

BARBARA ARAMINI
ANNA AROMÍ
AMELIA BARBUI
MARIE-HÉLÈNE BROUSSE
CLAUDIO CARINI
EMILIA CECE
SÉRGIO EDUARDO CORDEIRO DE MATTOS
DANIELE FEDELI
LAURA FRENI
FABIO GALIMBERTI
MAURA GAUDENZI
ANTONIA GUARINI
ILDE KANTZAS
FRANCESCO LA MANTIA
NUNA LINI
GIOVANNI LO CASTRO
COQUELICOT MAFILLE
JACQUES-ALAIN MILLER
ADRIANA MONSELESAN
JOLE ORSENIGO
RICCARDO PANATTONI
ENRICO RENNA
GIUSEPPE SALZILLO
ROSANNA TREMANTE
MONICA VACCA
RICCARDO ZERBETTO

attualità Lacaniana 35

AL

attualità Lacaniana

RIVISTA DELLA
SCUOLA LACANIANA
DI PSICOANALISI

35



9791259933232

EURO 18,00

slp
SCUOLA
LACANIANA
DI PSICOANALISI
DEL CAMPO FREUDIANO

GENNAIO / GIUGNO 2024

attualità Lacaniana

RIVISTA DELLA
SCUOLA LACANIANA
DI PSICOANALISI

ISSN 1828-1958

DIREZIONE SCIENTIFICA
Laura Storti

COMITATO SCIENTIFICO
Sergio Caretto
Anna Castallo
Andrea Gravano
Adele Succetti
Sebastiano Vinci

REDAZIONE
Fabio Galimberti, *responsabile della pubblicazione*
Amelia Barbui, *caporedattrice*
Emilia Cece
Gabriele Grisolia
Davide Pegoraro
Sergio Sabbatini

COMITATO DI EDIZIONE E DIFFUSIONE
Dario Alparone, Riccardo Andolcetti (coordinatore), Beatrice Cricchio, Irene D'Elia, Luisa Di Masso,
Federica Facchin, Leonardo Leonardi, Roberta Margiaria, Florencia Medici, Antonella Minnucci,
Maurizio Montanari, Ilaria Papandrea, Patrizio Peterlini, Alessandro Siciliano, Alberto Turolla

DIREZIONE E REDAZIONE
Via Pecchio, 12
20131 Milano

CONTATTI
Informazioni: Fabio Galimberti, attualitalacaniana@slp-cf.it
Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano www.slp-cf.it

Immagine in copertina:
Coquelicot Mafille, ricamo su carta 16x10 cm

ABBONAMENTI 2024

Fascicoli 35-36	Italia	Europa	Extra Europa
Edizione cartacea	€ 30	€ 45	€ 60
Edizione digitale	€ 15	€ 15	€ 45
Edizione cartacea+digitale	€ 37	€ 52	€ 67

Per informazioni: abbonamenti@rosenbergesellier.it

I singoli fascicoli sono acquistabili dal sito
<https://www.rosenbergesellier.it/ita/riviste/attualita-lacaniana>
sia in versione cartacea (€ 18) sia in versione digitale (€ 7,99).

© 2024 ROSENBERG & SELLIER



Registrazione presso il Tribunale di Milano n. 300 del 4/5/2004

PROPRIETARIO
Associazione "Scuola Lacaniana di Psicoanalisi del Campo Freudiano"

EDITORE
LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl
via Carlo Alberto 55
10123 Torino
rosenbergesellier@lexis.srl

Rosenberg & Sellier è un marchio registrato
utilizzato per concessione della società Traumann s.s.

L'inconscio sapere della vita. Sul labirinto

FRANCESCO LA MANTIA

Filosofo del linguaggio

1

«[R]ete enigmatica che adesca e sgomenta»¹. Sono parole di Giorgio Manganelli, esponente di spicco della Neoavanguardia italiana. È della Galleria degli Uffizi che l'autore sta scrivendo, di «un'altra Firenze dentro Firenze»². A una creatura dell'umanità ancor più antica degli Uffizi si addice tuttavia la bella e inquietante formula della rete. Come la costruzione ideata da Francesco I de' Medici, anche il labirinto cretese adesca e sgomenta. Dal punto di vista del suo artefice, l'edificio ove dimora il temibile Minotauro è il luogo di un equilibrato «effetto di inganno e [...] seduzione»³. La fantasia ludica dei bambini parrebbe conservare il ricordo primordiale di questa polarità. Un «mondano, “pagano piacere del labirinto”»⁴ indurrebbe i cuccioli d'uomo a misurarsi con le tortuosità dello spazio dedalico. Presi da una incontenibile euforia, i fanciulli si muoverebbero al suo interno lanciandosi in corse sfrenate durante le quali «si risvegliano contemporaneamente sentimenti di gioia e di pena»⁵.

Uomo dal sottile acume metafisico, Karoly Kerényi rinviene nella presunta generalità di questi comportamenti «la spontanea rinascita di un costume ormai morto»⁶. Un arcaico significato culturale trasparirebbe nelle gare di abilità che vedono impegnati i piccoli umani. Più che essere il supporto di pratiche meditative o penitenziali, come vorrebbe la visione cristiano-medioevale dei labirinti, il

1 G. Manganelli, *Emigrazioni oniriche. Scritti sull'arte*, Milano, Adelphi, 2023, p. 26.

2 *Ibidem*.

3 P. Rosenstiehl, *Labirinto*, in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1979, vol. 8, p. 7.

4 K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950], Torino, Bollati Boringhieri, 2016, p. 48.

5 *Ibidem*.

6 *Ibidem*.

labirinto è un «terreno di gioco»⁷, un luogo di serrati agonismi ove si sprigionano oscuri e inconsapevoli impulsi, forze taciute del corpo che assumono forma di rischiose prodezze, di folli inseguimenti che «conducono fino al centro, e da lì *di nuovo indietro*»⁸.

2

Non si può escludere che altri piani di lettura siano implicati dall'immagine del labirinto. Ogni «realtà mitologica»⁹ è una trama di significazioni suscettibile di interpretazioni differenti, e il labirinto non è da meno. Se in un certo momento della storia dell'umanità esso è apparso come la *topologia* di una pratica meditativa, lo si deve a un *germe*, a una virtualità ermeneutica che il labirinto recava in sé come possibilità latente. C'è chi, come Malek Abbou, ha redatto una lista delle tante «forme e funzioni»¹⁰ rivestite dal labirinto nel corso del tempo.

Stando a questo elenco, il labirinto si è mostrato come:

gioco, giardino, prigionia, fortezza, cammino penitenziale, percorso di processione pasquale, formazione militare, parata equestre, spazio di vagabondaggio meditativo o di divinazione, architettura funeraria, coreografia danzata, partizione musicale, ornamento scritturale, iniziazione misterica, rito di fertilità o fondazione, megalopoli, luogo di clandestinità erotica, processo medicinale, tecnica romanzesca o cinematografica, pratica di poesia vissuta o di libertinaggio filosofico...¹¹.

La serie, costituzionalmente aperta, è una enumerazione di *frammenti*, di modi locali di apparizione in cui si manifesta la simbolica del labirinto. Nessuno di questi modi è il labirinto, ma ciascuno di essi ambisce a esserlo, a farsi «frammento completo»¹² dell'intrico simbolizzato.

3

Kerényi, dal canto suo, avrebbe valutato come avventata ogni interpretazione che non poggiasse su di un esame accurato delle «rappresentazioni iconografi-

7 *Ibidem*.

8 A.B. Cook, *Zeus: A Study in Ancient Religion*, Cambridge, University Press, 1914, vol. 3, p. 486, citato in K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 48.

9 K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 48.

10 M. Abbou, *Préambule égaré*, in *Les labyrinthes*, Paris, Bouquins, 2023, p. 9.

11 *Ibidem*.

12 G. Manganelli, *Emigrazioni oniriche. Scritti sull'arte* cit., p. 50.

che del labirinto»¹³, nonché sulle analisi «del materiale non figurativo – pensieri, racconti, movimenti di danza – [che] è stato tramandato»¹⁴.

Forte di questo «principio metodologico»¹⁵, il fine antichista avrebbe invitato a distinguere due tempi dello spazio dedalico, «un “tempo della vita” e un “tempo della morte”»¹⁶. La visione del labirinto come luogo di penitenza e meditazione sarebbe stata ricondotta al tempo della morte, a una fase nella quale l'ambivalenza dello spazio dedalico si sarebbe dissolta nell'oblio delle sue origini mitiche¹⁷. Al tempo della vita sarebbe spettata invece l'esperienza vissuta di quell'ambivalenza, la fase nella quale le origini mitiche del labirinto erano ancora ben custodite nella memoria, preistorica e storica¹⁸, dell'umanità.

4

Chi ha letto *Nel labirinto*, il saggio consacrato dal mitologo ungherese al labirinto, rammenterà la mole di argomenti a sostegno della teoria dei due tempi. Ricorderà in particolare che il labirinto cretese, nitido esempio di labirinto delle origini, era intessuto di ambivalenze. Ambivalente era il suo centro e chi lo abitava: «fine e al tempo stesso inizio di un nuovo percorso»¹⁹, il punto presumibilmente più oscuro del labirinto nascondeva al suo interno un essere mostruoso che aveva fattezze di creatura infernale ma il cui nome evocava la volta del cielo stellato: figlio di Pasifae e di un bellissimo toro bianco offerto in dono da Poseidone a Minosse, il Minotauro era chiamato “Asterione”²⁰.

Il mostro, per metà uomo e per metà toro, era dunque legato a un universo astrale: “Asterione”, in greco, significa letteralmente «“lo stellato”»²¹ (*Ἀστερίων*). Un principio di luce albergava nelle più recondite profondità del labirinto, e quel principio aveva la forma di un volto taurino. Al centro dei labirinti cristiano-medievali era posta invece l'*Ecclesia*, come nel labirinto della «piccola Basilica di San

13 K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 32.

14 *Ibidem*.

15 *Ibidem*.

16 *Ibidem*.

17 Ivi, pp. 46-47 sgg.

18 Ivi, pp. 32-33.

19 M. Valcarengli *Relazioni. Arianna e Teseo. Ade e Persefone*, Milano, Tranchida, 1999, pp. 122-123.

20 Si veda J. Hillman, S. Ronchey, *L'ultima immagine*, Milano, Rizzoli, 2021, p. 34.

21 J. Brandão, *Dicionário Mítico-etimológico*, Pétropolis, Vozes, 2000, p. 131, citato in D.A. Tavares, *O Minotauro tranquilo: Rubens e o diálogo com a antiguidade e outras tradições*, “Modos”, 2, 2020, p. 233.

Reparato di Orléanville, presso Algeri»²². Kerényi racconta che questo labirinto dovesse essere probabilmente il più antico esempio di labirinto «situato entro una chiesa»²³. Né questo né altri labirinti cristiani sembrano tuttavia avvalorare l'ipotesi di un loro uso a scopo penitenziale: troppo piccoli, in alcuni casi, oppure «collocati in posizione verticale»²⁴, gli spazi labirintici della cristianità medievale conservano semmai tracce evidenti del tempo della vita (§ 3).

Sovente raffigurati nelle decorazioni pavimentali delle cattedrali, i labirinti sono epifanie del *mundus*, «del mondo [...] concepito come regno infero»²⁵. L'ambivalenza delle origini assume così forma di mescolanza, di commistioni tra elementi ctoni (il *mundus*) ed elementi del "mondo di sopra" (*l'Ecclesia*).

5

Eppure, è dubbio che il labirinto delle origini fosse solo un luogo infero: non tanto per via di quegli elementi astrali che lo mettono in corrispondenza con le superne realtà celesti del cosmo (eventualità scontata per un pensiero, quello mitopoietico, abituato a correlare gli opposti fino a farli coincidere), quanto per via della sua struttura, per il fatto di avere una *forma* rispetto a ciò che *forma non ha*.

Il regno degli inferi non è il piano ontico che si confà al labirinto perché è «in sé del tutto amorfo»²⁶. Benché disorientante e per certi versi inestricabile, l'intrico labirintico coesiste sempre con la possibilità di una soluzione, con un piano di fuga che è frutto di un ragionamento, di un calcolo che ha la consistenza di un *filo*. La coesistenza di grovigli e strategie per districarsene conferisce al labirinto una *forma*, ossia una tensione tra polarità opposte, tra forze così radicate nelle origini mitiche dello spazio dedalico da eternarsi nello strettissimo legame di parentela che unisce il Minotauro ad Arianna. Sorella del terribile mostro taurino, anch'ella partecipa del groviglio di cui il fratello è signore e prigioniero.

D'altra parte, è a lei che si deve l'espedito del filo, l'antidoto topologico alle tortuosità e ai vicoli ciechi del labirinto. Se la realtà del labirinto fosse solo una realtà di grovigli, di percorsi senza sbocco che s'addensano indistintamente gli uni sugli altri, allora l'*informe* ne sarebbe la cifra esclusiva, il motivo unico posto a sigillo di un caos indifferenziato ove nemmeno smarrirsi sarebbe possibile.

22 K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 51.

23 *Ibidem*.

24 *Ibidem*.

25 *Ibidem*.

26 Ivi, p. 32.

In un caos indifferenziato, negli inferi, è impossibile muoversi: i luoghi sono indistinti, incapaci di innescare degli spostamenti e di esporli, se il caso, a tragitti che si offrano al viandante come possibilità di smarrimento. Il labirinto, per converso, è matrice di queste possibilità. Tuttavia, il suo lato *formale* non coincide con questa generatività, ma gli proviene dall'«inconscio sapere della vita che una via di fuga per lei esiste»²⁷. Nello spazio dedalico le possibilità di smarrimento coesistono (e forse si confondono) con possibilità di segno opposto, giacché è dal groviglio che si dipana la razionalità del bandolo²⁸.

6

L'una escluderebbe apparentemente l'altro: il groviglio è per definizione un ammasso di «fili arruffati», una matassa ove si può restare impigliati come in una ragnatela. Il bandolo che si dipana è l'esatto contrario del groviglio, è l'ammasso ridotto a singolo filo, a «serie di segmenti rettilinei che [...] portino fuori dal labirinto nel più breve tempo possibile»²⁹. Ciononostante, tra groviglio e filo non c'è esclusione, ma stretta e significata correlazione: il groviglio è il luogo ove si esercita la razionalità del bandolo, «una pratica tutta femminile»³⁰ di svolgimento e avvolgimento del filo tramite la quale il viandante può arrivare al centro del labirinto e tornare indietro.

Dono di Arianna a Teseo, questa duplice tecnica manuale è una disciplina del corpo che assimila l'eroe ateniese a Penelope³¹, la regina di Itaca nota per il suo incessante lavoro di tessitura.

Come la fedele consorte di Odisseo, anche il promesso sposo di Arianna «tesse e detesse»³² un gomitolino che scandisce il Tempo e, per suo mezzo, «un percorso con un inizio e una fine»³³. La realtà del filo sta tutta in questo percorso, nella sua finitezza e nel gesto femminile che lo produce per mano di Teseo³⁴.

27 *Ibidem*.

28 Si veda J. Hillman, S. Ronchey, *L'ultima immagine* cit., p. 34.

29 I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1985, p. 81.

30 A.B. Oliva, *Manuale di volo. Dal mito greco all'arte moderna. Dalle avanguardie storiche alla transavanguardia*, Milano, Abscondita, 2017, p. 59.

31 *Ibidem*.

32 *Ibidem*.

33 *Ibidem*.

34 *Ibidem*.

7

Anche il groviglio delle origini era molto simile a un filo. Le prime riproduzioni dello spazio dedalico, risalenti con ogni probabilità a un periodo compreso tra la fine del III e la quasi totalità del II millennio a.C.³⁵, hanno ben poco in comune con un ammasso di fili arruffati³⁶ (§ 6). Le incisioni su pietra (*petroglifi*) provenienti da «varie località della costa europea atlantica»³⁷ mostrano sovente una linea a forma di spirale che richiama più l'immagine stilizzata di un filo arrotolato su sé stesso che l'intrico di una matassa. I petroglifi galiziani di Pena de Mogor o di Tintagel in Cornovaglia offrono eloquenti illustrazioni di questa linea nella forma di una doppia spirale (Figure 1 e 2).

INCONTRI



Petroglifo Galiziano di Pena de Mogor – Immagine tratta da Chiarini 2020

35 Si veda G. Chiarini, *Alle origini del labirinto*, Roma, Biblioteca d'Orfeo, 2020, p. 11.

36 *Ibidem*.

37 Ivi, p. 19.



Petroglifo Galiziano di Tintagel – Immagine tratta da Chiarini 2020

Se dalla costa atlantica ci si sposta verso l'area del Mar Mediterraneo, alcune monete di Cnosso, risalenti al II secolo del I millennio a.C.³⁸, recano lo stesso motivo spiralfornne «trasmesso da Creta al mondo intero»³⁹ (Figura 3).

Prestando fede a queste immagini, al fondo di verità mitica che esse trasmettono, è presumibile che fosse questa la forma dello spazio dedalico ove Teseo si misura con il Minotauro. «[I]l tenue e morbido filo»⁴⁰ che l'eroe maneggia con femminile astuzia assume a sua volta sembianze di spirale. Dipanandosi lungo i corridoi di cui si compone il labirinto, il filo non può che conformarsi alle circonvoluzioni del labirinto e rivelarsi per quello che è: una linea dentro una linea.

38 Ivi, p. 11.

39 P. Rosenstiehl, *Labirinto* cit., p. 12, nota 8.

40 A.B. Oliva, *Manuale di volo. Dal mito greco all'arte moderna. Dalle avanguardie storiche alla transavanguardia* cit., p. 59.



Moneta di Cnosso – Immagine tratta da Chiarini 2020

8

Teseo tuttavia non poteva saperlo. Come ogni viandante alle prese con il labirinto cretese, il futuro re di Atene era del tutto sprovvisto di mappe o bussole che gli consentissero «di prevedere la geometria dei luoghi»⁴¹. Senza una pianta che gli assicurasse una visione d'insieme, le belle circonvoluzioni della spirale non potevano che produrre in lui l'effetto disorientante di un groviglio. Diversa invece era la condizione di chi possedeva la mappa dello spazio labirintico. Architetto e artefice della prigione di Asterione, Dedalo sapeva che il groviglio era una potente illusione, un'ingegnosa finzione frapposta tra il mostro e il mondo di fuori. Di qui due personaggi mitici, due modi di conoscenza del labirinto opposti e complementari.

Da una parte, Teseo, l'archetipo del viandante che sperimenta il labirinto come groviglio infinito, come spazio dell'erranza e delle esplorazioni «a vista

41 P. Rosenstiehl, *Labirinto* cit., p. 8.

d'occhio»⁴². Dall'altra, Dedalo, l'archetipo dell'architetto che esperisce il labirinto come progetto di uno spazio finito, come forma dalle belle regolarità di spirale delle quali è stato previsto ogni dettaglio. Uno spartiacque profondo separa le due visioni, ma qualcosa dell'una affiora e traspare nell'altra. Un frammento dell'intelligente operosità di Dedalo è nello sguardo di Teseo; un'ombra della miopia erratica di Teseo balugina nello sguardo di Dedalo. Il viandante ha qualcosa dell'architetto per via del dono di Arianna: il filo che la promessa sposa ha consegnato al suo amato è in realtà un dono che ella ha ricevuto dal mitico costruttore⁴³. L'architetto ha qualcosa del viandante per via del Minotauro: nessuno dei due sa esattamente in quale punto del labirinto il mostro è collocato⁴⁴.

Architetto e viandante, benché riconducibili a distinte figure del mito, non sono attributi fissi e immutabili, ma ruoli soggetti a mutamento, a processi di trasformazione che hanno luogo nello spazio labirintico. Vi è un "divenire architetto" del viandante e un "divenire viandante" dell'architetto. Una leggenda connessa al mito del labirinto⁴⁵ reca in sé tracce evidenti dell'ultima metamorfosi: caduto in disgrazia presso Minosse per aver aiutato Arianna, Dedalo è imprigionato nella costruzione che lui stesso ha progettato. Senza una mappa che gli permetta di orientarsi nell'edificio, l'architetto si tramuta in viandante smarrendosi nel groviglio illusorio. Teseo, d'altro canto, grazie all'espedito di Dedalo-Arianna, ha percorso il labirinto ritornando al punto di partenza. Il viandante diviene architetto trasponendo la mappa in una gestualità femminile, nel sapiente uso della mano che dipana e riavvolge il filo (§ 7).

9

La realtà del filo domina sulla topologia del labirinto. Come già accennato, il filo è «linea nella linea» (§ 7). Se l'intrico primitivo è spiraliforme, questa linea ne è il fedele calco. Il filo che si dipana e riavvolge secondo le astuzie della mano ripercorre il tracciato del labirinto ridestandone il gesto originario. Ridestare il gesto significa riattivare il movimento della linea che ha disegnato il labirinto.

In questa prospettiva il percorso di Teseo è il movimento della linea ripreso sotto forma di drammatica esplorazione. La linea in movimento, e perciò viven-

42 *Ibidem*.

43 Per questo aspetto del mitologema seguo P. Rosenstiehl, *Cosa disse Dedalo ad Arianna porgendole il filo*, in R. Aragona (a cura di), *Le vertigini del labirinto*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2003, p. 44.

44 Seguono ancora Pierre Rosenstiehl, *ibidem*.

45 Per la quale si veda Id., *Labirinto* cit., p. 14.

te, «equivale a un pensiero»⁴⁶, ne è verosimilmente il «disegno-riflesso»⁴⁷. Come le figure del viandante e dell'architetto (§ 8), anche questo disegno è soggetto a mutamento. È forma che si modifica giacché «[l]a linea a spirale [...] è la variante di un'idea, una variante che è stata a sua volta variata»⁴⁸. C'è dunque una linea, una linea-pensiero che muta, che si trasforma *ridisegnandosi*⁴⁹. I primi tangibili segni di questa variazione sono rinvenibili sui dorsi di monete cretesi risalenti anch'esse al II secolo del I millennio a.C.⁵⁰. Il dedalo vi è raffigurato non più nei termini di circonvoluzioni spiraliformi, ma sotto «forma quadrangolare»⁵¹ o di «meandro»⁵² (Figura 4).

Queste variazioni sono misteriose: nessuno sa spiegarne con esattezza il significato. Dinanzi a una così marcata assenza di perspicuità, Kerényi ha tentato di dischiudere un ventaglio di ipotesi attendibili. Benché suggestive, le congetture enucleate non giungono tuttavia a sfiorare nemmeno la superficie degli interrogativi sollevati.

Si è osservato per esempio che «l'idea [...] alla base della spirale fu ad un certo punto *ripensata* (nel disegno, non però nel concetto!) attraverso la forma del meandro»⁵³. Come ogni trasformazione, la transizione da una forma all'altra avrebbe garantito che qualcosa si conservasse nel mutamento. Poiché era il disegno a modificarsi, questo qualcosa non poteva che essere il concetto, il senso originario della linea.

Se la linea però equivale a un pensiero (§ 8), tanto da essere una «linea-pensiero» o un «pensiero-linea» (§ 8) i margini di invarianza presupposti sono in realtà assai labili.

Nel pensiero mitopoietico, un'equivalenza ha lo stesso tenore di una stretta identificazione. Nella misura in cui linea e pensiero si equivalgono, non c'è un disegno cui soggiace un concetto, bensì un concetto che è disegno, un concetto che in quanto disegno è permeabile a ogni variazione di forma capace di modificarne il contenuto.

46 K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 92 [integrazione tra parentesi dell'Autore].

47 Ivi, p. 90.

48 Ivi, p. 91.

49 *Ibidem*.

50 Stando ad altre fonti, prime testimonianze del motivo spiraliforme nell'area mediterranea risalirebbero addirittura al V secolo a.C. Si veda M. Abbou, *Préambule égaré* cit.

51 K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 91.

52 *Ibidem*.

53 *Ibidem*.



Moneta di Cnosso – Immagine tratta da Chiarini 2020

Anche questa è una ipotesi, magari dall'attendibilità assai tenue e tuttavia coerente con un modo di ragionamento che Kerényi, in talune argomentazioni, sembra incoraggiare. «[L]a vera scaturigine delle forme – osserva l'autore – risiede nelle profondità più intime dell'animo umano, le quali non si rivelano mai senza [...] un senso»⁵⁴.

Il senso appartiene dunque alle forme dell'anima, ai gesti che le tracciano e le vivificano. Un mutamento di forma è un mutamento del gesto-pensiero, di quella «ragione grafica»⁵⁵, come la chiamerà Gilles Châtelet, che nella mitica spirale labirintica si dà anzitutto come «modalità di movimento»⁵⁶, come tecnica del corpo tacitamente presa nelle metamorfosi del dedalo.

54 Ivi, p. 89.

55 G. Châtelet, *L'enchantement du virtuel*, texte édité par C. Alunni et C. Paoletti, Paris, ENS, 2010, p. 75.

56 Id., *Les enjeux du mobile*, Paris, Seuil, 1993, p. 33.

10

Il gesto che affiora in queste metamorfosi è mistero. Misteriosa è la ragione del suo mutamento perché una ragione forse non v'è. Può darsi che il gesto muti solo in quanto può mutare. Nell'offrire o cercare ragioni, il mistero è degradato a problema⁵⁷. Il divenire del gesto (o del dedalo) non è qualcosa da spiegare. Se lo fosse, sarebbe un problema, un nodo che, «una volta risolto, scompare»⁵⁸. Il divenire del gesto-dedalo, come il divenire delle sue figure, è qualcosa che resta, che «resiste alla “spiegazione”»⁵⁹. Questa resistenza non è assenza di senso, bensì *spessore esistenziale*, intreccio di sensi da sperimentare.

La portata semiotica della metamorfosi labirintica risiede nel campo di sperimentazione dischiuso dal mistero. La spirale si fa meandro, ma il meandro non elimina la spirale⁶⁰; coesiste con essa⁶¹ nel medesimo crogiuolo eidolo-poietico. Anche questo è un mistero: c'è una variazione, una nuova forma che affiora, ma il nuovo non subentra all'antico, vi si colloca accanto intessendo inediti e imperscrutabili rapporti di senso. Magari, per accedere a questi rapporti occorre «immaginarci il labirinto dentro di noi, e trasferirci in esso»⁶².

Percorrere il labirinto che è in noi equivale a liberare modalità di movimento latenti, gesti che si attivano disegnando e ridisegnando cammini dalle molte forme. La linea muta allora perché il gesto è libero di vagare, di tracciare alternative vie di fuga dal groviglio, oppure di inabissarvisi, tanto è forte il suo potere di seduzione. Le metamorfosi del labirinto, nonché la coesistenza di spirale e meandro, rendono visibile un «senso immediatamente vissuto»⁶³ ancor prima che inteso. Certo, questo senso è stato narrato. Sin dalle origini l'eco primordiale dei racconti del tempo della vita ha fatto parlare «i labirinti muti»⁶⁴ traducendone le forme «in concetti e parole»⁶⁵. Ma la comprensione di quei «testi»⁶⁶, per quanto eloquente, ci è giunta in larga parte da un tempo distinto dal tempo della vita, un tempo che è sorto dal divario che separa quei mitici racconti dalla loro attuale

57 Si veda K. Kerényi, *Nel labirinto* [1950] cit., p. 31.

58 *Ibidem*.

59 *Ibidem*.

60 *Ivi*, p. 91.

61 *Ibidem*.

62 *Ivi*, p. 33.

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

65 *Ibidem*.

66 *Ibidem*.

ricezione storica. Per via di questo scarto, fortemente rimarcato da Kerényi, le variazioni della linea, come le loro possibilità di coesistenza, sono da sempre affette da residui inestinguibili di opacità. C'è qualcosa che sfugge in quelle variazioni coeve, qualcosa che si sottrae alla comprensione e che, tuttavia, proprio perché inattuabile, costituisce l'epicentro semio-poietico del gesto-dedalo. La pienezza di senso di questo gesto, il suo nucleo cangiante, è un fondo enigmatico ove albergano tendenze opposte e contraddittorie: «l'inconscio sapere della vita che una via di fuga per lei esiste» si confonde nel dedalo con il fascino del groviglio, con il desiderio di sprofondarvi dentro, fin dove giace l'antro di Asterione, il mostro infernale dal nome di stella.