

# IPERSTORIA

Testi Letterature Linguaggi

Aggiornato il 12 Novembre 2012

Iscrizione nel Registro della Stampa  
del Tribunale di Verona col n. 1399  
dal 6 giugno 2000.

## PLATONISMO NON ROVESCIBILE. I TEMPLI DI ANGKOR

DI GIOVANNI BOTTIROLI

*In memoria di Lelio Pagani, Professore straordinario presso l'Università di Bergamo.*

1. Se avessi potuto incontrare ancora una volta Lelio Pagani, se, per esempio, ci fossimo incontrati lungo il pendio che conduce a Sant'Agostino, come era effettivamente accaduto in un pomeriggio estivo, tempo fa, e se avessimo trovato il tempo per conversare come era accaduto quella volta, se quest'incontro fosse avvenuto nelle scorse settimane gli avrei certamente raccontato del mio recente viaggio in Cambogia, ai templi di Angkor. Per motivi che non so spiegare, l'occasione di queste poche pagine ha preso una forma narrativa: ricordi e stimoli non ancora sedimentati, di quelli che si offrono soltanto a un interlocutore ideale.

2. Per Hegel l'Oriente non è ancora arte: è un'arte iniziale, non in senso cronologico ma nella prospettiva di una verità che soltanto un'arte matura, individualizzata, spiritualmente compiuta sarà in grado di mostrare. Nel suo accanimento coerente, la condanna hegeliana viene però formulata in termini che oggi appaiono affascinanti: in un periodo storico come quello attuale, che tanto interesse dedica all'informe, la valutazione di Hegel tende spontaneamente a rovesciarsi, e ci si ritrova a leggerla con più attenzione per l'analisi concettuale che non per le tonalità del giudizio. Nel paragrafo sul simbolismo fantastico - vale forse la pena di ricordare che il simbolismo è una delle tre grandi forme del bello artistico secondo la tipologia hegeliana - i motivi della condanna sono enunciati così: la lotta tra significato e forma non approda a una conciliazione, né si svolge in processi che arricchiscono le determinazioni in conflitto; qui sia la scissione che l'associazione sono ancora confuse (E, 377)<sup>1</sup>. La contraddizione non trova alcuna via di superamento; il contrasto tra gli elementi non si compone, e ne risulta un continuo oscillare tra gli estremi:

Perciò non è in questo campo dominato da torbida confusione (*auf diesem Felde trüber Verwirrung*) che dobbiamo cercare la bellezza. Infatti, nel rapido saltare senza posa da un estremo all'altro, noi troviamo da un lato l'ampiezza e la potenza di significati universali connesse in modo del tutto inadeguato al sensibile colto sia nella sua singolarità che nella sua apparenza elementare; dall'altro, ciò che è più universale, quando è esso il punto di partenza, viene a sua volta a mettersi senza ritegno nel mezzo della presenza più sensibile (E, 378).

Arte confusiva, e appartenente al confusivo inferiore. Da un lato l'astrazione estrema, ad esempio Brahma, la divinità che si sottrae completamente ai sensi e alla percezione, ma non è propriamente un oggetto neanche per il pensiero (si pone al di là della distinzione metafisica, europea, tra sensibile e intelligibile): il



[« HOME](#)

[ARCHIVIO](#)

[EVENTI](#)

[INFORMAZIONI](#)

[NEWSLETTER](#)

[PERCORSI TEMATICI](#)

[REDAZIONE](#)

[RISORSE ONLINE](#)

[RUBRICHE](#)

Nessuna categoria

[FEEDS RSS](#)

[Tutti gli articoli](#)

**IPERSTORIA**

© 2020 Iperstoria

[Informazioni tecniche](#)

Powered by [WordPress](#)

Compliant: [XHTML](#) & [CSS](#)

[Collegati](#)

**SEARCH**

sovrasensibile orientale è piuttosto l'attrazione per il vuoto e la dissoluzione; nell'unità col divino il soggetto non riesce ad attingere nulla - se non il proprio stesso svuotamento. Dall'altro, e in modo egualmente immediato, la concezione orientale di questa sovrasensibilità (Hegel pensa soprattutto all'India) "salta nella sensibilità più rozza": così nel *Ramayana* il contenuto infinito dell'assoluto viene ammirato in una scimmia (c'è un'intera città di scimmie) oppure in una vacca (E, 380-381). E non allusivamente, come accadrebbe in un simbolo autentico, bensì in una presunta adeguatezza tra significato e forma.

Per sfuggire a questa coincidenza, l'arte tenta la via dello smisurato e del molteplice. "Le singole figure per poter pervenire come figure sensibili all'universalità, vengono sfrenatamente enfiate nel colossale, nel grottesco" (...) "La più prodiga esagerazione della grandezza sia nei riguardi della forma spaziale che della incommensurabilità temporale, e la moltiplicazione di una medesima determinatezza, a gran numero di teste e di braccia, ecc" (E, 382-383). Arte *confusiva*, si è detto, dominata dal principio di non-coincidenza: arte atopica, *fuori-posto*: "L'arte indiana si arresta alla mescolanza grottesca di naturale e umano, cosicché nessuno dei due lati, che si deformano a vicenda, ha il suo giusto posto (*so dass keine Seite zu ihrem Rechte kommt und beide sich wechselseitig verunstalten*)" (E, 386); "... l'indeterminatezza e l'instabilità della fantasia, la quale niente nelle sue invenzioni tratta secondo la sua natura e muove ogni cosa dal suo posto (*und alles und jedes von seinem Platze rückt*)" (E, 388).

3. Hegel non conosceva l'arte Khmer, che gli Europei riscopriranno nei decenni successivi all'*Estetica*. I templi di Angkor avrebbero potuto modificare il suo giudizio sull'Oriente? Mi pare poco probabile. La maggior sobrietà che si percepisce ad Angkor è in parte dovuta alle devastazioni, e comunque all'asportazione di numerose statue ornamentali. Ma ciò è compensato, in alcuni templi, dall'intreccio con la natura: la foresta tropicale si è insinuata tra le pietre, radici gigantesche si sono attorcigliate e hanno strisciato imprevedibilmente. L'immaginazione risale facilmente all'epoca in cui i templi erano stati inghiottiti dalla jungla; poi il rammarico si stempera nella realistica considerazione dei vantaggi offerti dal turismo - almeno sino al tramonto, quando la folla indecente che si accalca intorno al Phnom Bakheng per ammirare la discesa dell'astro appare come la caricatura (o l'adempimento, o entrambe le cose) di una celebre pagina hegeliana in cui si dice che "la storia universale va da Est ad Ovest", dal sole esteriore al sole interiore, quello che rischiarava l'edificio costruito dallo Spirito.

Pochi oggi condividerebbero il giudizio di Hegel: la monotonia confusiva dell'Oriente esercita da tempo una forte attrazione, anche se, prevalentemente, in forme degeneri. Ma la porta della monotonia non si apre soltanto sul vacuo misticismo. Essa indica anche la capacità di svuotarsi dell'Io, così pesante e ingombrante, per acquistare la perfezione di un gesto o di un pensiero. Perfezione non individuale bensì anonima - forse è così che andrebbe indicata la differenza tra la 'maturità' occidentale e quella orientale. Le arti marziali e l'*ars erotica*: modi di annientamento dell'Io, diversi però dallo svuotamento richiesto dalla religione o dalla Legge. L'Oriente è la flessibilità che l'Occidente non ha mai saputo pensare, e che è rimasta 'esteriore', cioè mostrata (e non detta, e comunque non a sufficienza).

Così la natura che si riprende l'arte, la vegetazione che s'inoltra tra le rovine, sembra avere ad Angkor un significato diverso da quello che si potrebbe enunciare con le categorie tradizionali: anzi, essa esprime l'esigenza di nuove categorie. All'improvviso, nulla appare strano come il fraintendimento o il pregiudizio di Hegel, un pensatore 'congiuntivo', che ha elaborato infinite variazioni nell'ambito di un pensiero degli intrecci e dei legami, e che, contemplando forse da una distanza eccessiva, anche

geograficamente, la lussuria tropicale, non riesce ad emettere che un giudizio di condanna. Il filosofo che ha definito l'identità come rapporto tra identità e non identità manifesta la sua ripugnanza per quelle che considera semplicemente forme di confusione: e la forza che "muove ogni cosa dal suo posto" viene percepita solo la proliferazione instabile di un principio plastico che non riesce a raggiungere l'adeguazione con se stesso. Esso precipita sempre altrove, in un altro braccio, in un'altra testa: in un'altra forma.

Senza dubbio l'agilità dialettica non è confusione. La Ragione (*Vernunft*) che fluidifica le rigide partizioni dell'Intelletto (*Verstand*) non mira a produrre mescolanze arbitrarie, contaminazioni grottesche o mostruose, aporie in cui si affonda ad ogni passo. E se "il vero è il trionfo bacchico dove non c'è membro che non sia ebbro"<sup>2</sup>, bisogna aggiungere che a questa ebbrezza non è estraneo il metodo, cioè un processo analitico e razionale. Ciò nonostante Hegel avrebbe potuto, come nessun altro, approvare l'instabilità orientale: un'instabilità capace di trovare organizzazione e misura, anche quando si avvicina di più - pericolosamente, avidamente - alla molteplicità e alla ripetizione. Il lussureggiare della pietra è comunque una disciplina che s'impone alla proliferazione informe e illimitata.

La nostra ammirazione per l'arte orientale dipende forse dal fatto che, nel corso degli ultimi due secoli, ci siamo avvicinati maggiormente al principio del confusivo: che non è, banalmente, la confusione, ma il primato della non-identità nell'identico. Siamo intellettualmente ed emozionalmente più vicini a questo principio di quanto potesse esserlo Hegel, la cui *Vernunft* era ancora troppo subordinata all'Intelletto. Il sole occidentale ha iniziato a ruotare intorno al sole orientale - non quello, sensibile e fotografabile, a portata del turista, ma quello che splende nel non-essere, il sole del Non, dissolutore dell'identico.

5. Ho trascorso alcuni minuti magici e fortunati nel Bayon, il tempio "più misterioso" di Angkor. L'assenza di altri esseri umani (sì, qualcuno c'era evidentemente, ma troppo assorto e discreto per disturbarmi) ha dissolto lo stereotipo. Il sorriso enigmatico che si moltiplica in ogni zona del tempio ha cessato di essere semplicemente 'enigmatico', e mi ha portato oltre. Se cerco di caratterizzarlo, mi viene da pensare al capitolo "Sulle singolarità", nella *Logica del senso* di Deleuze: "qualcosa che non è individuale né personale, e che nondimeno è singolare, per nulla abisso indifferenziato ma che salta da una singolarità all'altra"<sup>3</sup>. Qualcosa che è tornato ad essere anteriore rispetto al *principium individuationis*, e che perciò è serializzabile: i volti che guardano il visitatore del Bayon (ce ne sono in tutto 216) sono il sorriso dell'Altro - anche la formulazione in stile lacaniano mi pare convincente, almeno come punto d'avvio. Qui davvero le pagine dell'*Estetica* hegeliana vengono confutate: l'universale e l'individuale non sono due estremi che si trovano ad essere sempre nel posto sbagliato, involuppati come sono nella reciproca alterità. È la distinzione stessa tra universalità e individualità che appare 'fuori luogo', estranea e non pertinente. Qui la soggettività si è temprata nel vuoto e la necessità ha diramato la propria trama.

Il tempio non è né uno né molteplice: la serialità dei volti non è platonica (non si tratta delle copie o delle repliche di un'origine indivisa) né antiplatonica o deleuziana (il molteplice senza origine, decapitato dell'Uno). Ancora una volta l'opera d'arte invita ad abbandonare le categorie più abituali - produce uno *straniamento* non solamente percettivo (Sklovskij), ma categoriale. Si manifesta qui un platonismo non rovesciabile, una perfezione da interrogare. La molteplicità seriale si svincola dal rapporto con l'Uno, e non semplicemente perché diventi acefala, ma perché trova la sua verità nel flessibile. L'individualità non individuale che si cela nei volti del Bayon è la flessibilità ontologica del 'non essere al proprio posto', là dove un suddito o un nemico - un suddito è sempre potenzialmente un nemico - s'illude di poter trovare il sovrano. È il

vuoto, perfettamente formato e disciplinato, che consente di evitare un assalto, il vuoto elastico delle arti marziali, del combattimento. Della sovranità, che non è l'adagiarsi sul trono ma il non essere dove si è.

Ma è anche il vuoto di Eros, benché sia soprattutto in un'altra serialità che si rende visibile. Nei templi di Angkor s'incontrano continuamente - e ogni incontro è delizioso - le ninfe celesti, le *apsara*, emergenti dai bassorilievi. Qui la flessibilità è la flessuosità del corpo, l'incavarsi dei fianchi che accennano a un movimento di danza. I corpi sono tutte splendidi, nelle loro piccole differenze. I seni sono sfacciati, esplosivi - fanno pensare, avrei detto scherzosamente a Lelio, che Pamela Anderson sia soltanto una dei loro molti *avatar*; ma fanno pensare anche ai versi di Goethe: "Hüfte schmal, der Leib so rund // Wie zu Paradieses Lüsten"<sup>4</sup>. Anche la serialità delle *apsara* si manifesta come una forma del vuoto, della non-coincidenza tra la bellezza e l'oggetto del desiderio.

6. Ora mi sembra di comprendere il motivo (certamente, uno dei motivi) di questa narrazione: un piccolo aneddoto che avrei sicuramente raccontato alla persona a cui non è più possibile raccontare: forse è questa impossibilità che ha suggerito il mio testo. Nel corridoio interminabile che attraversa il tempio di Preah Kahn - le stanze sono piccole, basse, lo sguardo fugge nei corridoi laterali ingombri di rovine -, in una parziale oscurità ma illuminate dalla luce che scendeva da una fenditura, mi è capitato di incontrare tre bambine, sedute su alcune lastre di pietra. Mi sono fermato a guardarle: erano davvero graziose, e il loro silenzio le ha rese immediatamente simboliche. Ho regalato loro delle caramelle, come è consuetudine, distribuendole in maniera imparziale. Dopo aver avuto un cenno di consenso, le ho riprese con la videocamera. Più tardi mia moglie e mio figlio, che mi precedevano, mi hanno fornito la spiegazione di quello strano silenzio che, nel loro caso, era accompagnato da un dito davanti alle labbra. "Why?" aveva chiesto mia moglie; perché qui non si può parlare? In realtà non c'era nessun divieto e nessun mistero; qualcuno, probabilmente una guida, aveva appena sgridato le bambine per la loro insistenza nel chiedere caramelle o denaro; e il dito che sembrava esigere la sospensione della parola non era altro che un modo silenzioso di chiedere "one dollar".

L'equivoco aveva generato in me un'altra impressione. Come ho detto, il loro sguardo silenzioso, e l'immobilità, le avevano rese simboliche: che vuoi? erano loro a interrogarmi senza chiedere nulla. Perciò le avevo paragonate mentalmente a tre piccole Parche, benevole e mute. Irreali. Avevano rievocato un articolo di Freud, i temi del mutismo, che nel sogno è un modo di raffigurare la morte, e della scissione in un gruppo di tre - non la futura sintesi hegeliana, ma le dee del destino. Una di loro era Atropo, l'Inesorabile?<sup>5</sup> L'associazione non aveva prodotto in me alcun turbamento, era rimasta sul piano letterario; e il senso sopravvenuto *après coup* aveva confermato la dolcezza di quelle immagini. Questo momento del mio viaggio lo avrei raccontato così come l'ho presentato ora; le riflessioni precedenti hanno ovviamente trovato nella forma scritta la possibilità di una migliore articolazione. Le dedico alla memoria di Lelio.

1. G.W.F. Hegel, *Ästhetik*, 18; trad. it. *Estetica*, Einaudi, Torino 1963. D'ora in avanti citata in sigla: E, seguita dal numero di pagina dell'edizione italiana.[\[↵\]](#)

2. G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 1807; trad. it. *Fenomenologia dello spirito*, Firenze, La Nuova Italia, 1970, vol. I, p. 38.[\[↵\]](#)

3. G. Deleuze, *Logique du sens*, 1969; trad. it. *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, p. 100.[\[↵\]](#)

4. "fianchi sottili, un corpo tondo / come le voluttà del paradiso" (J.W. Goethe, "Libro di lettura", in *Il Divano occidentale-orientale*, 1827; trad. it. Milano, Rizzoli, 1997, p. 144).[\[↵\]](#)

5. S. Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl*, 1913; trad. it. "Il motivo della scelta degli

scrigni", in *Opere*, vol. 7, Torino, Boringhieri, 1975. [↗]

21 Aprile 2007

« ISTANBUL FACE AUX REGARDS: VISIONS, ILLUSIONS, ILLUMINATIONS  
DANS LES ARTS ET LES RÉCITS DES VOYAGEURS FRANÇAIS AUX XIXÈME  
ET XXÈME SIÈCLES

DICTIONNAIRE DU CORPS »

© 2006 Iperstoria