mimetica che l’aveva generata. Dal discorso heideggeriano il dire metaforico appare altro, eccentrico rispetto a quello normale o proprio. In questo si colloca sulla scia di Aristotele, con il quale viene esplicitata per la prima volta la distinzione tra il letterale e il figurato¹⁵. Lo stesso pensiero di Aristotele è inscritto in un’opzione che lo precede e lo supera: è quella fatta valere da Parmenide, che fonda la verità dell’essere sul λόγος e sulle sue risorse. Sulla base di questo κρίνειν, di questo crinale del pensiero, tutto ciò che è metafora, traslazione di significati, mobilitazione di figure e di attribuzioni di senso viene fatto scivolare ai margini del discorso epistemico. Se in superficie la creazione di metafore va accolta come operazione inventiva del linguaggio, a un livello più profondo va controllata affinché non confligga con la categorizzazione dell’essere e con una adeguata costruzione di giudizi logici.

Invece, nell’estetica e nella poesia giapponesi riluce in modo particolare quello che, con Heidegger, si potrebbe definire il doppio movimento

¹⁵ Cfr. Aristotele, *Poetica*, 21, 1457b 8-19; *Retorica*, III, 1410b 13-19; 1406b-1407a.

del convergere e del divergere, l'Austrag di "parola" (*koto* 言) e "cosa" (*koto* 事), due termini omofoni che però si scrivono in modo differente. Due grafie diverse per una medesima pronuncia: *koto* può indicare sia il dire, il linguaggio (è tanto *die Sprache*, quanto *das Wort*) sia la cosa/evento, il fenomeno nel suo accadere. *Koto* in quanto cosa/evento non è però la *bloße Sache* nella sua mera materialità, bensì il prodursi di una cosa, un accadimento, un nucleo di relazioni dinamiche. Come illustra Michael F. Marra, "invece di appartenere alla struttura della 'cosità' [*whatness*] o *Washeit*, che determina il concetto di cosa (*mono*), le Cose (*koto*) appartengono alla struttura della congiunzione subordinata "che" [*that*] o *daß* (talità [*thatness*]/*Daßheit*)"¹⁶. È proprio la dimensione estetica nel suo senso etimologico, cioè il rapporto con un percepire originario, con un "sentire" (in tutti i sensi possibili della parola), che consente di entrare in contatto con le cose/eventi, con l'accadere stesso del mondo. La riflessione, la speculazione sono a loro volta eventi del mondo, ma accadono *ex post*, sono l'occasione che il mondo ha di "rendersi conto" di sé, tramite il soggetto pensante. In questo senso la parola poetica, in particolar modo per la sensibilità giapponese, gode di una sorta di primato: essa è la più pura occasione dell'incontro, quasi della fusione, di parola e cosa. L'incontro con il mondo, il sorgere stesso del mondo in quanto mondo, per noi esseri umani che siamo esseri di linguaggio, avviene in virtù della parola.

Ma, appunto, la parola cinese o giapponese non dice l'essere, non disvela il fondamento, non intende pronunciare la differenza ontologica. "Nulla" (*mu* 無) è lo sfondo indifferenziato e infinito, accogliente ma non ontologicamente solido, da cui i fenomeni si stagliano e in cui si re-immersano. La parola poetica dello haiku si stacca da "nulla", a "nulla" fa ritorno: come il suono dell'acqua nel componimento più celebre di Matsuo Basho (1644-1694):

古池や	<i>furu ike ya</i>
蛙飛び込む	<i>kawazu tobikomu</i>
水の音	<i>mizu no oto</i>

Vecchio stagno...
Una rana salta
Rumore d'acqua

La possibilità di intendere in una unità speculativa il discorso heideggeriano e l'esperienza filosofica che può derivare dalla considerazione

¹⁶ Cfr. M. Marra, *Japan's Frames of Meaning*, University of Hawai'i Press, Honolulu 2004, p. 19.

del linguaggio e della poesia nella tradizione sino-giapponese – pur nella sua estrema varietà, di cui qui non si può restituire ovviamente tutta la ricchezza – deve certo guardarsi da facili confronti e troppo comodi analogismi. Il desiderio di trovare punti di contatto o comuni prospettive non deve far perdere di vista le distanze delle forme di scrittura, dei paesaggi concettuali e anche degli interessi di fondo che muovono *modi* del pensiero e della parola che permangono differenti sotto molteplici riguardi. Tuttavia alcune considerazioni ulteriori, solo provvisoriamente conclusive, possono prendere spunto dal frammento 50 di Eraclito che lo stesso Heidegger cita nel suo saggio *Logos*: “Se non me, ma il Senso [λόγος] avete inteso, allora è saggio dire nello stesso senso: tutto è uno¹⁷”. La paziente ricostruzione di Heidegger conduce alla tematizzazione del verbo λέγειν e a una interpretazione filosofica del λόγος non semplicemente come *ratio* o *verbum*, né soltanto come senso o ragione. In λέγειν risuona il significato del raccogliere, del tra-scegliere, anche del posare e del custodire. Significa anche ‘dire’, ma come un “raccolto-raccogliente lasciar-stare-insieme-innanzi¹⁸”.

Secondo Heidegger l’esperienza aurorale dell’ἀλήθεια, “verità-disvelamento”, affiora nella parola di Eraclito, nell’unità di λόγος e πόλεμος. Qui vi è parola di verità, la verità che si dà nella parola, collocandosi a monte della pratica filosofica. Non vi è ἀλήθεια se non insieme a πόλεμος: in Eraclito si fa luce l’esperienza di una verità più originaria di quella intesa come *adaequatio rei et intellectus*. Il disvelamento dell’ente è *Auseinandersetzung*, posizione di uno contro l’altro, dibattito vicendevole di posizioni che si co-appartengono e si co-istituiscono. Così intesa la verità è anche è ragione, è senso, in quanto però come effrazione di ogni adeguamento a un ordine ingenuamente considerato “oggettivo”. Facendo interagire i contrari senza alcuna mediazione o coordinazione Eraclito esibisce insieme la distanza e l’unità che il mediocre intelletto dei “dormienti” ignora. “Dio è giorno notte, inverno estate, guerra pace, sazietà fame” (fr. 67). Eraclito dice “giorno notte”, non “giorno e notte”, senza congiunzione o mediazione tra gli opposti. Non c’è un passaggio progressivo o regolato dall’uno all’altro. Si potrebbe tradurre: giorno-notte, inverno-estate, guerra-pace, sazietà-fame, ma il trattino che separa e che connette è già troppo. Non c’è costruzione di un *sensu* della proposizione, poiché il discorso si organizza piuttosto secondo una

¹⁷ Questa è la versione di Heidegger, tradotta in italiano da Gianni Vattimo (M. Heidegger, *Logos*, in *Saggi e discorsi*, tr. it. Mursia, Milano 1976, 1991², p. 141). Nella traduzione di Carlo Diano e Giuseppe Serra si legge: “Non a me ma dando ascolto al Discorso, è saggio dire che tutte le cose sono una” (in Eraclito, *I frammenti e le testimonianze*, Mondadori, Milano 1993, p. 9).

¹⁸ M. Heidegger, *Logos*, cit., p. 145.

una cooperazione coerente e dinamica di opposti, indipendentemente da ogni teleologia. “Immortali mortali – mortali immortali: viventi la morte di quelli, morenti la vita di questi” (fr. 62). In ciascuno dei due gruppi inseriti in questo chiasma un sostantivo assume la qualità contraria, i due termini si aprono l’uno all’altro e si invertono, si specchiano. Un legame invisibile “più forte di ogni accordo visibile” (fr. 54) mantiene uniti gli opposti, nel chiasma i termini si convertono e si fecondano a vicenda, risultando intelligibili in modo più profondo, rispetto a come verrebbero compresi secondo il discorso di coloro che non si sono svegliati al λόγος. “Connessioni: intero e non intero, convergente divergente, consonante dissonante” (fr. 10). Il senso si enuncia selezionando, privilegiando qualcosa ed escludendo qualcos’altro, ma il λόγος-πόλεμος non “fa” senso, non opera alla edificazione di un senso che seleziona termini, idee e concetti per attestarli e difenderli, ovvero per scioglierli da ogni relazione inclusiva e contrastiva con altri termini e concetti. Il sentiero aperto da Eraclito punta alla coerenza dell’insieme. Il λόγος non può essere imbrigliato nella linearità di uno svolgimento discorsivo, che pretenda di gestire il mondo secondo le regole logico-grammaticali che governano proposizioni ben formate. “Il significato dell’ἔπος è dunque per Eraclito sintomatico, poiché esso rivela κατά φύσιν la natura delle cose. Tuttavia questa natura si rivela, alla luce della ragione, come eterna contraddizione, guerra e contrasto irrisolvibile¹⁹”.

Un tale pensiero minaccia dall’interno il cuore di una tradizione filosofica che l’ha ridotto a stereotipo – Eraclito come il grande “antagonista” di Parmenide, Eraclito che celebra il primato del divenire contro il primato dell’essere. La filosofia che si sa e si sviluppa come πόλεμος è continua messa in discussione dei suoi problemi o dei suoi argomenti, dei suoi presupposti logico-linguistici, è posizione contrastiva di sé in sé; è occasione di seduzione e sovversione insieme, minaccia per ogni concezione che intende l’interrogazione come problema da risolvere e scongiurare, o come ripiegamento del senso sulla forma che vuole esaurire l’intenzione che in essa si esprime. Nella sua inappropriabile distanza, nella sua differenza, la verità si può *intendere* soltanto in modo congetturale, si lascia partecipare solo nel differire infinito che dissemina il senso e lo fa collidere, diffrangere, intrecciare e lacerare nella tensione sempre polemica del λόγος. La domanda che interroga il λόγος è domanda dell’intero. Eraclito è consapevole che l’intero si dà solo nel suo celarsi, che il movimento del manifestarsi fa tutt’uno con quello del nascondersi e del ritrarsi; è consapevole del fatto che ponendo la domanda, l’intero già sfugge, perché i significati che la domanda mette

¹⁹ E. Melandri, *La linea e il circolo*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 165.

in campo mostrano da subito il debito nei confronti dell'intero, lo scarto che da essa separa. Confinandosi a un significato particolare, la verità dell'intero si perde; eppure il domandare filosofico è possibile solo tramite la costruzione di significati.

Il pensiero classico cinese non si elabora concatenando argomentazioni ma piuttosto abbinando, appaiando coppie di termini o rubriche (*yin* e *yang*) per mostrare l'intima connessione del tutto. La "cosa" è nominata, in cinese, *dongxi* 東西, alla lettera "est-ovest": non è *ousia*, non è *substantia*, ma relazione, armonica e polemica al contempo. Il linguaggio che si esprime nelle lingue e nella scrittura alfabetica delle terre d'Occidente è "casa dell'essere", forse; il linguaggio che si esprime nelle lingue e nella scrittura ideo-pittografica delle terre dell'Asia orientale è un altro tipo di casa, accoglie istanze diverse del pensiero umano, conferisce a quest'ultimo pieghe differenti.

L'intero, il linguaggio rimane implicito in ogni domanda, è lo sfondo da cui ogni domanda viene formulata, ma si tratta di comprendere l'intrinseca implicazione reciproca e al contempo la non perfetta coincidenza tra la formulazione linguistica del domandare e l'intenzionalità che lo muove, l'apertura strutturale della domanda in quanto domanda, al di là delle sue determinazioni linguistiche. Nella sua formulazione ogni domanda sfrutta le risorse della lingua in cui è pensata, e a questo livello la risposta rimane legata alla significazione, all'ambito semantico. Il pensiero si dà tramite le parole, ne sfrutta le risorse; al tempo stesso, le parole permettono di andare al di là di un pensiero inteso solo linguisticamente. Sono il trampolino di lancio per un'esperienza del vivere che non è esclusivamente riducibile alla sua linguisticità. Tuttavia la domanda filosofica intende essere domanda autentica su ciò che è in verità, su ciò che la verità è essenzialmente; per farlo deve però esprimersi al livello della significazione, mentre l'intenzione del domandare non si esaurisce in quel livello. Presupponendo di poter dare una risposta ultima alla domanda si finisce invece per subordinare l'intenzione di verità alla sua significazione. Alla domanda sulla verità, accolta nel suo carattere intenzionale, non c'è risposta verbale o logica che pacifichi una volta per tutte la tensione che la anima. Nessuna parola, nessuna lingua dicono integralmente, incontrovertibilmente "che cos'è la verità", poiché la contingenza e la disseminazione delle parole e dei segni restano sempre condizionati dal sistema di riferimento in cui accadono, in cui "cadono" – compresa questa affermazione che qui viene scritta e sostenuta, che quindi va a sua volta accolta e superata, ripresa e lasciata cadere, come nell'incessante pratica meditativa che non può pretendere di cogliere o di far possedere l'illuminazione, ma mostra che l'illuminazione accade ad ogni respiro, e in ogni respiro cade, si perde, sfugge. La verità – del mondo, ma anche dell'arte e della poesia – non è affermabile, perché transita nelle parole

e nelle affermazioni senza fissarsi in esse; la verità della poesia accade e cade in ogni opera, in ogni parola, in alcune risplendendo più fulgida e in altre apparendo più velata. Non si afferma e non è affermabile, perché si colloca al di là – o al di qua – dell'affermazione, né è l'intimo accadere che non viene imprigionato da alcuna frase, proposizione o costruzione sillogistica, mentre scorre nell'esperienza al di fuori della sua trascrizione.

Oltre la “casa dell’Essere”

Se per Heidegger il linguaggio è la “casa dell’essere”, resta da capire fino a che punto il rapporto tra essere e linguaggio (dell’Occidente) siano universali o universalizzabili. Le pratiche di parola e di scritture proprie dell’Asia orientale possono essere considerate “case” di qualcosa d’altro, rispetto a ciò che chiamiamo essere? Lo studio della dimensione metaforica e di alcuni componimenti poetici cinesi e giapponesi può fornire alcuni indizi per una riflessione che mostra una differenza in seno all’identità, e pure una vicinanza là dove apparentemente sembra dominare la differenza e l’incompatibilità.

PAROLE CHIAVE: linguaggio, parola, poesia, metafora, essere, nulla

Beyond the “House of Being”

While Heidegger claims that “language is the house of Being”, we have anyway to wonder whether this claim can be understood as something universal (or likely universal). The practices of word and writing in East-asian countries and traditions can be considered “houses” of something else, different from Being: the study of metaphoric dimension in some Chinese and Japanese poems can give some hints in order to show a difference inside affinities, and a proximity even where diversity and incompatibility seemed to rule.

KEYWORDS: language, word, poetry, metaphor, being, nothingness