

Aesthetic experience as a “soglia” of perception.

The Schneiberg Museum in Turin

Guido Brivio

guido.brivio@unito.it

Considering the case of the recent creation of the Schneiberg Foundation in Turin, an antique Chinese artworks installation in an historical building, this paper tries to produce a philosophical interpretation of both the artworks and the installation, underlines and investigate the attempt of this project to overcome the distinction between the spectator and his object, involving the viewer in a non-dualistic experience through which he is able to produce his own performance and in that way to create an immersive experience that, like an alchemical process, transforms both his perception and the object of his perception. This text intends also to highlight how this experience is strictly and symmetrically connected to the nature, the meaning and the aim of the objects, i.e. antique imperial Chinese carpets provided of alchemical and philosophical meaning for a performative transformation of their spectator. The paper tries to create, in the end, a performative meaningful experience of a visit to that space and collection.

Keywords: Aesthetics, Museum, China, Alchemy

L'esperienza estetica come soglia della percezione.

Il museo Schneiberg di Torino¹

Guido Brivio
guido.brivio@unito.it

If the doors of perception were cleansed
everything would appear to man as it is, Infinite.
For man has closed himself up,
till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.

William Blake, *The Marriage of Heaven and Hell*

Nella celebre raccolta di *koan*² nota con il titolo giapponese di *Mumonkan*, *La porta senza porta*³, un maestro Chán del XIII secolo, Mumon Ekai, mette in scena, declinandola attraverso quarantotto storie esemplari, un'unica domanda: *come attraversare una non-porta?* Nel commento al primo *koan* scrive: «Come un frutto che matura al tempo giusto, la vostra soggettività e la vostra oggettività [sc. l'interno e l'esterno] diventano naturalmente una cosa sola. E' come un muto che abbia fatto un sogno. Lui sa che cosa ha sognato, ma non può raccontarlo»⁴.

L'apparente facilità con cui il visitatore può varcare la soglia del museo Schneiberg di Torino, collocato al piano nobile del seicentesco Palazzo Provana di Collegno, attribuito

¹ Il presente saggio nasce dalla richiesta di presentazione, da parte della Fondazione Schneiberg, dello spazio espositivo museale all'interno di Palazzo Provana di Collegno a Torino e dell'installazione estetica immersiva della collezione di antichi tappeti imperiali cinesi che vi è ospitata e conserva pertanto le caratteristiche descrittive e narrative originariamente previste.

² I *koan* nel buddhismo Zen costituiscono, come è noto, uno strumento paradossale per produrre la distruzione del pensiero analitico e concettuale, generando una revulsione di piano che dovrebbe condurre al *kenshō*, la visione dell'essenza o la comprensione della realtà. Cfr. per questo A. Tollini, *Lo Zen. Storia, scuole, testi*, Einaudi, Torino 2012.

³ Mumon, *Mumonkan (The Gateless Gate)*, transl. by K. Sekida, with the original chinese text, <http://www.sacred-texts.com/bud/zen/mumonkan.htm>, ultimo accesso 15/09/2018 (trad. it di A. Motti, Id., *La porta senza porta*, Adelphi, Milano 2006⁸).

⁴ Ivi, p. 20.

all'architetto Guarino Guarini, non deve trarlo in inganno. Le porte senza porta che ci appaiono – i trentasei tappeti imperiali della dinastia Qing intessuti di seta e d'oro – non saranno altrettanto facili da attraversare, e neppure da descrivere. Come visitatori ci troviamo infatti nella stessa condizione del personaggio di cui parla il *koan*, quella di un muto che ha fatto un sogno e non può raccontarlo. Le porte di questo sogno – che si aprono nel vertiginoso spazio del salone d'ingresso di Palazzo Provana – sono dinanzi a noi e ci invitano a trattenerci un istante, prima di iniziare il cammino⁵. La loro superficie iridescente sembra muoversi appena, invitandoci ad accarezzarla con tutte le facoltà che i sensi ci concedono. Queste porte hanno un nome, si chiamano *Respiro del drago*, *Giardino sospeso*, *Delicata fiore di piombo*, *Porte del paradiso*. I nostri occhi sono attratti dai loro colori tenui e profondi che si dischiudono nella penombra. Avvertiamo il silenzio attorno a noi e abbiamo la sensazione che queste immagini che ci circondano, ipnotiche come draghi, non si vedano, ma si sentano. Per questo desidereremmo chiudere gli occhi

⁵ Una porta non è un mero oggetto fisico – non è infatti così che noi la percepiamo innanzitutto e per lo più, a meno di non essere attratti da specifici interessi estetici o professionali – ma piuttosto uno strumento in grado di produrre un passaggio e di inaugurare un nuovo spazio, anche in senso simbolico; allo stesso modo un'opera d'arte non è essenzialmente un oggetto ma un luogo dell'accadere della verità e della sua messa in opera e per questo *Ereignis*, evento. Opera d'arte e porta possono dunque essere considerati, almeno in un certo senso, sinonimi perfetti.

Ci sono in ogni caso innumerevoli tipi di porte che appaiono ai nostri occhi. Porte visibili e porte invisibili; porte di cui ci accorgiamo e porte di cui non ci accorgiamo; porte che attraversiamo con fatica, consapevolezza, o umiltà e altre per cui transitiamo inconsapevolmente, senza apparente sforzo o emozione e senza che alcuna considerazione di sé intervenga – e non saranno forse proprio queste a operare la più profonda trasformazione?

Ci sono porte che fanno entrare, introducendoci all'interno di uno spazio nuovo, e porte che ci trattengono al di fuori. Ci sono porte che si aprono e porte che si chiudono, incessantemente, senza che sia mai possibile fissarle in un'unica posizione. Ci sono porte aperte, segno di un nuovo inizio a cui accedere o che almeno sembra possibile intravedere, e porte chiuse che sembrano condannarci all'opposto – a meno che l'una non sia sempre pronta a trasformarsi nell'altra, come nella *Porte simple au lieu de deux portes* di Duchamp. Ci sono porte che custodiscono un segreto da cui siamo esclusi e altre che lo rivelano e a cui possiamo avere accesso, sempre che decidiamo di varcarle o di aprirle.

La porta è dunque un simbolo di due possibilità o due spazi opposti che si fronteggiano, ma al tempo stesso è ciò che, una volta aperto, li collega e li riunisce, oltrepassando la dualità che sembrava aver istituito. La porta è dunque un'immagine, si potrebbe dire, di non-dualità, poiché non cancella il dualismo che costituisce il mondo ma lo ricongiunge a se stesso, permettendo un'osmosi perfetta tra i suoi poli sino a trasmutarli.

Porte regali è il nome d'altronde che Pavel Florenskij attribuisce alle icone dipinte, spazio iridescente di transizione e di epifania di un'altra dimensione – il sacro – che irrompe incomprensibilmente nella nostra visione, trasformandola. Questa qualità propriamente trasmutativa della porta, e del suo attraversamento, si riassume esemplarmente nella sua simbologia alchemica. L'esempio indubbiamente più celebre è quello della porta magica del giardino del marchese Massimiliano Palombara, fatta erigere nel 1680 e oggi collocata in Piazza Vittorio Veneto, a Roma, unica testimonianza architettonica dell'alchimia occidentale. Essa reca iscritti, lungo i suoi stipiti, simboli ed epigrafi dell'Opera ed è oggi irrimediabilmente occlusa da una impenetrabile lastra di pietra e così ridotta, per quello che potremmo interpretare come un destino, a *porta senza porta*.

e iniziare questo viaggio senza aprirli, immergendoci nel buio per attraversare la lieve cortina del sogno.

Ci accorgeremo allora che nel luogo in cui ci troviamo – come nei palazzi celesti di cui parla la mistica ebraica⁶ – il tempo è divenuto spazio, mentre lo spazio si è dissolto in un tempo che scorre senza muoversi. Il tempo della vita ordinaria è alle nostre spalle e, mentre siamo catturati nel moto virtualmente infinito del nostro viaggio, percepiamo che siamo entrati in quel tempo anteriore e circolare che appartiene al mondo del mito e del rito⁷. Cerchiamo di afferrare le immagini che danzano attorno a noi, ma non possiamo. E' come se appartenessero a una dimensione dell'inconscio che ci invita a un'*arte dell'oblio*⁸ in cui la coscienza può ritrovarsi in una memoria più profonda, liberata per sempre dalla tirannia del proprio oggetto. Comprendiamo così che nulla è più lontano da questo luogo dell'idea moderna del museo e che quelli che vediamo non sono oggetti squisiti per il piacere rarefatto di un esteta raffinato.

Dischiudendosi come una radura – la *Lichtung*⁹ che ci irradia e rende leggeri con la sua luce misteriosa – questo spazio ci accoglie, e mentre ci accoglie fa succedere qualcosa: un evento a cui non si può dare nome, ma che è un'apertura in cui è possibile ritrovarsi. E' la verità di cui parla Heidegger, un *Ereignis* che è innanzitutto uno spazio in cui qualcosa accade¹⁰, la possibilità di un'esperienza autentica. Una possibilità che l'uomo contemporaneo, a dispetto degli innumerevoli contenuti che gli si offrono, sembra

⁶ Per i testi della letteratura degli *Hekalot*, cfr. G. Busi (a cura e traduzione di), *Città di luce. La mistica ebraica dei palazzi celesti*, Einaudi, Torino 2019 e in particolare per il concetto di spazializzazione del tempo cfr. G. Busi, *Introduzione*, pp. XIII-XV.

⁷ Cfr. su questa temporalità M. Eliade, *Le mythe de l'éternel retour. Archétypes et répétition*, Gallimard, Paris 1961.

⁸ L'allusione è a M. Brusatin, *Arte dell'oblio*, Einaudi, Torino 2000, in cui il tema dell'oblio come *nec plus ultra* della memoria è analizzato nella storia dell'arte e delle immagini, dal fumo dei camini alle città abbandonate, dai fiori che svaporano ai colori che svaniscono.

⁹ Cfr. M. Heidegger, *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* in Id., *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer, Tübingen 1969 (trad. it. di E. Mazzarella, M. Heidegger, *La fine della filosofia e il compito del pensiero*, in Id., *Tempo ed essere*, Guida, Napoli 1998, in particolare sul concetto di *Lichtung* pp. 182-190).

¹⁰ La principale opera heideggeriana in cui è stata sviluppata questa identità di *Ereignis* e verità come *aletheia* è M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Klostermann, Frankfurt am Main 1989 (trad. it. di F. Volpi e A. Iadicicco, *Contributi alla filosofia (Dall'evento)*, Adelphi, Milano 2007). Per una ricostruzione critico genetica di questa identità, cfr. V. Zampieri, *L'Ereignis tra Da-sein e Seyn nella fondazione heideggeriana dei Beiträge*, in "Esercizi filosofici", IX/2, 2014, pp. 110-125.

aver smarrito, e di cui Benjamin, scrivendo *Esperienza e povertà*¹¹, lamentava la perdita quasi un secolo fa.

Ci avviciniamo dunque a queste porte, che paiono fremere come esseri inquieti e sonnolenti nelle loro intermittenze di seta, e proviamo per la prima volta a decifrare i loro fiori, le piante ignote che vi crescono e da cui si distillano potenti elisir, gli animali inauditi che li abitano e che credevamo esistessero soltanto nelle fiabe. Ci avvediamo allora che abbiamo messo piede in un giardino, in un *hortus conclusus* in cui la nostra anima può perdersi e ritrovarsi nel momento stesso in cui si distilla e si trasmuta attraverso il *Grand jeu* dei simboli che anima questo luogo e che ci parla *per speculum et in aenigmate*.

Le porte senza porta che vedevamo si trasformano allora come per miracolo in specchi, e noi possiamo attraversarle, lasciando che realtà e immaginazione si confondano sino a divenire indistinguibili. Vedendoci riflessi *dal di dentro* permettiamo alle immagini di agire dentro di noi, e mentre saliamo sul loro veicolo sottile il processo può avere finalmente inizio. E' il *neidan* di cui parlano gli antichi taoisti, l'alchimia interna attraverso cui è possibile visitare la nostra natura immortale¹².

La seta e l'oro che ci appaiono, intessuti in immagini evanescenti come soffi, divengono la pelle iridescente della nostra anima che vibra e si trasforma, inaugurando la trasmutazione. Queste immagini meravigliosamente fisiche, intessute di seta e d'oro, di rame e di piombo, penetrano così in noi come vapori sottili distillati attraverso il potere del simbolo e che ora, trasformati in essenza, agiscono sulla nostra natura. Esse sono come i simulacri di cui parla Lucrezio, *tenui* non perché deboli ma perché così sottilmente tesi da divenire incredibilmente sottili ed evanescenti, quasi impercettibili, membrane lievissime che non riusciamo a vedere ma che si distaccano incessantemente esalando dalla superficie dei corpi fino a raggiungere i nostri sensi. *Tenuis natura deum*, dice Lucrezio¹³, esattamente come quella delle creature e delle sostanze ignote che attraversando il nostro sguardo hanno cominciato ora ad abitare in noi.

¹¹ W. Benjamin, *Erfahrung und Armut*, in Id., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1977, Bänd II/1, pp. 213-19 (trad. it. di F. Desideri, *Esperienza e povertà*, in W. Benjamin, *Opere complete*, Einaudi, Torino 2003, vol. V, pp. 539-544).

¹² Cfr. I. Robinet, *Introduction à l'alchimie intérieure taoïste. De l'unité et de la multiplicité*, Les Editions du Cerf, Paris 1995 e M. Eliade, *Le Mythe de l'alchimie suivi de L'alchimie asiatique*, L'Herne, Paris 1990 (trad. it. di G. Brivio, *Il mito dell'alchimia seguito da L'alchimia asiatica*, Bollati Boringhieri, Torino 2001).

¹³ Lucr. *De rer. nat.* 148.

Uno sguardo che, non più sottomesso alle severe prescrizioni del concilio di Nicea, può vagare liberamente sulla superficie delle immagini perdendosi e ritrovandosi nei rivoli infiniti delle loro forme senza temere alcuna idolatria. Non più la severa *contemplatio ad salutationem* – osservazione puntuale in cui lo sguardo, senza soffermarsi sulla fisicità dell’immagine, ne evoca la pura presenza rituale – né la *contemplatio ad memoriam*¹⁴ – in cui l’occhio muovendosi attraverso l’*imago* come lungo una linea ne coglie il mero significato esemplare – ma una vera *delectatio morosa*¹⁵, adesione spontanea dell’anima al movimento della *rêverie* che acconsente alla sequela voluttuosa delle immagini dentro di sé.

Trasmutate nel potere sottile dell’energia interiore, queste immagini sono ora divenute simulacri danzanti, sottratte per sempre al funesto destino di *stereotipi*, vacue forme senza intensità, per essere restituite alla loro vocazione esorbitante di *segni unici*, pure intensità che cancellano con la loro potenza la forma stessa, dissolvendola¹⁶.

L’*amor* alchemico, che sorge dall’unità che anima la natura e aspira a ricostituirla, guida il nostro viaggio vegliando su tutte le operazioni dell’Arte, mentre l’Arte nei suoi infiniti *détour* e capovolgimenti, per cui ogni elemento trasmutandosi pare contenuto nell’altro, sembra lasciar apparire i tratti impossibili del volto del Tutto. Scopriamo così che la congerie innumerevole dei simboli e delle immagini, delle formule e delle analogie, delle allegorie e dei linguaggi segreti che si sono avvicendati nei secoli generando un *theatrum alchemicum* impenetrabile e seducente, come quello che appare ai nostri occhi, non era allora nient’altro che il labirinto immaginale in cui la nostra anima doveva perdersi, la metafora necessaria di un processo destinato a occultare, proteggendola, la

¹⁴ Per la distinzione fra *contemplatio ad salutationem*, che implica un’osservazione puntuale in cui lo sguardo non si sofferma sulla fisicità della rappresentazione ma ne richiama solo la presenza rituale, e la *contemplatio ad memoriam*, in cui lo sguardo si muove linearmente attraverso l’immagine per cogliere tutto il significato esemplare e simbolico dell’evento rappresentato, cfr. S. Settis, *Iconografia dell’arte italiana 1100-1500: una linea*, in G. Previtali (a cura di), *Storia dell’arte italiana*, Einaudi, Torino 1979, vol. III, p. 181.

¹⁵ La *delectatio morosa* è un vero e proprio esercizio spirituale capovolto che, coltivando il ricordo dei sensi privati ormai del loro oggetto, si trasforma in facoltà evocatrice di cose assenti a tal punto che l’assenza stessa degli oggetti diviene *conditio sine qua non* di questa rappresentazione fantastica. Questo concetto, che trova la sua codificazione in S. Thom. Aq. *Summa Theol.* I-II 31, 2 ad 2; 88, 5 ad 2; 74, 6, è poi ripreso in senso moderno da Pierre Klossowski, *Sade mon prochain*, Seuil, Paris 1967, p. 159-171.

¹⁶ Per l’analisi del *segno unico* rispetto allo *stereotipo* cfr. P. Klossowski, *Protase et Apodose*, in “L’Arc”, ILIII?, 1970, pp.10-13 e Id., *Les Lois de l’hospitalité, Postface*, Gallimard, Paris 1965, pp. 335-339 nonché l’esposizione di J. P. Madou, *Démons et simulacres dans l’œuvre de Pierre Klossowski*, Klincksieck, Paris 1987, pp. 25-33. Per uno sviluppo filosofico di questa problematica cfr. G. Brivio, *Il labirinto di Narciso. Sade e Nietzsche nei simulacri di Pierre Klossowski*, Moretti & Vitali, Bergamo 2015, pp.145-153.

perfezione da sempre compiuta. Se la materia è già da sempre spirito e lo spirito è materia, allora l'alchimia non può esistere se non come un gioco, e l'unica trasmutazione necessaria è quella della nostra percezione¹⁷.

Mentre le nostre pupille trascorrono immemori sulla superficie delle antiche pareti dilavate dal tempo, il nostro sguardo è improvvisamente attratto da una luce che si accende in un'altra stanza, a cui un grande lampadario, come un fiore capovolto, ci invita.

Questa stanza è abitata da divinità assortite i cui sguardi in tralice sembrano rivolti a un oggetto inaccessibile ai nostri occhi mentre i loro corpi trascolorano sulle pareti in allegorie misteriose, sospese tra vasi alchemici e urne classiche, accompagnate da putti pensosi con le palpebre socchiuse o vagamente festanti e che portano in trionfo le ghirlande dell'eternità. Come un sogno all'interno di un sogno, i tappeti si riflettono nella fuga vertiginosa degli antichi specchi che tappezzano le stanze proiettando all'infinito le loro immagini e rivelando per un istante, nell'improvvisa ubiquità, la loro natura invisibile di porte aperte sull'eterno¹⁸, mentre i caminetti spenti paiono riattizzare ai nostri passi il fuoco alchemico dell'instinguibilità.

Se in quella stanza la nostra strada pareva lieve e piana, scandita dalla luminosità pacifica delle forme e dei colori, in quella successiva la nostra energia sembra come catturata dalle immagini che la abitano. Al pari di divinità gelose, o come amuleti che attirino le energie celesti costringendole a sé, abbiamo la sensazione che queste immagini assorbano la nostra forza per trasmutarla. Sentiamo allora come un lieve peso che affatica la nostra anima e rallentiamo il passo perché sappiamo che dobbiamo concedere al nostro cuore il tempo necessario.

Eppure, quasi senza accorgercene, siamo giunti ora nella stanza ovale dei talismani. Abbiamo la sensazione di essere in un gabinetto alchemico curvilineo e olimpico che

¹⁷ Cfr. G. Brivio, *Divenire oro, ovvero l'alchimia non esiste*, in M. Eliade, *Il mito dell'alchimia* seguito da *L'alchimia asiatica*, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 117-133.

¹⁸ Il senso a cui qui si allude è quello del rispecchiamento (im)possibile dell'invisibile che si proietta nell'infinità delle forme e si espone dunque alla duplice possibilità o di un cattivo infinito, cioè di una dispersione e frantumazione immemore nella molteplicità, oppure di una buona infinità, cioè del riconoscimento dell'Uno nel Tutto e del Tutto nell'Uno. Su questo si veda H. Corbin, *En Islam iranien*, Gallimard, Paris 1972, vol. III, in particolare pp. 65-105 e Id., *Prologue* in Rûzbehân, *Le jasmin des Fidèles d'amour (Kitâb-e 'Abhar al-'âshiqîn)*, Verdier, Lagrasse 1991, trad. par H. Corbin, pp. 25-29: «Perché la moltitudine di tutte le bellezze non è nient'altro che la moltitudine delle teofanie dell'Uno, poiché ognuna è in sé uno sguardo attraverso cui l'Uno contempla se stesso, rendendosi visibile allo sguardo di colui che lo contempla», p. 29.

Sul tema della specchio si rinvia, per un inquadramento generale, ad A. Tagliapietra, *La metafora dello specchio. Lineamenti per una storia simbolica*, Bollati Boringhieri, Torino 2008.

protegge il nostro sguardo, sereno di una perfezione classica come dovrebbe essere secondo alcuni quella dell'Opera. Ma se da questo *athanor* della nostra anima e dei nostri sensi volgiamo per un istante lo sguardo, vediamo emergere, dal profondo dell'oscurità, una creatura che ondeggia nella penombra. Ci avviciniamo e sentiamo che la sua pelle dorata freme e si increspa, esattamente come la nostra anima che trasmuta, e mentre la sfioriamo sentiamo che deposita impercettibilmente sotto le nostre dita il *venenum* del suo elixir.

Poi, i nostri passi si volgono su se stessi, e ci perdiamo improvvisamente in un labirinto di colonne di seta e d'oro su cui si avvolgono dragoni insonni che sembrano vegliare sin dall'eternità al loro segreto. Saliti sul loro veicolo variopinto, attraversiamo un dedalo oscuro per essere condotti sino ai bastioni del monte Kunlun. E' questo ciò che gli antichi chiamavano il Giardino sospeso, in cui si apre una fonte tiepida e mai turbata dal vento che disseta instancabilmente le creature del cielo e della terra¹⁹. Per questa via, trasportati da cavalli dalle criniere iridescenti, giungiamo di fronte a cortine impalpabili che incantano il nostro sguardo vibrando impercettibilmente della loro luce oscura. Diremmo che sono fatte di velluto, e sono invece intessute di etere e di rami.

Qui, al culmine del pilastro che congiunge la Terra al Cielo, dimora degl'Immortali, stretto in una mandorla e come sospeso al volo delle gru, si dischiude improvvisamente il Palazzo celeste della Divinità suprema²⁰. Ai suoi lati, disegnati in tondi perfetti, racchiusi nel circolo dell'eternità, danzano instancabili fenici e dragoni. Non abbiamo viaggiato su carri lievi come vento mossi da ruote fatte di piume, né le ali leggere delle gru sono cresciute su di noi per sollevarci al di sopra di ogni ostacolo, eppure ora, finalmente seduti di fronte a Kunlun, il piacere infinito della pura contemplazione, che sembra aver consumato in noi ogni desiderio, ci trattiene estatici, sospesi al volo celeste che si schiude dinanzi a noi. Il nostro viaggio è terminato, almeno così pare, e avvertiamo una pace mattutina invaderci completamente.

Ma il nostro itinerario non è ancora compiuto. Il regno dell'indistinto, l'Oceano del *qi*, ci attende. Vibrando su una colonna che sembra affondare le sue radici nel buio, dragoni e fenici, finalmente ricongiunti, scandiscono la loro danza estrema ed evanescente. Le loro immagini ipnotiche, che sembrano fondersi l'una con l'altra in una perenne

¹⁹ Cfr. *Mu Tianzi zhuan* 穆天子傳 [The story of [King] Mu, the Son of Heaven], 2, 6b-7a, Shanghai guji chu-banshe, Shanghai 1990.

²⁰ Cfr. L. Yang, *Handbook of Chinese Mythology*, Oxford University Press, New York 2005, pp.160-162.

metamorfosi e l'una dall'altra instancabilmente rinascere, ci riconducono al Chaos originario, luogo dei compostibili in cui la potenza vitale di trasmutazione, che sta alla radice di ogni forma manifestata, ci appare.

Come per una magia impercettibile, ci troviamo ora di nuovo nella grande sala da cui è iniziato il nostro viaggio. Nulla è cambiato. Eppure ogni cosa è cambiata. Il nostro sguardo si deposita immemore, come per la prima volta, sulle porte iridescenti che adornano le pareti e dal cui mistero siamo stati conosciuti. Le gocce sonore che cadono dall'alto come rugiada si depositano impercettibilmente sul nostro corpo come una sostanza del tutto ignota che ci sigilla con il suo mistero. Guardiamo attorno a noi, e abbiamo la sensazione di non vedere più nulla, o di vedere tutto. Il sogno della farfalla di cui parla *Zhuangzi*²¹ si è compiuto.

²¹ *Zhuangzi Yinde* 莊子引得 [A Concordance to *Zhuangzi*], 2. 95-96, *Harvard-Yenching Institute Sinological Index Series*, Supplement n. 20, Harvard University Press, Cambridge, MA 1956: «Una volta Zhuang Zhou [altro nome di Zhuang-zi] sognò che era una farfalla svolazzante e soddisfatta della sua sorte e ignara di essere Zhuang-zi. Bruscamente si risvegliò e si accorse con stupore di essere Zhuang-zi. Non seppe più allora se era Zhou che sognava di essere una farfalla, o una farfalla che sognava di essere Zhou» (trad. it. di C. Laurenti e Ch. Leverd dalla versione francese di L. Kia-hway, *Zhuang-zi*, Adelphi, Milano 1982, p. 32).