

Passi

Antonio Chiocchi

LA POESIA E L'OLTRE DELL'ALTRO
NEI PRESSI DI PAUL CELAN E INGEBORG BACHMANN



Antonio Chiochi
LA POESIA E L'OLTRE DELL'ALTRO
Nei pressi di Paul Celan e Ingeborg Bachmann

ottobre 2016
Antonio Chiochi



Licenza Creative Commons

www.cooperweb.it/zigzagando

**LA POESIA E L'OLTRE DELL'ALTRO.
NEI PRESSI DI PAUL CELAN E INGEBORG BACHMANN (*)**

di Antonio Chiocchi

1. Aggirare il valico

Hannah Arendt diceva di Walter Benjamin: "senza essere poeta, egli *pensava poeticamente*"¹. L'osservazione della Arendt, al di là dell'acume con cui coglieva uno dei tratti più profondi del profilo umano e intellettuale di Benjamin, ci fa inclinare verso domande decisive e, in un qualche modo, spinose: *cosa* è la poesia? e, ancora, *chi* è il poeta? Questi interrogativi, in un sol colpo, ci conducono a quel valico dove si stagliano gli orizzonti tragici di Hölderlin: *perché i poeti nell'epoca della povertà?* e quelli speculativo-interpretativi di Heidegger: *perché i poeti?*². Ora, il punto essenziale sta proprio nell'aggiramento di questo valico e dei suoi orizzonti, per cercare altre domande. Tempo della povertà e povertà del tempo sono sempre stati risucchiati in un destino declinante, alle cui repliche bisogna cercare di porre un termine. Provare a trovare nuovi punti di avvio è arduo, ma necessario. La poesia è sia figlia del tempo della povertà che della povertà del tempo; nel contempo, è il controcampo del tempo della miseria e dell'ingiustizia: è sempre restia ad obbedire al tempo che tiranneggia passato, presente e futuro³.

Da questo provvisorio punto di partenza, una domanda primaria interroga immediatamente la poesia: qual è l'*oltre* dell'*altro*? Nella domanda, la poesia è parte del cammino che riscopre l'*avvenire* e l'*infanzia* del mondo. Poeticamente, avvenire e infanzia sono rispettivamente l'*oltre* e l'*altro* del mondo: il salto e la nascita dopo il tramonto. La poesia è come sospesa sulla soglia, sempre in attesa di ricominciare daccapo: apre nuove piste e rimescola le mappe antiche che hanno disorientato sguardo e memoria e immerso gli umani in uno stato tra veglia e sogno. Ma ritransitare di continuo negli strati di passaggio tra sguardo e memoria, sogno e veglia è solo un altro modo per dire di essere alla ricerca di domande. Ed è, così, che gli occhi si fanno nuovi e il cuore rimane aperto, anche o soprattutto quando tocca farsi largo tra incertezze, trasalimenti, timori e paure. Là dove in ogni istante sono in gioco tutti i tempi e gli spazi del proprio e dell'altrui mondo; dove si è *dentro* e *fuori* dal tempo, in un eterno e mutevole viaggio di andata e ritorno tra *infanzia* e *avvenire*⁴.

Siamo gettati in un mondo da cui dobbiamo tirarci fuori, calandoci ben dentro le sue interiorità. Lo sforzo preliminare è quello di sottrarci alla stretta delle potenze poetiche e simboliche che lo governano. Siamo spinti in questa direzione dalla necessità di affrancarci dalla dominanza stereotipata dei racconti e delle trame di potere che i vincitori trasmettono in eredità ai loro successori e a cui, nel corso del tempo, i vinti sono esposti in una misura sempre più smisurata. Nessuno meglio di Benjamin ha capito questo principio aureo della riproduzione e reinvenzione della dominanza: per questo, si è fatto investigatore della temporalità interdotta, in

(*) Il saggio costituisce la prima parte di un lavoro di ricerca sulle poetiche, etiche ed estetiche che ci accompagnano nel nostro cammino. Questo primo saggio si muove prevalentemente intorno a Paul Celan e Ingeborg Bachmann, sui quali si ritornerà ancora nelle successive parti della ricerca.

¹ Hannah Arendt, *Walter Benjamin: l'omino gobbo e il pescatore di perle*, in *Il futuro alle spalle*, Bologna, Il Mulino, 1995, p. 62.

² Sul punto, si rinvia a F. Hölderlin, *Pane e vino*, in *Le Liriche*, Milano, Fabbri Editori, 1997, pp. 327-337; M. Heidegger, *Perché i poeti?*, in *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia, 1968, pp. 247-297.

³ I lineamenti di questo approccio sono in A. Chiocchi, *La casa che non c'è. Poesia come cammino*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 1996; Id., *Spazi e passaggi di poetiche in rivolta. L'irruzione poetica*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2012.

⁴ Qui e altrove, sono evidenti sia i riferimenti che gli scostamenti nei confronti dell'ineludibile e geniale opera di Walter Benjamin, di cui qui ricordiamo indicativamente: *Avanguardia e rivoluzione*, Torino, Einaudi, 1973; *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi* (a cura di G. Agamben), Einaudi, Torino, 1986; *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1995; *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi, 1997; *Infanzia berlinese intorno al Millenovecento*, Torino, Einaudi, 2001; *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011; *Figure dell'infanzia*, Milano, Raffaello Cortina, 2012; *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, Vicenza, Neri Pozza, 2012.

quanto oppressa e, insieme, salvifica. L'anima vibrante del suo pensiero qui non si limita alla critica della concezione illuminista e progressista del tempo lineare, stratificato per accumuli che ripetono stancamente i loro cicli devitalizzanti; bensì reinventa il riferimento allo scatto dell'*interdetto* che abbraccia l'*oltre* e l'*altro*, saltando fuori dalle rovine della sconfitta, smembrandole. Lo scatto mostra linee e orizzonti dell'*oltre dell'altro*, fuoriuscendo da un tempo esibito oscenamente come eternità. Si radica in queste interconnessioni spazio-temporali la ribellione contro la compattazione di presente, passato e futuro in un unico brusio, in cui il sonno ambisce a rimpiazzare definitivamente il sogno, relegato al ruolo di custode inerme delle spoglie del passato. Tagliato completamente fuori è il futuro, di cui non restano che le tracce dell'oblio. Ecco perché lo scatto ci riconduce e reintroduce nel grembo di quel desiderio che riaffratella infanzia e avvenire, per costruire dentro e fuori di noi proiezioni di mondi non più sottomessi o plagiati.

La ricerca delle domande nasce da questo arcipelago di esperienze ed emozioni nuove. Qui non si affaccia solo la necessità di una resa dei conti con i vincitori e gli oppressori di sempre; ancora di più, emerge il desiderio necessario della riconquista di sé e della riapertura del cammino interdetto. Non per ritrovare il tempo e lo spazio perduti; bensì per riassaporare il tempo e lo spazio a cui più appartenevamo e che ci sono stati sottratti, anche perché ce li siamo lasciati carpire o li abbiamo desertificati. L'*oltre dell'altro* a cui ci chiama la poesia nasce da una esperienza rimemorizzante che rivive e reimmagina la nostra infanzia e il nostro avvenire, nell'infanzia e nell'avvenire del mondo. Alla confluenza di infanzia e avvenire, i vinti sono rendenti dal virus della vendetta, camuffata come giustizia. E qui le spirali della violenza vengono decontaminate dalle dialettiche del conflitto affratellante⁵. Non per questo, liberarsi dalla spirale della vendetta spazza via la solidarietà con le vittime dell'ingiustizia del passato, del presente e del futuro. Il presente vivo abita lo spazio e apre la lotta per sé e per l'umanità oppressa, insediandosi nelle congiunzioni dischiuse dalle ferite del passato, da cui prorompono di continuo i vagiti del futuro. Non riscatta il tempo e nemmeno lo spazio; più intensamente, vi dimora, vivificandosi nelle loro intermittenze e nelle loro fluttuazioni.

C'è, quindi, qualcosa di profondamente vero nel senso comune, là dove ci insegna che il passato non finisce mai di passare e il futuro è sempre alle porte: tutti e due fermi sulla soglia del presente, in attesa ma frementi e ansiosi di irrompere. È un movimento magico che storicamente ed esistenzialmente ci trascina fuori dal mondo incantato della dominanza, mostrandoci l'*interdetto* che ora, in piena luce, si offre allo sguardo e al cuore. L'*oltre dell'altro* non va inteso come risarcimento o giusta retribuzione per il dolore e il torto patiti; è, piuttosto, l'alba primigenia della trasfigurazione che ha accompagnato come stella polare la vita degli oppressi e che cerca e chiede sempre — dal passato al presente fino al futuro — di materializzarsi come svolta dei tempi della giustizia. Che sono tempi di fratellanza e conflitto: di conflitto affratellante e di fratellanza conflittuale; non già di vendetta. Se rimane vero che la speranza da sola non può ripagare il dolore e l'ingiustizia, lo è ancora di più per la vendetta. Non si può avere ragione della storia vendicandosi, ma distaccandosi dai cicli della macchina di oppressione che preconfeziona e perfeziona e nel cui pugno intende stringerci per l'eternità. L'eterno ritorno è qui l'eterno ritorno della dominanza, quali che siano le maschere e le realtà ammalianti con cui si presenta o cela.

Ereditare la speranza vuole dire ereditare la sconfitta, trasformandola in svolta: riprendere il cammino, esattamente dai confini che non si è osato superare e che hanno rinserrato volti, sguardi e cuori in una maschera di ferro, da cui ha tratto alimento la nostalgia per la vendetta. Ingabbiati in questi vortici e vertici di panico e di odio gli eserciti in disarmo degli sconfitti possono, tutt'al più, trasformarsi negli eserciti dei giustizieri spietati: dei vendicatori. La violenza della vendetta è in perfetta simmetria con la violenza dell'offesa: nel momento stesso che la sconfessa, ne fa proprie le intime ragioni e i più riposti sentimenti, limitandosi a invertirne la direzione e il senso di marcia. La sete di giustizia non è convertibile in sete di vendetta: tra tutti i momenti di pericolo, la vendetta è il pericolo maggiore. I vinti vincono veramente solo se non si tramutano in vincitori senza sguardo e senza cuore. La vendetta volge il suo sguardo

⁵ Una recente e interessante riconiugazione del tema della fraternità (fratelli e sorelle), in una prospettiva di conflittualità globale e microlocale, è stata fornita da U. Fadini, *Divenire corpo. Soggetti, ecologie, micropolitiche*, Verona, ombre corte, 2015. Qui, più esattamente, Fadini coglie bene, sulle tracce di Celan, l'avvento del *tempo di un altro tempo*: il tempo della *fraternità*, dei fratelli e delle sorelle (pp. 138 ss.).

all'indietro, quando si tratta, invece, di riprendere il cammino interrotto, indirizzandolo verso la svolta, senza dimenticare da dove si viene, quello che si è patito e chi ha patito. Essere eredi dei vinti di tutti i tempi significa, sì, sconfiggere i successori dei vincitori di tutti i tempi, ma non per creare i precursori di una nuova stirpe di vincitori.

E, allora, il nostro volo di libertà non plana né con le ali della Dialettica di Hegel e Marx perennemente tesa in avanti e nemmeno con quelle dell'Angelo di Benjamin che volge le spalle al futuro. Allo sguardo della dialettica e a quello dell'angelo, dobbiamo sostituire il cuore dell'oltre e dell'altro. La libertà è sempre in cammino *oltre l'altro*: oltre il nemico di ieri, il nemico di oggi e il nemico di domani; ma anche oltre il fratello di ieri, il fratello di oggi e il fratello di domani. Sta qui il senso dell'essere in fratellanza, marciando oltre la fratellanza. Solo la fratellanza può disseppellire le rovine dell'oppressione, rendendo loro giustizia. Solo essa può opporsi a viso aperto al nemico di sempre, senza scendere a patti e senza interiorizzare e mimetizzare sentimenti e pulsioni di odio. È dall'etica e dall'estetica Amico/Nemico e dal collegato stato di eccezione che occorre prendere le distanze, attraverso una svolta della speranza. Occorre qui farsi la forza di guardare in faccia il presente, il passato e il futuro, viaggiando tra le loro pieghe e i loro sussulti sismici, senza alcuna pretesa di comando e alcuna sottomissione. Qui possiamo veramente rompere la complicità involontaria col nemico di sempre che si è interiorizzato e nascosto persino dentro di noi.

2. Il varco

Nell'aggirare il valico Hölderlin/Heidegger, a venirci subito in aiuto è la poesia di Celan. Non soltanto su un versante poetologico, ma anche anti-poetologico; non soltanto sul versante letterario e artistico in generale. Come cercheremo di vedere.

Ci avviciniamo a Celan, muovendo da F. Lyotard. In un catalogo per una mostra del 1997 (ripubblicato postumo), in una pagina rimasta folgorante, Lyotard faceva osservare che, nell'epoca postmoderna, per lasciare tracce e segni nel *visibile*, l'arte è *evento* che *lotta* e, perciò, è alla ricerca di un gesto *visivo* che *ecceda* il *visibile*; e non ha difficoltà a definire paradossale questa idea⁶. Il vero scopo della letteratura, per lui, non è mai stato quello di rivelare o rappresentare *in parole* quello che *manca* o è *obliato*, poiché il mancante e l'obliato sono *presenza* che, qualunque ne sia il nome, *persiste* non tanto al *confine*, ma *nel cuore* stesso della rappresentazione⁷. È possibile lecitamente concludere che *l'invisibile* e *l'indicibile* possono o, addirittura, debbono essere l'oggetto della pittura e la materia sensibile e visibile dentro cui la poesia si forgia. Il silenzio della parola e la parola che dice il silenzio mostrano l'invisibile, facendone una esperienza tellurica e catartica che dà espressione a ciò che è rimasto muto e incorporeo. Si tratta di un dono prezioso, qui elargito per ridare coraggio alla speranza e alla disperazione.

Possiamo mediare il rapporto tra Lyotard e Celan grazie all'opera figurativa di una straordinaria artista italiana nata nel 1932 e ancora fervidamente attiva fino a tutto il 2013: Giosetta Fioroni che, nel 1999 e nel 2010, dedica delle tavole proprio alla poesia di Celan⁸. Il motivo essenziale che unisce Celan, Lyotard e Giosetta Fioroni ci sembra risiedere nel tentativo di tirarci fuori dalle chiusure blindate che la modernità ha consegnato nelle mani della postmodernità e che questa ha esaltato e sublimato, conferendo loro sembianze adescatrici e sfarzose. Dopodiché parlare e vedere diventa una questione che riguarda tutti noi che dobbiamo riassumerci la responsabilità dell'indicibile e dell'invisibile: a partire dai poeti e dalla poesia. Squarciare la nebbia e le maschere del visibile e del dicibile, attraversando le lande inesplicabili e disagevoli

⁶ J.-F. Lyotard, *Anamnèse du visible*, in *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes. Textes dispersés II: artistes contemporains* (cura e introduzione di Herman Parret), Leuven, Leuven University Press, 2012, p. 562. Cfr., sul punto, Carla Subrizi, *Giosetta Fioroni lettrice di Paul Celan: percorsi tra il dolore e il silenzio del XX secolo*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarrì (a cura di), *Paul Celan in Italia. Un percorso tra ricerca, arti e media 2007-2014*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2015, p. 16.

⁷ Lyotard, *op. cit.*

⁸ Cfr. Carla Subrizi, *op. cit.*, pp. 15 ss. Su Giosetta Fioroni, in generale, cfr. G. Celant, *I dipinti di Giosetta Fioroni*, Skira, Milano, 2010. Il rapporto assai intimo e intenso tra i dipinti della Fioroni e la parola poetica di Celan è ben testimoniato da Giosetta Fioroni, *Fogli in forma di libri e altre carte per Paul Celan*, Catalogo della mostra, Roma, La diagonale/libreria, 2010.

dell'indicibile e dell'invisibile, è ciò che di più nobile abbiamo tra le nostre mani, per fronteggiare l'oblio fragoroso ingenerato dal male, dal dolore e dallo sradicamento coatto delle emozioni. La poesia parla per tacere e tace per parlare. Ci conduce verso il silenzio dell'invisibile e l'invisibile del silenzio: si inchina davanti ad essi, perché lascia che siano loro a far risorgere ancora le parole e le immagini da dove la lotta e il coraggio tornano a pulsare, per scorrere di nuovo nelle vene della storia. Dove non si può più parlare, non si deve tacere: devono parlare le immagini; dove non si può più dipingere, devono parlare le immagini. Scrivere e parlare per immagini, non scordiamolo, fa parte della storia primordiale dell'umanità; come immaginare attraverso le parole è un sogno antico mai sopito che occorre sempre coltivare con cura, attenzione, sapienza e fantasia.

La poesia e l'arte sono qui poste di fronte al problema cruciale di rivivere, ripensandosi e ricostruendosi *ex novo*, facendo intima esperienza del dolore che ha stroncato le parole e raggelato pensiero, immagini e immaginazione. Possiamo cogliere una comunione di intenti tra Lyotard, Celan e Giosetta Fioroni nel punto in cui si trovano schierati, di fatto, in dissenso nei confronti di Adorno. Come è ben noto, quest'ultimo riteneva che, dopo Auschwitz, scrivere poesie era tanto barbarico quanto impossibile. Questa affermazione lapidaria del 1949 è da Adorno parzialmente corretta nel 1966, allorché riconosce l'errore, affermando che tanto il *dolore incessante* quanto la *tortura estrema* hanno l'indelebile diritto di esprimersi⁹. Per Celan, ebreo rumeno di lingua tedesca sopravvissuto al lager — in cui perse i genitori —, il male storico del Novecento e dell'umanità diventa il bunker da sgretolare, per ridare respiro e colore alla parola e alle immagini. Ridare sempre una *chance* alla poesia significa, per lui, squarciare le interiorità del male assoluto e le proprie, inabissandosi nell'oltre e nell'altro della parola. Se è necessario, la poesia si scaglia anche contro la parola, cercando il riparo e la luce del silenzio, da cui schizza nuovamente via come purezza sorgiva, segnata, ma non contagiata, dall'empietà estrema. Così, sfugge all'orrore che è stato, all'orrore che è e che sarà, riaprendo il conto e il canto per l'umanità¹⁰.

Per quale motivo Celan è così importante per la poesia e l'umanità? Perché scava nel tempo oscuro e nei depositi stratificati e calcificati della storia, non per indagarne senso e insensatezza; ma alla strenua ricerca delle ragioni più profonde della vita e del vivere: dai recessi dove si sono conservate come cellule microlitiche, fino alle escrescenze efferate che ne hanno accompagnato lo sviluppo¹¹. Egli — perdente e vittima — si ribella al destino pietoso e, nel contempo,

⁹ Riportiamo, per intero, il passaggio saliente del parziale ripensamento di Adorno del 1966: «Quel che i sadici annunciavano alle loro vittime: “domani volerai in cielo come fumo da questo cammino” denota quella indifferenza della vita di ogni singolo verso cui la storia si muove: già nella sua libertà formale egli è fungibile e sostituibile, come poi sotto i calci dei liquidatori ... La sofferenza incessante ha tanto diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò sarà stata un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono scrivere più poesie. Non invece sbagliata la domanda meno culturale se dopo Auschwitz ci si possa lasciar vivere, se ciò in fondo sia lecito a chi è scampato per caso e di norma avrebbe dovuto essere ucciso. Per sopravvivere egli ha già bisogno della freddezza, il principio basilare della società borghese, senza cui Auschwitz non sarebbe stato possibile: questa è la colpa drastica di chi è stato risparmiato» [in Theodor W. Adorno e Paul Celan, *Solo con me stesso e le mie poesie. Lettere 1960-1968* (a cura di J. Seng), Milano, Archinto, 2011, pp. 19-20]. Il passaggio autocritico è ripreso nelle *Meditazioni sulla metafisica* poste in chiusura della *Dialettica negativa*, Torino, Einaudi, 1970, p. 326. Nel 1967, Adorno ha modo di precisare meglio la sua parabola autocritica: “Quando la situazione non ammette più un'arte — a questo mirava la frase sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz — ha comunque bisogno di essa” [*L'arte e le arti*, in *Parva aesthetica: saggi 1958-1967* (a cura di E. Franchetti), Milano, Feltrinelli, 1979, p. 181]. Come si vede, permangono ambiguità e nodi non sciolti, a partire da una considerazione elementare: non è la situazione che non ammette l'arte ad avere bisogno della poesia; è la poesia che si affranca da quella “situazione”, reinventando la parola, il suono e l'immagine, per la propria e altrui libertà; come Celan farà per tutta la vita. Infine, l'affermazione di Adorno del 1949: “Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”, è contenuta in *Critica della cultura e società* che sta in *Prismi*, Torino, Einaudi, 1972, p. 22. Sul rapporto intercorso tra Celan e Adorno, per tutto quello che richiama la relazione tra parola e Auschwitz, cfr. Paola Gnani, *Scrivere poesie dopo Auschwitz. Paul Celan e Theodor W. Adorno*, Firenze, Giuntina, 2010; Id., *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *op. cit.*, pp. 121-133.

¹⁰ Per l'opera poetica di P. Celan, si rinvia principalmente a *Poesie*, Milano, Mondadori, 1998, a cura e con pregevole introduzione di G. Bevilacqua.

¹¹ P. Celan, *Microliti* (a cura di Dario Borso), Rovereto, Zandonai, 2010.

spietato che lo assegna all'iconografia della sopravvivenza muta. E non lo fa soltanto per ragioni biografiche. Per quanto vinto e sopravvissuto, non smette di sentirsi umanità: in ogni umano egli ha il dono di scorgere l'umanità, come in ogni sofferenza intravede l'umanità che soffre. Nel dolore cosmico egli vede il fondamento del tempo e, perciò, è alla ricerca di una via di uscita che non è solo personale: fugge da sé, per ritrovare sé; ritrova sé, per ritrovare il mondo; ritrova il mondo, per non replicarne la furia sterilizzante. Parte sempre da lingue manchevoli o assenti, a cui è sempre stata interdetta la parola. In questo gioco, egli sa che sarà sempre sconfitto. Nondimeno, sa che deve sempre giocarlo, a prescindere dall'esito. E non lo gioca solo per se stesso: è così che avviene di nuovo quel miracolo che fa parlare la poesia nel mondo e il mondo nella poesia.

Celan non tenta la fortuna; ma mette a rischio la vita, per lasciare che la luce filtri ancora attraverso l'oscuro. Dopo ogni sconfitta, non torna alla vita di sempre, ma prosegue il cammino: è "un altro, un uomo la cui vita era iniziata da capo poiché i suoi compagni di strada erano scomparsi"; e scomparsi, perché morti¹². È, sì, un *sopravvissuto protetto* e i vivi sono lontani da lui; ma raggiungibili, se vuole. Ed è con la poesia che li raggiunge e li avvisa delle dimore mortuarie predisposte per loro. La poesia di Celan si ribella al contrassegno sepolcrale attribuito alla morte; perciò, la sua poesia non smette di parlare ai viventi. Per continuare a vivere, egli non fa dietrofront: non rimane sullo stesso binario, anche quando non si muove di posto: egli fu un altro, anche se fu "all'inizio di una solitudine che non prese atto di nulla più che di se stessa"¹³. Per Celan, è proprio il fronte del silenzio coatto della parola e della sua soccombenza sotto il peso delle sciagure della storia che rende possibile farsi nuovi occhi per un nuovo sguardo; ma per ritornare ad avere sguardo è necessario *reimparare a vedere*¹⁴. È subito chiaro che, per parlare, è necessario imparare a vedere; altrettanto chiaro che, per parlare e vedere, bisogna imparare a *diffidare del bello*, per *tentare la verità*: non a caso, è questa la sferzante risposta che Celan scrive in un questionario¹⁵.

La parola e la poesia sono *così* e *questo* sono e, se conservano buona cura di se stesse, non si sottometteranno mai: per Celan — sulla scorta di Büchner —, la *parola che non si inchina* è

¹² *Ibidem*, pp. 61-63.

¹³ *Ibidem*, p. 65.

¹⁴ Coglie questo elemento cruciale della poetica di Celan, U. Fadini: «sarà possibile *imparare di nuovo a vedere*, come sosteneva fosse sempre più necessario P. Celan, e collocare la visione del corpo del "soggetto" (*in mutazione antropologica*) in una dimensione che non lo esponga come "mostra di atrocità", come semplice "essere per la morte", bensì con una pelle *ancora segnata di voglie e chiazze di segreti* (Celan)» (*Principio metamorfosi. Verso un'antropologia dell'artificiale*, Milano, Mimesis, 1999, p. 103). Importanti anche le osservazioni che Fadini, subito dopo, articola nel *Post-scritto*, puntualizzando che, per Celan, l'opera d'arte non è fatta di parole signoreggiate da un soggetto forte che, attraverso la poesia, pretende di padroneggiare e addomesticare la realtà; decisivo risulta, infine, il richiamo di Fadini al *Meridiano*, con cui ci ricorda che la poesia parla anche quando ha in memoria le sue date tragiche che, però, sospende, per uscire dai freddi e muti scenari del ricordo che separa il *sì* dal *no* (*ibidem*, pp. 103-113). Ricordiamo che *Il meridiano. Discorso pronunciato in occasione del premio G. Büchner* (Darmstadt, 22 ottobre 1960) si trova in P. Celan, *La verità della poesia. Il meridiano e altre prose*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 3-22, con un'assai bella introduzione di G. Bevilacqua.

¹⁵ P. Celan, *Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in *op. ult. cit.*, pp. 37-38. Riportiamo esattamente la risposta di Celan: il linguaggio della lirica tedesca «si è fatto più sobrio, più attento ai fatti, essa diffida del "bello", essa tenta di essere vera. Pertanto, se mi è consentito usare un'espressione nell'ambito della visualità, tenendo d'occhio la policromia di quanto è apparentemente attuale, si tratta di un linguaggio più "grigio", un linguaggio che fra l'altro desidera vedere la propria "musicalità" situata in un luogo dove essa non ha più nulla da spartire con quella "meلودiosità" che ancora andava risonando, più o meno imperturbata, assieme o accanto agli eventi più orrendi» (p. 37). Probabilmente, è per una concatenazione di motivazioni di questo tipo che L. Wittgenstein afferma: "Credo di poter riassumere la mia posizione nei confronti della poesia dicendo che la filosofia si dovrebbe propriamente solo comporre poetando" (*Pensieri diversi*, Milano, Adelphi, 1980, p. 54). Camilla Miglio ha acutamente individuato un nesso, apparentemente singolare, tra Wittgenstein e Celan: cfr. *Il meridiano libertario di Paul Celan*, in "Punto critico2", 18 febbraio 2012, sul web all'URL <https://puntocritico2.wordpress.com/2012/02/>; il Wittgenstein che ella chiama particolarmente in causa è quello di: *Lezioni e conversazioni. Sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa* (a cura di M. Ranchetti), Milano, Adelphi, 1967. Invece, per una penetrante analisi degli innumerevoli richiami tra immagini e parola e per il fecondo dialogo tra gli artisti e la poesia di Celan, si rinvia a Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *op. cit.*, Prima Parte: *Elargissez l'art!*, pp. 15-113.

un *atto di libertà*: è l'*antiparola*¹⁶. Possiamo qui riepilogare: quella di Celan non è una poetica del *limite*; ma una poetica che *lacer*a il limite, lo scompiglia e ne mostra l'impotenza reale e la potenza virtuale. Qui è nel fuoco ardente della crisi del limite che la parola e la poesia situano le loro mille vite, le loro mille morti e le loro mille rinascite. Ogni limite, ponendosi come insuperabile, sta recitando il suo suicidio e non ne è neanche consapevole. La parola e la poesia si incaricano di frantumare il limite: lo assalgono dall'esterno, nel momento stesso che lo stanno sabotando dall'interno. Duellano con la morte da cui balzano fuori, scommettendo per la vita. Anche quando sono sconfitte non si dissolvono, ma restano sempre in cammino; anche quando periscono, restano sempre vive: come la poesia di Celan. Celan non si limita a *negare* il nulla; *lotta* contro il nulla. Rischia la vita, per ribellarsi alla vita della morte che gli era assegnata in eredità, in quanto superstite. Fino all'ultimo dei suoi giorni, non è un superstite, ma un ribelle che ci consegna in eredità la vita della parola e della poesia. All'estremo limite della sua vita, rende ancora *omaggio* alla *maestà dell'assurdo*: cioè, alla *poesia*¹⁷.

La poesia e la poetica, in Celan, non *resistono* alla morte e alle sue insidie; ma le *varcano*, parlando e agendo contro di loro, anche quando apparentemente periscono. Apprendiamo qui un messaggio che, dopo Celan, sarà nuovamente ricacciato nell'oblio: la poesia è altro dalla vita morente che si consegna alla morte, per mancanza di coraggio e di speranza. E, dunque, la creazione poetica è il passo in là rispetto alle architetture semantiche e topologiche della resistenza: ne è l'oltre spaziale e l'altro emotivo¹⁸. Non che manchino campi più pregnanti della resistenza¹⁹. E nemmeno si può privare le resistenze del loro carattere e valore di nobiltà; anzi, hanno da sempre concorso a salvare il mondo. Il fatto è che il paradosso — individuato da Lyotard — sta nella circostanza che la creazione artistica non si propone di generare nuove simmetrie dallo scompaginamento delle asimmetrie della dominanza. L'eterno paradosso del creare, come osserva Celan, consta nell'incarnazione dell'assurdo; da qui, dice ancora Celan, la sua maestà e la sua potestà senza potere. La resistenza non può essere parte di questo *teatro dell'assurdo* che si fa tensione vitale dell'oltre e che cerca l'altro in tutte le dimensioni del tempo e dello spazio. Rimane ancora da osservare che la scala semantica della resistenza è percorsa da un'intrinseca ambiguità e interscambiabilità: i contendenti in campo, su posizioni an-

¹⁶ P. Celan, *Il meridiano*, cit. Riportiamo, anche qui per intero, l'espressione di Celan: «È l'antiparola che strappa il "filo", la parola che non si inchina più dinanzi alle "cariatidi e ai destrieri di parata della storia", è un atto della libertà. È un passo» (pp. 5-6).

¹⁷ E, così, rimane fedele ad uno dei principi più alti e, insieme, ossessivi della sua vita e della sua poetica. Non a caso, troviamo questo omaggio subito dopo le righe della celebrazione della verità e della libertà della poesia (*op. ult. cit.*, p. 6).

¹⁸ Sul tema del rapporto tra arte, morte e resistenza, si diverge dalle analisi, pur pionieristiche, di G. Deleuze e M. Foucault. In una conferenza del 1987, in una celebre e autorevole scuola di cinema parigina, Deleuze sostiene che, ponendosi oltre la soglia del dato, l'arte è un "atto di resistenza" alla morte (*Che cos'è l'atto di creazione?*, Napoli, Cronopio, 2003, p. 22); egli, inoltre, precisa che quello tra opera d'arte e resistenza è un "rapporto misterioso", visto che "gli uomini che resistono non hanno né il tempo né talvolta la cultura necessaria per avere il minimo rapporto con l'arte" (*ibidem*). Per parte sua Foucault, in una conferenza-dibattito del 1969 presieduta da Jean Wahl, sostiene che il racconto poetico e letterario può farsi atto di elusione della morte, solo attraverso l'apertura di uno "spazio in cui il soggetto scrivente non cessa di sparire" [*Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari* (a cura di C. Milanese), Milano, Feltrinelli, 2004, p. 3]. Ed è proprio qui che la scrittura, per Foucault, ha una parentela assai stretta con la morte (*ibidem*). Come per la Schèhèrazade delle *Mille e una Notte*, la motivazione suprema e, nel contempo, essenziale della scrittura e del racconto risiede nella tensione assoluta a schivare la morte. Dice Foucault: "si parlava, si narrava fino all'alba per evitare la morte, per rimandare quella scadenza che avrebbe chiuso la bocca del narratore. Il racconto di Schèhèrazade è il contrario accanito dell'assassinio, e lo sforzo ripetuto ogni notte per riuscire a mantenere la morte fuori del cerchio dell'esistenza. A questo tema del racconto o della scrittura fatti per scongiurare la morte, la nostra cultura ha fatto subire una metamorfosi; ormai la scrittura è legata al sacrificio, al sacrificio stesso della vita; è un eclissarsi volontario che non deve essere rappresentato nei libri poiché esso si compie nell'esistenza stessa dello scrittore. L'opera il cui dovere era di conferire l'immortalità ha ormai acquisito il diritto di uccidere, di essere l'assassina del suo autore. [...] allo scrittore spetta il ruolo del morto nel gioco della scrittura" (*op. cit.*, p. 4). Il racconto che renderebbe immortale lo scrittore e il parlante qui svanisce: qui l'autore è condannato a morte proprio dalla sua opera. Più avanti, precisamente nel § 4, avizzeremo una possibilità interpretativa diversa.

¹⁹ P. Saitta, per esempio, suggerisce di assumere plasticamente le resistenze come evasione o fuga da un ordine (*Resistenze. Pratiche e margini del conflitto nel quotidiano*, Verona, ombre corte, 2015, p. 8).

che contrapposte, si possono definire e si definiscono *resistenti* gli uni contro gli altri²⁰. Il che ingenera il ripiegamento della creazione, in maniera sia volontaria che involontaria. E senza la creazione che non reclina il capo, per sfuggire all'ordine etico ed estetico del mondo della dominanza, manca il passo della libertà.

Ma c'è un'altra questione di fondo che non sfugge a Celan: per lui, il *pensare* è un *ringraziare*²¹. Possiamo anche dire: ringraziare è un pensare. Il dono è, quindi, un elemento imprescindibile del pensare vero: cioè, del pensare la verità e, tanto più, lo è della poesia. Ci addentriamo qui nelle costellazioni più profonde e sofferte della vita e della poesia di Celan, uomo e poeta per lo più incompreso o emarginato (se non deriso), soprattutto da quegli ambienti culturali che avrebbero dovuto essergli più affini e vicini²². Lo salva la sua lingua madre: il tedesco di un

²⁰ Questa ambiguità/interscambiabilità non sfugge a P. Saitta: "Nelle dinamiche reali, infatti, subalterni e dominanti hanno spesso l'impressione di stare resistendo gli uni agli altri" (*op. cit.*, p. 9); solo l'ideologia si assume qui il compito di sciogliere il nodo di chi veramente sia il resistente e contro chi (*ibidem*, pp. 10-11). Non stupisce che, sulla base di queste proiezioni ideologiche, la sfera pubblica si trasformi nello scontro tra chi rivendica la legalità criminalizzante (i dominanti) e chi, invece, la legittimità delle insorgenze (i subalterni). I teatri e gli enunciati discorsivi della guerra ai migranti, agli emarginati e agli esclusi sono soltanto delle rappresentazioni esemplari che ci mostrano come i dominanti si appropriano dei linguaggi dei subalterni e i subalterni di quelli dei dominanti, in funzione dei rispettivi interessi. In Italia, la migliore sociologia critica e militante ha indagato queste evidenze/ricorrenze nelle loro variegate sfumature, a partire dall'esperienza dei *Quaderni Rossi* negli anni Sessanta. Il senso del discorso cambia totalmente, se dal campo degli interessi ci spostiamo a quello dei diritti e dal campo della legittimazione a quello della legittimità, nei quali non sono il potere e la potenza a dominare la scena, ma la critica del potere in funzione della libertà. Nei paragrafi successivi vedremo come questo fulcro politologico sia, a monte, un asse poetologico.

²¹ Significativamente, è con queste parole che Celan apre un suo importante discorso: "*Denken* (pensare) e *Danken* (ringraziare) hanno nella nostra lingua la stessa identica origine. Chi ricerca il loro significato si porta nel campo semantico di: *gedenken* (richiamare alla memoria), *eigedenk sein* (essere memori), *Andenken* (pio ricordo), *Andacht* (devozione). Mi permettano di prendere le mosse da qui, per ringraziare (*Allocuzione. In occasione del conferimento del Premio letterario della Libera Città Anseatica di Brema, in La verità della poesia, cit.*, 34).

²² La sofferenza prodottasi in Celan la troviamo supremamente testimoniata nella poesia *Madre, Madre*, scritta nel 1965, ma pubblicata postuma: "Ai coltelli / ti consegno, scrivendo, / culturalmente abili, nibelunghi di sinistra, con / il pennarello, su tavoli di teak, anti-restaurativi, proto- / collari, pre- / crisi, in nome della disumanità / da distribuire / di nuovo e giustamente, / da mastri, tedeschi, / manniani-manniani, non / abissalmente, no, / adorniana- / mente " (*Sotto il tiro di presagi. Poesie inedite 1948-1969* (a cura di M. Ranchetti e Jutta Leskien), Torino, Einaudi, 2001, p. 125). Sui fraintendimenti intellettuali della poesia di Celan, cfr. R. Morello, *Commemorare e dimenticare. La lirica di Paul Celan*, in A. Cavagliion (a cura di), *Dal buio del sottosuolo. Poesia e lager*, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 67-80. Densissime osservazioni si trovano anche in Paola Gnani, *Tra pietre e stelle. Paul Celan e la tesi adorniana sulla poesia dopo Auschwitz*, cit., pp. 127-128. Primo Levi, altra luminosa figura di superstita dell'orrore del lager, esprime una divergenza assoluta in confronto a Celan. Egli pone direttamente in connessione la poetica di Celan con quella di Trakl, osservando che l'oscurità del loro verso va collegata al loro suicidio: «Non è un caso che i due poeti tedeschi meno decifrabili, Trakl e Celan, siano entrambi morti suicidi, a distanza di due generazioni. Il loro comune destino fa pensare all'oscurità della loro poetica come ad un preuccidersi, a un non voler-essere, ad una fuga dal mondo, a cui la morte voluta è stata un coronamento. Sono da rispettarci, perché il loro "mugolio animale" era terribilmente motivato: per Trakl, dal naufragio dell'Impero Asburgico, in cui egli credeva, nel vortice della grande guerra; per Celan, ebreo tedesco scampato per miracolo alla strage tedesca, dallo sradicamento e dall'angoscia senza rimedio davanti alla morte trionfatrice» (*Dello scrivere oscuro, in L'altrui mestiere, Opere III*, Torino, Einaudi, 1990, p. 636). E su Celan così continua: "si percepisce che il suo canto è tragico e nobile, ma confusamente: penetrarlo è impresa disperata, non solo per il lettore generico, ma anche per il critico. L'oscurità di Celan non è disprezzo per il lettore né insufficienza espressiva né pigro abbandono ai flussi dell'inconscio: è veramente un riflesso dell'oscurità del destino suo e della sua generazione, e si va addensando sempre più intorno al lettore, stringendolo come in una morsa di ferro e gelo ... Questa tenebra che cresce di pagina in pagina, fino all'ultimo disarticolato balbettio, costerna come il rantolo di un moribondo, ed infatti altro non è" (*ibidem*, pp. 636-637). E continua ancora, osservando che le tenebre di Celan "avvincono", ma esse, come delle "voragini", ci "defraudano di qualcosa ... che doveva essere detto e non lo è stato, frustrandoci e allontanandoci" (*ibidem*). Celan, per Levi, era "ossessionato dal timore di perdersi in quelle tenebre" e, quindi, deve essere "piuttosto meditato e compianto che imitato" (*ibidem*, p. 237). E, così, conclude: «Se il suo è un messaggio va perduto nel "rumore di fondo": non è una comunicazione, non è un linguaggio, o al più è un linguaggio buio e monco, qual è appunto di colui che sta per morire, ed è solo, come tutti lo saremo in punto di morte. Ma poiché noi vivi non siamo soli, non dobbiamo scrivere come se fossimo soli. Abbiamo una responsabilità, finché viviamo: dobbiamo rispondere

ebreo rumeno. Cioè, il tedesco non omologabile alla lingua materna del nazismo. Egli è, sì, un superstite; ma superstite con altra lingua madre: cittadino della Mitteleuropa²³. E a mantenere vivo Celan è la parola generata da una lingua madre che non si rassegna alla morte, in una sofferenza che non è sradicabile, se non riattraversandola e reinterrogandola²⁴. Dal grembo di questa lingua madre egli non può e non vuole uscire, pena la morte: essa è sofferenza che partorisce salvezza, non cessando di inabissarsi nel dolore della terra e del mondo²⁵. La sofferenza si salva e salva, non rinunciando mai a parlare: disintegra linguaggio e mondo e mostra daccapo linguaggio e mondo²⁶. Non per questo, la *sofferenza/salvezza* si condanna e condanna ad una prigionia eterna; anzi, schizza fuori dalle prigioni del reale e dell'immaginario, ribellandosi all'afasia e alla ripetizione della condanna al silenzio. Non si situa in un campo di battaglia, ma intende asportare il filo spinato con cui la rivolta è stata intrappolata. Non si dichiara responsabile soltanto di sé e chiama tutti alla responsabilità per il mondo: non soltanto alla responsabilità di fronte ad Auschwitz. Anche per questo, Celan non nomina mai l'Olocausto. Narrare il silenzio e l'orrore, per lui, significa uscirne fuori, immergendosi nei loro abissi, in una concatenazione infinita. Il dono del pensare, in lui, è indisciungibile dal pensare e praticare l'essenza del dono²⁷. Pure col suo tuffo nella Senna, egli non tace: parla delle inconfessabili verità del mondo, dai riverberi attraverso cui la poesia non rinuncia a dire e testimoniare controcorrente la verità. Possiamo mai dire che egli non abbia risposto *parola per parola* di quello che ha scritto? Gli è estremamente chiaro che si è soli non soltanto davanti alla morte, ma anche davanti alla vita. La parola infrange il buio della solitudine della vita e della morte: la solitudine e l'angoscia, con Celan, riaffiorano alla luce e parlano. La sua poesia ci riammette nel mondo del silenzio della vita e della morte ed è, così, che noi non siamo più soli davanti a loro: siamo parlanti e viventi riuniti e affratellati. La sua poetica non ruota intorno all'essere comunicativo o al bello estetico; è, invece, scossa che ci restituisce alla vita, scagliati da una catapulta oltre le acque stagnanti della bellezza estetica e dell'anatomizzazione del verso. E il balzo della svolta può avvenire proprio dove l'aria è intossicata e il respiro è sommamente vicino al pericolo estremo del soffocamento. Persino, il tuffo nelle braccia della morte può esprimere la svolta: con esso, si può ancora abitare tra luce dell'aperto e luce del sottosuolo.

3. Le impronte

Al contrario della poesia, per Celan, l'arte è il contrassegno del prodotto artificiale: "lo stridore degli automi lontano dall'uomo e dalla creatura: è, già qui, cibernetica, marionetta programmata a ricevere, è l'uomo al di qua e al di là di se stesso"²⁸. Per uscire dai luoghi apparta-

di quanto scriviamo, parola per parola, e far sì che ogni parola vada a segno» (*ibidem*). Infine, un richiamo a Ruth Klüger, ebrea viennese deportata nel 1942 assieme alla madre a Theresienstadt e, come Celan e Levi, scampata alla morte. Ella, pur rifiutando la sentenza di Adorno sull'impossibilità della poesia dopo Auschwitz, rifiuta la poesia di Celan, in quanto poesia dell'incomprensibilità. (cfr. A. Mattioda, *Il ritorno del musulmano. Usi e senso della poesia in Jorge Semprum e Primo Levi*, in Alberto Cavaglion (a cura di), *op. cit.*, pp. 123-124.

²³ Cfr. R. Morello, *op. cit.*, p. 67.

²⁴ Camilla Miglio coniuga intensamente la vita e la poesia di Celan come "vita a fronte": *Vita a fronte. Saggio su Paul Celan*, Macerata, Quodlibet, 2005.

²⁵ Ecco un passaggio significativo del suo pensiero: "... la lingua in cui creo le mie poesie non dipende per niente da quella che si parla qui, adesso ... Se ci sono ancora delle sorgenti da cui potranno sgorgare nuove poesie (o prosa), le troverò in me stesso e niente affatto nelle conversazioni che potrò avere in lingua tedesca, coi tedeschi in Germania" [Paul Celan e Gisele Lestrangé, *Correspondence 1951-1970* (a cura di Bertrand Badiou), Parigi, Seuil, 2001, p. 41], citato da R. Morello, *op. cit.*, p. 68.

²⁶ In una direzione simile, ma non convergente, già R. Melotto, *Idioma e trauma. Alcuni esempi per un dibattito letterario intorno alla crisi della rappresentazione*, in "Annali on line di Ferrara – Lettere", n. 112/130, 2006, al seguente indirizzo web <http://eprints.unife.it/172/>. Secondo Melotto, per Celan, la "lingua è un campo di battaglia" (pp. 4-9).

²⁷ In un altro celebre passo, Celan ci tiene a ribadire: "Le poesie: sono anche regali — regali per chi è attento, regali che portano con sé destino" (*Lettera ad Hans Bender*, in *La verità della poesia*, cit., p. 58). Come coglie puntualmente Ubaldo Fadini, in Celan: "La poesia è allora espressione di transizioni, di affetti e di passioni, di sentimenti che indicano passaggi" (*La scrittura dei corpi. Su Paul Celan*, in "aut aut," n. 228/1988, p. 85).

²⁸ Passo citato e tradotto da Marina Pizzo, *Essere letteralmente umani: presenza e abisso nel Meridian*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *op. cit.*, p. 154. L'originale che la Pizzo cita è P. Celan, *Werke*.

ti dell'arte, bisogna incunearsi nelle *strette* della poesia e del nostro tempo vissuto²⁹. Precipitati in strettoie, non ci rimane che attraversarne i cunicoli, dalle profondità oscure fino alle superfici accecanti della deprivazione. L'arte, per Celan, è vassalla della tecnica, al punto di aver smarrito del tutto origini e originalità: per lui, la poesia può sfuggire alle trappole dell'arte solo se non perde il *segreto dell'amicizia e dell'amore*³⁰. Da questo segreto si lascia trasportare, ma non rinserrare o rappresentare: essa è luce che libra e affonda per volare. Affermare, come fa Celan, che la poesia segue solo se stessa vuole indicare che essa incalza sempre il segreto dell'amicizia e dell'amore, poiché non si allontana dalla materia sensibile della verità. In breve: non sa e non vuole uscire dalla sua umana carnalità, dalla sua umana luminosità e dalla sua umana oscurità. Non si fa oggettivare ed estetizzare: è sempre respiro di corpi e anime che soffrono e amano; respiro che non si nasconde mai in forme tecnicizzanti e artificializzanti. La poesia, per Celan, è il passo che va al di là e al di qua della disperazione e delle ombre della notte³¹. Affronta le emozioni fossilizzate dal dolore e le mostra come pietre urlanti. Il dolore urlante che schizza dal silenzio ci afferra alla gola: non per farci tacere, ma per restituirci nelle braccia del segreto dell'amore e dell'amicizia. Se riusciamo a seguirne le impronte, ritorniamo ad essere compartecipi del destino dell'umanità, schiodandoci dai suoi orrori, dai suoi emisferi rabbrividenti, dalle sue marionette e dai suoi merletti a pizzo: così, possiamo attraversare e uscire anche dalle schizofrenie del mondo e del nostro vissuto.

Il dolore urlante non è rifiuto della parola; è ricerca, anzi, delle parole vive, attraverso l'*antiparola*. Non ci avviamo verso il cedimento traumatico, sotto il peso traumatico del vivere; piuttosto, il dolore ci fa carne ed emozione sensibile che setacciano il mondo, per sbloccarne i tempi granitici che si riattualizzano quotidianamente. Celan ci dice che non è finito il tempo della poesia, ma si è definito e compiuto quello dell'orrore. Silente e minaccioso, l'orrore non fa altro che rappresentare la sua sopravvivenza, attraverso una replicazione eterna e variopinta: un nulla nella forma di panico quotidiano che si rifà il trucco, in ogni scheggia del tempo e frammento dello spazio. La poesia frantuma questo specchio e ci narra che sopravvissuto è *questo* mondo, non chi a esso si è *ribellato* e si *ribella*, pur rimanendone martoriato. Da questi fondali di sofferenza e verità, Celan canta il suo personale scacco nell'oceano della sconfitta dell'umanità. La (sua) poesia, in maniera non ossequiante, ci ricorda che è in gioco il destino dell'umanità, presa d'assalto negli sbarramenti del tempo coatto. Alla resa dei fatti, il *sopravvissuto protetto* Celan dedica ogni suo giorno e ogni sua energia a *proteggere* l'umanità. Rompendo tutti i confini, la poesia qui può ambire a ritrovare il mondo, non tacendone le cancrene e chiedendo/dando il respiro al tempo della svolta. Celebrando il suo abbraccio col mondo, fa guizzare l'entusiasmo che rende liberi e umani oltre l'umanità che ha offeso se stessa.

Poesia e umanità possono sperare di staccarsi dalla graticola delle apparenze e delle menzogne, se riflettono sul tradimento delle loro origini e del loro destino. La poesia è l'umanità che soffre e non smette di lottare per sé e la libertà di tutti; l'umanità è la poesia che penetra il mondo e lo perlustra, perdendolo solo perché esso chiede di essere ricostruito in altro modo e aprendo altri mondi. Possiamo dichiarare: la poesia non si *afferma*; ma si *nega*. Non conosce altri modi per esistere. Se si afferma, nega il mondo; se nega il mondo, è *illusione* o, peggio, *menzogna*. È l'abbraccio di mondo e poesia che ci libera dalle illusioni e dalle menzogne, obbligandoci al movimento irrevocabile tra le ombre delle luci e le luci delle ombre. Possiamo finalmente riscoprire che ombre e luci non sono (mai state) il confine le une delle altre³². La con-

Tübinger Ausgabe — Der Meridian. Endfassung — Endwürfe — Materialien, Francoforte, Suhrkamp, 1999; il passo in questione si trova a p. 129. Ricordiamo che Celan, già all'esordio del discorso pronunciato a Darmstadt il 22 ottobre 1960, osserva: "l'Arte, Loro ricorderanno, è un essere marionettesco, giambico-pentapodale e — proprietà che è attestata anche nel mito, con Pigmalione e la sua creatura — senza prole" (*Il meridiano. Discorso in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner*, cit., p. 3).

²⁹ Marina Pizzo, *op. cit.*, p. 154. Il riferimento è sempre a Celan, *op. ult. cit.*, p. 6.

³⁰ Cfr. Marina Pizzo, *op. cit.*, p. 154-155. Sulla poesia come "segreto dell'amicizia e dell'amore", il riferimento è sempre a Celan, *op. ult. cit.*, p. 131.

³¹ Si riprende qui la densa espressione con cui E. Borgna intitola il § 3 (pp. 80 ss.) della II parte: "L'immagine psicopatologica e clinica della schizofrenia", dell'assai bel libro *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 2002.

³² J. Derrida ha svolto analisi critiche esemplari sulla metafisica che dicotomizza luce e ombra, essere e divenire, verità e falsità, presenza e assenza nel suo fondamentale *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1990. Come pure si è

trapposizione di ombra è luce è solo il parto della nostra fantasia inferma ed esitante, delle nostre ossessioni, delle nostre angosce, della paura della libertà e della fuga dalla responsabilità che fanno da struttura alle innumerevoli e cangianti forme di potere che riducono la nostra sensibilità ad una sorta di stato brado dei sentimenti. Proprio per non finire soffocata in queste sabbie mobili, la poesia di Celan non abita la lingua: lingua e parola poetica sono estratti di blocchi di rocce strappati al loro muto dolore. Per sua fortuna e sfortuna, il poeta è sempre in un baratro dilemmatico: non ha altro scampo, se non quello di essere scultore della lingua e della parola, dalle profondità indistinte della luce e dell'oscuro. Con le sue mani, non *crea* la vita, ma la *riafferra*, per *restituirla* e *donarla*. Non perché si era perduta: a perderci, piuttosto, siamo stati noi. Non è possibile *abitare* la lingua e la poesia: esse sono *dono*. Dopo aver perso tutte le dimore, non possiamo sperare di dimorare nel linguaggio; meno che mai, nella poesia. Siamo ad una confluenza in cui tutti i sentieri ci interrogano ed è indubbio che il nostro viaggio può ripartire solo dalla consapevolezza che dobbiamo arrampicarci sul baratro, per uscirne. Altrettanto indubbio è che molti dei passi iniziali possiamo compierli solo nei pressi di Celan. Planando nei territori dove l'anima e il cuore del vivente deflagrano per risorgere, veniamo travolti da una stupefacente verità, troppo a lungo messa alla porta: Celan non si è mai arreso; all'opposto, ha incarnato una indomabile passione per la vita. Ed è la vita che egli ha estratto dalle più profonde metamorfosi della natura, di cui il rapporto amoroso tra roccia e fiore è stata, forse, la rappresentazione più alta che potesse fornirci³³.

L'opera uccide lo scrittore/poeta: lo aveva già colto Foucault³⁴. Come Celan cerca di sfuggire a questo destino tragico e, nel contempo, anonimo? Non si limita ad immergersi nel mondo, immergendosi nell'opera. Sa che non potrà sopravvivere al mondo contraffatto e violento che aveva avuto la brama di prenderlo in consegna, per tentare di renderlo prigioniero perenne del male assoluto. La sua poesia, invece, sopravvive a questo mondo, poiché in esso si è sciolta, per cantarne l'inferno e la salvezza. L'opera non può esercitare su di lui alcuna condanna o vendetta, oltre quelle già istruite e realizzate. Anzi, in Celan, la poesia esplode contro la violenza e la vendetta del mondo decomposto che si ergeva — ed ancora si erge — come eterno e indefettibile signore del vivente. La sua poesia è il canto dolente eppur fiammeggiante della sofferenza infinita della libertà. Non cesserà mai di parlarci di lui e di farci parlare con lui: non per celebrarne l'immortalità, ma per ricordarne la mortalità indomabile. Celan, con la sua vita e la sua opera, non costituisce un esempio di rivolta estemporanea, oracolare o inconcludente; egli ispeziona sottosuoli, pianta fiori, anima rocce, segue e semina impronte, alla ricerca inesausta del vivo e del vivente che giacciono sotto cumuli di odio e indifferenza. Nemmeno i gravi problemi psichici del 1965-66 riescono a farlo tacere e oscurarne la luce poetica³⁵. Egli sape-

ripetutamente interessato di Celan: cfr. particolarmente *La bestia e il sovrano, Vol. I (2001-2002)*, Milano, Jaca Book, 2009, in part. pp. 237-258; *Schibboleth – Per Paul Celan*, Ferrara, Gallio, 1991. Sull'attenzione prestata da Derrida a Celan, cfr. Amelia Valtolina, *La presenza della poesia* e Ylenia Carola, *Paul Celan/Jacques Derrida: Unitamente*, ambedue in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *op. cit.*, rispettivamente alle pp. 173-182 e 183-198. Le analisi e le ricostruzioni su Celan che stiamo venendo proponendo battono sentieri che divergono da quelli derridiani.

³³ Coglie con finezza la presenza di questi elementi indomabili nella poetica di Celan, Francesca Zimarri, *La pietra che fiorisce, la lingua che pietrifica. Un'interpretazione del ciclo Eingedunkelt*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *op. cit.*, pp. 135-150. E lo fa soprattutto citando alcuni bellissimi versi presenti in *Oscurato* (a cura di D. Borso), Torino, Einaudi, 2010): "Non spegnerti del tutto — come altri fecero / prima di te, prima di me, / la casa, dopo la pioggia di boccioli, / dopo / l'abbraccio, si slarga sopra noi / mentre la pietra / attecchisce" (Zimarri, p. 145).

³⁴ Vedi nota n. 18.

³⁵ Risalgono a questo periodo componimenti poi raccolti in *Oscurato*, cit. Sul punto si rinvia a: D. Borso, *Nota introduttiva* al testo di Celan citato alla nota n. 33 e successive; Francesca Zimarri, *op. cit.*, pp. 135-150. Riportiamo una densa osservazione della Zimarri che bene rende la struggente umanità terrestre e, insieme, cosmica delle poesie di Celan, nonostante il ricovero in una casa di cura psichiatrica parigina: "Le leggi e i processi geologici che sono alla base dell'evoluzione terrestre sembrano innestarsi nell'invenzione poetica, nella concretezza della scrittura, trasfondersi dal cosmo alla poesia, a una soggettività, attraverso una sorta di fenomeno osmotico innescato ogni volta sapientemente e minuziosamente dal poeta, in cui leggi e processi naturali si ricombinano in una dimensione esistenziale" (*op. cit.*, p. 137). Su quest'opera di Celan, cfr. anche il denso Camilla Miglio, *Microliti, Oscurato, Poesie sparse. La svolta di Dario Borso*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *op. cit.*, pp. 353-359.

va fin troppo bene che, nel tempo in cui la pietra *accetta di fiorire*, l'affanno deve imparare ad avere un *cuore che batte*; è tempo, dice Celan, che il *tempo sappia*: è tempo che *il tempo sia tempo*³⁶. Come la poesia e la vita, i fiori germogliano perfino sulla roccia e ne costituiscono la sostanza generosa allo stato puro. Essi ci riconducono alla generosità della vita che riemerge finanche da materiale organico apparentemente separato dal vivente dei sentimenti e delle emozioni. È uno schiaffo non al senso comune, ma al soffio aulico e astraeante con cui gran parte della poesia moderna e contemporanea ha estetizzato la vita e rinchiuso l'umanità in dispositivi narrativi fatti di materia e tecniche remissive. Celan, con il suo cammino da dentro e fuori le fauci del mostro, è un'eredità del tempo che sarebbe grave abbandonare alla sterpaglia delle coazioni che ci assediano³⁷. Ma egli non ci parla solo dei sopravvissuti e dei morti: da dentro e su Auschwitz; ci parla anche dei *vivi* e dei *morti* fuori Auschwitz³⁸. Per lui, se è vero che i vivi non debbono e non possono dimenticare i morti, è ancora più vero che i morti non si dimenticano dei vivi: li chiamano non ad una semplice testimonianza, ma alla resurrezione della memoria dell'introvabile. In questa resurrezione, morti e vivi si riabbracciano per l'eternità, ritrovandosi per non perdersi più. La *fuga della morte* descrive questi impetuosi e tortuosi movimenti, grazie ai quali la resurrezione sgorga dal dolore e dalla speranza, proprio per avere ragione dei gestori e amministratori del tempo coatto³⁹. Il tempo coatto viene qui ricondotto ai suoi linguaggi mortuari che, a loro volta, ci riconducono all'umanità ferita che, nel tentativo di accelerare la fuga della morte, ricerca la lingua della verità che libera.

Tanto l'umanità quanto la poesia non abitano la lingua; non potrebbero, nemmeno se lo volessero. Ma Celan ci dice anche che, tra mille cose perdute, solo la lingua è *vicina, non perduta e raggiungibile*: nonostante tutto, essa *rimane acquisita*⁴⁰. Pur gettati tra le cose perdute, restiamo vicini alla lingua: non possiamo esimerci dall'attraversarla e camminare con lei tra ammutolimenti orrendi, tenebre e morte, senza farci distogliere dall'intraprendere e compiere il cammino che è scritto in noi e per noi nel mondo⁴¹. Nel suo cammino, la lingua si *arricchisce*⁴². Solo nell'arricchimento della lingua possiamo arricchirci: se l'abitassimo saremmo, insieme, custodi e custoditi. Non abitiamo la lingua; piuttosto, è essa che, abitandoci, ci muove e ci rende ricchi di libertà. La lingua rimane acquisita, perché pre-esiste a noi: inventandola, abbiamo consentito che ci inventasse e reinventasse. Non possiamo padroneggiarla, come se fossimo suoi abili tessitori e sovrani incontrastati; esattamente come non possiamo consentire che si trasformi nella nostra tomba itinerante. Quella della poesia, dunque, è una *lingua ricca*; me-

³⁶ Si sta richiamando *Corona*, una delle più celebri poesie di Celan, contenuta in *Papavero e memoria*, immediatamente prima di *Todesfuge*: cfr. Celan, *Poesie* (a cura di G. Bevilacqua), cit., p. 59. Anche la Zimbarri, ricostruendo il ciclo di *Eingedunkelt*, si rifà puntualmente ad essa (*op. cit.*, p. 138).

³⁷ Di ciò è estremamente consapevole A. Zanzotto — non casualmente, fervente estimatore di Celan —, laddove scrive: «L'avvicinamento alla poesia di Celan è sconvolgente. Egli rappresenta la realizzazione di ciò che non sembrava possibile: non solo scrivere poesie dopo Auschwitz, ma scrivere “dentro” queste ceneri piegando questo annichilimento» (*Verrà la morte e avrà le tue parole*, in “Corriere della Sera”, 27 maggio 1990).

³⁸ Sul tema, particolarmente significativa pare la raccolta *Di soglia in soglia*, in P. Celan, *Poesie* (a cura di G. Bevilacqua), cit., pp. 135-243.

³⁹ Come è sin troppo chiaro, ci si riferisce a *Todesfuge (Fuga della morte)*, composta da Celan nel 1945: in *Poesie* (a cura di G. Bevilacqua), *op. cit.*, pp. 62-65. Altrettanto chiara è la ricombinazione critica, non solo analitica e discorsiva, che qui e altrove si tenta tra Benjamin e Celan. Volendo esemplificare al massimo, si può dire che la chiave ricostruttiva lungo la quale ci si sta muovendo tenta di leggere parzialmente Benjamin con gli occhi di Celan e parzialmente Celan con gli occhi di Benjamin. Ne risulta un intreccio che integra il patrimonio di entrambi, in una dimensione in cui ognuno ha provveduto a depurare la poetica dell'altro, spingendola oltre il suo orizzonte di partenza e di arrivo. Il legame profondo tra l'opera di Benjamin e quella di Celan è stato, con finezza, colto da U. Fadini, *Principio metamorfosi*, cit.; in part., p. 117, nota n. 32. Del resto, nel testo di Fadini i riferimenti alla poesia di Celan sono frequenti e acuti.

⁴⁰ P. Celan, *Allocuzione ...*, cit., p. 35.

⁴¹ Cfr. Dante, *Inferno*, Canto XXVI: “Considerate la vostra semenza / fatti non foste a vivere come bruti / ma per seguire virtute e canoscenza” (vv. 118-120). Strappiamo questi versi all'astuzia di Ulisse e alla sua sete di incrementazione del potere, attraverso il sapere. Li riconsegniamo alla poesia, alla sua tenerezza e alla sua audacia nel solcare le ferite del mondo, per riaprire il dialogo e il conflitto degli umani con la giustizia e la speranza. Come è noto, Primo Levi fa del *Canto di Ulisse* un'ancora estrema di salvezza: vivere secondo virtù e conoscenza significava non essere ridotti a bestie e, quindi, sfuggire alla degradazione del lager (Cfr. *Se questo è un uomo*, Torino, Super ET Einaudi, 2015).

⁴² Celan, *op. ult. cit.*, p. 35.

glio: la *lingua della ricchezza*. Solo una lingua ricca può essere la lingua della poesia. Ed è precisamente questa la lingua con cui Celan ha scritto le sue poesie, cercando, con esse, di aprirsi un *varco* attraverso il tempo e lo spazio⁴³. L'arricchimento della lingua e il suo viaggio di attraversamento del tempo e dello spazio intessono la *dialogica* della poesia col mondo e l'umanità: essa "può essere un *messaggio nella bottiglia*, gettato a mare nella convinzione — certo non sempre sorretta da grande speranza — che essa possa un qualche giorno e da qualche parte essere sospinto a una spiaggia, alla *spiaggia del cuore*, magari"⁴⁴. La lingua della poesia lancia i suoi messaggi verso le spiagge del cuore: è, questo, il senso più profondo della poesia, della poetica e della vita di Celan. Non scordiamolo: per Celan, il poeta è *ferito di realtà* e *realtà va cercando*⁴⁵. Anche per questo, a più riprese, si accanisce contro la lingua, la parola e la poesia: a partire dalle sue.

4. Topografie

Rimasti senza parole, non si può far altro che ritornare a scriverle, cercandole daccapo, ripercorrendo tutti i sentieri battuti e aprendone dei nuovi che ci allontanano sempre di più verso l'ignoto, per essere più fedeli agli inizi da cui abbiamo preso avvio. Se perdiamo remissivamente le parole, potenziamo le architetture e le scritture dello sterminio del tempo, afferrato e divorato da un'irrefrenabile delirio di morte. Da questo cratere ribollente erompe la poesia di Celan, mettendo in racconto e in vita proprio la ribellione contro il tempo genocidario. Diversamente dalla sua grande amica Nelly Sachs, proprio dai gironi del delirio di morte, Celan *parte* e si *volta, ritorna* e *riparte*: non abbandona mai i luoghi e i tempi dell'origine; ma li riattraversa con tenacia e fervore, portandoli sempre più in là: dall'oscuro alla luce e, di nuovo, all'oscuro e così a seguire in un flusso che non conosce pause⁴⁶. Quello di Celan è sempre un viaggio di andata e ritorno, di apertura di nuovi strati delle profondità della parola presente e della parola assente, riannodate e scomposte con assiduità, per sottolineare l'urgenza di riattraversarle, oltrepassarle e ridislocarle. Il partire voltandosi e il voltarsi ripartendo, in Celan, non significano l'assenza o la distruzione di tempo e spazio; nemmeno indicano un partire-ripartire-tornare in un *qualunque* luogo o il primo che capita. Celan non abita, in particolare, in nessun luogo e in nessun tempo; li abita e ripercorre *tutti*, lungo una frammentarietà solcata da lutto e speranza⁴⁷. Ci mostra passato, presente e futuro del male assoluto, sceneggiandone l'orrore e lo strazio infinito, ma anche percependone l'intima pressione che tende ad aprire squarci. Qui nel passare e nel ritornare si riconquistano luoghi e tempi, trasferendosi con loro sempre più lontano: sia dietro le spalle che davanti agli occhi.

La controlingua e l'antiparola, in realtà, sono esortazione a non arrendersi, a continuare, a cambiare, a ritrovare il segno e la strada. Del resto, *staccarsi da* è sempre un *ripartire* e *trovarsi con*, per stare al mondo senza brindare alle sue sciagure. Il presente non sposa mai definitivamente la morte, anche quando precipita rovinosamente nei suoi tunnel. Dal profondo dell'oscuro, la poesia di Celan si leva contro la compressione che esilia l'umanità in sfere di cristallo di torturante infelicità. Ma non si snoda *intorno* alla deportazione del mondo; si leva *contro* di essa, nella consapevolezza che dall'esilio non si può rimpatriare, se non rimettendo al mondo il mondo, riorientandone bussole e cronometri.

Celan non può che partire dall'*infranto*. È, così, che la poesia e i suoi palpiti vitali possono

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*; corsivi nostri.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Sui rapporti tra i due poeti, si veda Nelly Sachs e Paul Celan, *Corrispondenza*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 1996. Di Nelly Sachs si veda *Poesie* (a cura e con introduzione di Ida Porena), Torino, Einaudi, 2006. Sugli intrecci tra la poesia della Sachs e quella di Celan, si rinvia inizialmente a: Ida Porena, *Nelly Sachs: il più atroce dei silenzi*, in Bianca Maria Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli Editore, 2001, pp. 1-15; Camilla Miglio, *Paul Celan. Il respiro, il corpo, la negazione*, in Bianca Maria Frabotta (a cura di), *op. cit.*, pp. 18-48. Su Nelly Sachs, oltre alla introduzione di Ida Porena alle sue *Poesie*, cfr. Chiara Conterno, *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'assoluto nella lirica di Nelly Sachs*, Padova, Unipress, 2010.

⁴⁷ U. Fadini recepisce questo snodo caratterizzante della poesia di Celan, nella sua "incessante attività di attraversamento critico del tempo della precarietà, della caducità, del lutto, riconosciuto infine come nostra *misura storica*" (*La scrittura dei corpi*, cit., p. 66).

lenire le ferite del mondo e dissepellire i morti; che i morti possono essere onorati e restituiti all'amore dei vivi; che i vivi sono strappati dai loro rifugi e riportati tra le braccia ancora aperte dei morti. Finalmente, crollano tutte le paratie che li rendevano stranieri e nemici gli uni agli altri. Celan intende sfaldare l'orrore, attraverso la sedimentazione di un *andare* ricco di senso quanto *l'arrivare* e il *ripartire*. Il suo è un cammino più intenso del viaggio mistico e più attuale del viaggio errante. La cifra extratemporale ed extraspaziale di Celan si coglie proprio qui, in queste dimensioni appartate, eppure urlanti, della sua vita e della sua poesia. L'esito più rilevante dei passi/passaggi di Celan che stiamo tentando di ricostruire è che la sua poesia *inventa il tempo*, conferendogli spazialità, respiro e durata. Non il presente, non il passato, non il futuro hanno in lui rilievo preminente; tempo e spazio del prima, dell'ora e del dopo, concatenandosi e fluidificandosi in un mulinello insistente, accampano ora i loro diritti cruciali e non si lasciano spodestare. Celan ci conduce verso questi bivi, dei quali non subisce la vertigine, proprio consegnandoci ad essa. L'origine e la meta si disfano dei veli della mitologia, rifiutandosi di sovraimprimersi l'una sull'altra. Le cogliamo avvinte, in una lotta comune contro i poteri raggelanti di un destino che si ripromette di glorificare l'azzeramento di ogni traccia di umanità.

Come già sapeva Wittgenstein, le domande della vita non possono essere soddisfatte dalle risposte della scienza: di fronte ai problemi veri della vita, la scienza rimane in silenzio e, con ciò, il domandare penzola nell'eterna assenza del rispondere⁴⁸. Ma, con l'irruzione del male assoluto, siamo gettati in un'estensione del tempo e dello spazio che sprofonda scienza, logica e filosofia in un cortocircuito che ha in sé il carattere del funereo e del demoniaco: si apre una danza oscena tra assassinio dell'etica e antropofagia del potere. Auschwitz infiacchisce e mette in parentesi il logos greco; nel contempo, incista la materialità tossica del suo proprio pensiero-ragione di cui, con una paradossale coerenza, si propone di elevare la supremazia fino all'apogeo e oltre. I linguaggi e le pratiche, così partoriti, diventano un tellurico epicentro di morte e di ammasso di resti mortali: si sono fatti carne, anima e corpo di quell'abominio che chiede sottomissione e abitudine infinite all'orrore infinito. Scrostati gli strati delle apparenze illogiche, scopriamo qui quanta sostanza razionale circoli, per esempio, nel discorso fatto da Heinrich Himmler presso il municipio di Posen (Poznan), il 6 ottobre 1943⁴⁹. Tutti i frutti avvelenati sorvolano quel cielo nero, in cui il silenzio del rispondere genera la castrazione del domandare. Serrati in questa morsa, pensiero e vita vanno inclinando verso un dileguare che favorisce tirannie e abusi sconfinati. La parola che offende e uccide materializza i poteri della morte: ha irrimediabilmente immolato ogni cifra dell'umano e ora dispensa il disumano dell'umanità ad uno stadio di purezza letale. Questa, in sintesi, la voragine entro cui Celan (e l'umanità) viene precipitato e contro cui combatte. Non possiamo, però, superficialmente e consolatoriamente dire che il problema riguardi soltanto Celan e Auschwitz. Non lo possiamo, di fronte agli inferni di sofferenza che oggi hanno inghiottito il mondo. Abitiamo un presente in cui il potere di morte ha soppiantato il diritto alla vita e l'umanità è sempre più ridotta ad uno

⁴⁸ Cfr., per tutte, la seguente proposizione: "Noi sentiamo che, anche una volta che tutte le possibili domande scientifiche hanno avuto una risposta, i nostri problemi vitali non sarebbero neppure toccati. Certo, allora non resta più domanda alcuna; e appunto questa è la risposta" (L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1973, prop. 6.52, p. 81). Per un'analisi del pensiero di Wittgenstein, in sintonia con le ipotesi qui articolate, sia concesso rinviare ad A. Chiochi, *Deficit del logos e surplus dell'etica*, in *Attraversamenti. Mondi della vita e vite del mondo*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 1996, pp. 4-27.

⁴⁹ "Vi chiedo soltanto di ascoltare ma non di far parola su quanto sto dicendo in questa cerchia. Ci si pose la domanda: che ne facciamo delle donne e dei bambini? Anche in questo caso mi decisi per una soluzione chiara. Non ritenni giusto sterminare — diciamo, ucciderli e farli uccidere — e lasciare crescere i bambini che potranno vendicarsi sui nostri figli e nipoti. Così, si dovette prendere la difficile decisione di far scomparire questo popolo dalla terra. (...) Del popolo ebraico rimarrà soltanto qualche resto, tra coloro che hanno trovato rifugio. (...) Ora siete al corrente e tenete tutto questo per voi. In un lontano futuro, potremmo forse porci il problema se dire di tutto ciò qualcosa al popolo tedesco. Io credo sia meglio se noi — noi tutti — assumiamo questo compito per il nostro popolo, ne assumiamo la responsabilità" (citato da Annette Wieviorka, *L'era del testimone*, Milano, Cortina, 1999). Vale la pena ricordare che le camere a gas ad Auschwitz, fatte sperimentare nel 1941 da Rudolf Hoess, sono da considerare l'organizzazione del *taylorismo della morte*, specializzato nella massimizzazione e massificazione della *produzione di cadaveri* (vedi Letizia Evangelisti, *Auschwitz e il "new humanism": il Canto di Ulisse delle vittime della ferocia nazista*, Roma, Armando Editore, 2009, p. 26).

sterminato ammasso di *avanzi*⁵⁰.

Una geometria, un'architettura, una psicologia e una razionalità teleologica erano, certo, tra le travi portanti dell'orrore nazista: a partire dall'organizzazione di massa di un produttivismo mortuario come mai si era visto nella storia. Ma Celan salta queste catene di senso e va ai nodi cruciali, soprattutto quelli elusi o dati per irresolubili. Si insedia al centro della catastrofe e insorge con una domanda temeraria: come trovare la parola e l'umano, se si è situati e gettati proprio al centro della loro morte?

Egli è ben consapevole che poema e poeta condividono lo stesso destino solitario: di fronte al mondo e ognuno di fronte all'altro. Nasce da qui l'urgenza di Celan di uscire dall'arte che trasferisce l'umano fuori di sé⁵¹. Il clic che fotografa la vita non va al di là della folgorazione dell'occhio della Medusa che conserva la vita, ma solo per pietrificarla: le strappa, così, respiro e cuore. Per lacerare il velo della loro solitudine, poema e poeta devono, per prima cosa, infrangere la pietrificazione mimetica. Ed è *l'interrogazione* il sentiero stretto, attraverso cui la poesia sfugge alla pietrificazione dell'occhio della Medusa: l'arte mimetica rende dimentichi di sé, crea lontananza; da qui l'esigenza di ritornare alla poesia e riafferrarsi ad essa, se si vuole ancora rendersi liberi, dal profondo delle correnti della vita⁵². La libertà, non solo la poesia, è *respiro*: è vita.

Il problema che ci pone Celan è ben chiaro: non imprigionare la poesia nell'arte; piuttosto, reinsediare la poesia in tutte le forme artistiche, senza invaderle e tacitarle. Il luogo della poesia è il suo *farsi libera*, il suo *passo in avanti*, il suo *fuggire innanzi*⁵³. E, dunque, l'arte non deve estendersi invasivamente; non deve essere folgorata dall'occhio della Medusa, ma da quello della poesia. Bisogna ricondursi con l'arte e ricondurre l'arte nelle strettoie della propria vita, per realizzare da lì la propria libertà⁵⁴. Nessun fuggire innanzi può darsi, staccandosi irrimediabilmente da se stessi: Celan ristabilisce con intensità un antico principio dell'umano esistere. Ritrovare la parola e l'umano è un viaggio che prende avvio dalle interiorità della propria vita nel mondo e dalle radici del mondo piantate nel proprio rinascere e ritrovarsi. Così si comincia e così si continua. Così *qualcosa accade*⁵⁵. E accade sempre: questo è il viaggio. Stare in viaggio significa, prima di tutto, ritornare in sé, per andare sempre più lontano, restando nel mondo che va avanti, senza perdere se stessi e nemmeno il mondo. Ma la poesia può andare avanti e fuggire con noi, solo se noi fuggiamo con lei: se impediamo che essa sia inghiottita nel mondo assieme a noi. In questa gigantesca sfida Celan mette in gioco la propria poesia, la propria poetica e la propria vita. Per non finire inghiottito nel mondo, Celan abita tutti i luoghi sempre, non solo nell'atto di lasciarli; crea l'opera in un vortice continuo e non semplicemente con l'atto con cui se ne è staccato; fonda e forgia la durata poetica e la durata della vita, rimemorizzando e reinventando il tempo e non distruggendolo. Dalla pancia del mostro, Celan si ribella al mostro, denudandolo: ne accetta le sfide, osa fronteggiarlo nelle sue roccaforti, dalle quali leva un disperato, ma accorato grido di libertà e speranza. Non dimentichiamolo: per Celan, nello spazio/tempo della pausa del respiro, la poesia insedia lo *sperare* e il *pensare*⁵⁶.

La poetica di Celan è sconvolgentemente più rivoluzionaria e viva di quella di tutte le avanguardie letterarie del Novecento, apparse prima e dopo. Lo sappiamo: con lui, la poesia si è fatta *svolta del respiro*⁵⁷. Così, ha potuto parlare per conto di tutti: anche per conto degli *estranei*: *per conto di un Altro*, se non di *tutt'Altro*, verso cui si è diretta imperterrita⁵⁸. Nel poema, precisa Celan, *l'Altro irraggiungibile* si staglia nel suo essere *raggiungibile*: sta qui la ma-

⁵⁰ Per un'istantanea sui pianeti devastanti della sofferenza entro cui l'umanità è stata inghiottita, lungo linee di ricerca qui soltanto alluse, sia concesso rimandare ad A. Chiochi, *Globalizzazione e dissoluzione dei diritti. La guerra alla vita, ai diritti e alla democrazia condotta dalla globalizzazione*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2015.

⁵¹ In Celan, l'arte non esemplifica scenari avveniristici: "È come un porsi fuori dell'umano, un trasferirsi, uscendo da se stessi, in un dominio che converge sull'umano ed è arcano — il medesimo in cui sembrano essere di casa la figura scimmiesca, gli automi e con questo... ah, anche l'Arte" (*Il meridiano*, cit., p. 9).

⁵² *Ibidem*, pp. 10-13.

⁵³ *Ibidem*, p. 11.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 3.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 14.

gia della poesia e, insieme, la sua storicità corporea; e qui l'Altro è raggiungibile proprio perché *suscettibile di essere liberato*⁵⁹. L'inclinazione della poesia a tacere — nel valicare la soglia — è un segno di rispetto e libertà; nel contempo, è un invito a procedere il viaggio, scegliendo la libertà e inverando la speranza. La poesia non libera o salva l'umanità: *invita* la libertà e la salvezza. Ed è, per questo, che essa non può che rimanere sempre *al margine* di se stessa: si riconduce e ci riconduce dal suo *Ormai-non-più* al suo *Pur-sempre*⁶⁰. L'occasione perduta, il fallimento, lo scacco contingente non disegnano la catastrofe irreparabile: persino nel tempo e dal ventre del male, ci dice Celan, è possibile continuare a pensare, sperare e vivere per la propria libertà e quella dell'Altro⁶¹. A questo "angolo di incidenza", il poema, pur restando solitario, rimane *in cammino* ed, essendo in cammino, diventa *incontro*: meglio ancora, si colloca dentro il *mistero dell'incontro*⁶². La poesia qui non è altro che la celebrazione del mistero dell'incontro: sino a quando rimarrà dentro di esso, sorreggerà il suo *per sempre* e quello dell'umanità. La parola libera dalle catene; non si fa pressare nella pietrificazione mimetica o separare dalla speranza: è *altra* e, per questo, si *dona*. *Altro e dono* sono inscindibili⁶³.

L'inscindibilità di Altro e dono sta nell'inaggrabile realtà che li vede costruire insieme i luoghi e i tempi dell'incontro. Nell'incontro, si genera l'oltre dell'Altro: non v'è l'Altro, se non se ne varca l'orizzonte. L'incontro è una simultaneità che si riannoda: il varco dell'Io verso l'Altro e il varco di Io-e-Altro verso l'Altro. Io e Altro non sono più separati e non sono più dissociabili: essi evadono il tumulto bipolare istituito tra due narrazioni: "Io è l'Altro" e "l'Inferno sono gli Altri"⁶⁴. L'oltre dell'Altro è il controcampo che libera e riannoda i fili spezzati: in questa dimensione creativa ed espressiva, poesia e poetica possono reincontrare l'umanità, strappandola al silenzio e allo smemoramento. Il ricordo del passato e del presente rimane una radice dolorosa che niente e nessuno può estirpare; ma è anche memoria del dolore che si fa luce: ammonimento e, insieme, traccia che invitano alla salvezza. Ed è qui che ritroviamo Celan. Di nuovo, egli ci sorprende: l'incontro e il dono a cui la sua poesia ci richiama sono l'*invito* alla reinvenzione del mondo, dalle sue macerie. Macerie e sofferenza non sono qui nascoste; sono mostrate e patite in tutta la loro devastante potenza. Per tornare a vivere, si deve, nel contempo, vivere la luce come se fosse la prima e l'ultima volta, generando sempre l'alba che subentra ad ogni tramonto. Il poema non distrugge il tempo; ma si fa assorbire dalla sua luce che rinasce sempre nuova. Acconsente che abbia voce ciò che all'Altro è più caro: il tempo⁶⁵. Nelle estensioni dell'oltre dell'Altro, però, il tempo non è caro soltanto all'Altro, come non può più appartenere soltanto all'Io. Siamo in grado di dire, d'accapo con Celan: "Quali domande! Quali pretese! È tempo di invertire la marcia"⁶⁶.

Con Celan, possiamo permanere nello scorrere del tempo universale, sapendo che esso è sempre respiro radicato nelle ore che irrompono per durare, ergendosi contro la durata del dolore e del male. La poesia e la vita di Celan sono state sofferenza atroce, a cui egli ha sempre risposto e contro cui ha sempre combattuto, cercando e mostrando i firmamenti cupi dai quali

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 15.

⁶¹ "Il poema tende a un Altro, esso ne ha bisogno, esso ha bisogno di un interlocutore. Lo va cercando e vi si dedica. Ogni oggetto, ogni essere umano, per il poema che è proteso verso l'Altro, è figura di questo Altro" (*Ibidem*, p. 16). Poche righe più avanti, a proposito dell'attenzione che il poema deve porre a tutto quello che gli si fa incontro e quasi a voler testimoniare direttamente la sua assonanza con Benjamin, Celan afferma: «"L'attenzione" — mi concedano di riportare qui, dal Saggio su Kafka di Walter Benjamin, una frase di Malebranche —, "l'attenzione è la preghiera spontanea dell'anima"» (*Ibidem*). Il saggio di Benjamin, a cui si riferisce Celan, è *Franz Kafka. Nel decennale della morte* (trad. it. di R. Solmi), in *Opere complete*, VI, *Scritti 1934-1937* (a cura di E. Ganni e H. Riediger), Torino, Einaudi, 2004.

⁶² *Ibidem*, p. 15.

⁶³ Per le coordinate del discorso qui soltanto alluso, si rinvia ad A. Chiochi, *L'Altro e il dono. Del vivente e del morente*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2014.

⁶⁴ Come è chiaro, i poli di riferimento principali sono qui: A. Rimbaud, *La lettera del veggente*, in *Opere* (a cura di I. Margoni), Milano, Feltrinelli, 1965; J.-P. Sartre, *A porte chiuse*, in *Opere di Jean-Paul Sartre*, Milano, Bompiani, 1974. Il dramma di Sartre è stato rappresentato per la prima volta al "Théâtre du Vieux-Colombier" nel maggio del 1944.

⁶⁵ "... nell'*hic et nunc* del poema — il quale, di per sé, possiede sempre soltanto codesto unico, irripetibile e puntuale presente —, ancora in questa immediatezza e contiguità il poema consente che abbia voce quanto, all'Altro, è più proprio: ossia il suo tempo" (M. Celan, *op. ult. cit.*, pp. 16-17).

⁶⁶ *Ibidem*, p. 18.

la luce filtrava. Celan si è affidato alla poesia ed ha affidato la poesia agli umani: per noi, ha custodito le coordinate dell'incontro tra umani e poesia. Ha titanicamente e dolorosamente sperato in questo incontro: verso esso ci ha spronato e ad esso ci ha invitato ma gli umani sono rimasti sospettosi e all'invito hanno sempre voltato le spalle. Egli si è affidato alla poesia, perché si è fidato delle infinite possibilità poste nel mondo. Il mondo non si è affidato alla poesia, perché non si fida dell'umanità. Nel mondo che non si fida e affida, incontro, dono e oltre dell'Altro sono qualificati sbrigativamente come abbagli mentali e grovigli etici, liquidati col marchio dell'utopia. Non appena marchiate, le utopie vengono dichiarate nefaste, ingannevoli e tiranniche. Si tratta di un falso ideologico lampante. Celan ci ricorda, opportunamente, che le u-topie sono *ricerca topologica* e l'umanità e le opere si trovano appunto gettate sotto la loro luce⁶⁷. Non meraviglia che, assieme alle utopie, Celan sia stato confinato tra le macine dei linguaggi dell'autodistruzione. L'offesa alla vita continua in ogni dove e in ogni tempo. E Celan l'ha patita in ogni dove e in ogni tempo.

Celan raccoglie l'invito a solcare le vie della poesia che immettono nei sentieri in cui la lingua si fa *sonora*, generando *incontri*: vale a dire, "vie che una voce percorre incontro a un tu che la percepisce, vie creaturali, forse progetti di esistenza, un proiettarsi oltre di sé per trovare se stessi... Una sorta di *rimpatrio*"⁶⁸. Cercare poeticamente il cammino conduce verso il rimpatrio nell'introvabilità, riconosciuta nei luoghi in cui già si sapeva che avrebbe dovuto essere e che non ancora si era avuto il coraggio di scandagliare⁶⁹. Nella ricerca topologica di Celan, l'utopia è il ritrovamento dei luoghi del rimpatrio: un uscire fuori di sé, per rientrare nelle profondità arcane di sé, al fine di reperire — dentro e fuori — le possibilità infinite dell'incontro con l'Altro. I meccanismi emotivi e razionali del bipolarismo "Io è un Altro"/"l'Inferno sono gli Altri" mostrano la loro specularità/complementarietà, in virtù della supplenza che gli uni esercitano nei confronti degli altri. L'Io che si accortaccia e chiude in sé, diventa l'Inferno *per* gli Altri; l'Altro che si pone come universalità si spaccia *per* vero Io. In tutta la serie delle possibilità intermedie che si offrono tra questi due poli estremi, eppure perversamente comunicanti e comunicati, saltano gli incontri, poiché mancano i linguaggi dell'invito: esiste solo l'Io o solo l'Altro; e si rinnegano a vicenda.

Grazie a Celan, possiamo attribuire all'utopia il senso profondo che le è più proprio: il ritorno alla patria dell'incontro e dell'ospitalità. L'utopia rimpatria nella *terra dell'ospitalità* e, perciò, ci porta — dentro e fuori di noi — in simultanee e decentrate unità spazio-temporali. Essa è spazio-e-tempo che pre-esiste alle topografie del mondo: come l'America di Colombo pre-esisteva a Colombo, per fare un solo esempio. È spazio/tempo topografico ed emotivo non conosciuto che nondimeno esiste. È la limitatezza sentimentale e cognitiva dei nostri orizzonti a presupporre l'utopia come un *non-luogo* o un *non-tempo*⁷⁰. Ciò spiega anche perché essa sia stata sempre proiettata o all'indietro o all'avanti: come spazio o tempo favoloso che non ha mai avuto speranza di esistere⁷¹. Con tutta chiarezza, viene qui alla luce il deficit del dualismo logico che ha caratterizzato la filosofia occidentale fin qui prevalente e che ha sempre fatto un suo

⁶⁷ *Ibidem*, p. 17; ma anche pp. 19-21.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 19; corsivo nostro.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 20-21.

⁷⁰ Con stretto riferimento al tempo, anziché allo spazio, come è noto, è stata elaborata la categoria di *ucronia*. Tra le altre cose, nell'analisi che si sta enucleando viene confutato il significato meramente spaziale attribuito all'utopia e, dunque, si considera incongrua la dicotomia concettuale postulata tra utopia e ucronia. Come ci hanno insegnato le antiche cosmogonie, non è dato separare tra di loro tempo e spazio. Celan riassume in maniera originale le cosmologie, con il suo appellarsi allo spazio-tempo-altro del rimpatrio, dell'invito, del dono e dell'ospitalità nella lingua offesa, ma risorta.

⁷¹ È ben noto che esistono concettualizzazioni dell'utopia divergenti da quelle che si sono sommariamente confutate. Valga, per tutti, il richiamo alla posizione di E. Bloch: *Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1980. I passaggi analitici che qui si sta cercando di costruire si discostano, comunque, da questi pur ineludibili contributi critici, a partire da quello assolutamente rilevante di Bloch. Le considerazioni sull'utopia qui sviluppate si reggono su un impianto base tracciato in: A. Chiocchi, *Dilemmi del 'politico'*, Vol. III, *Dalla politica all'insieme etica/utopia/poesia*, Avellino, Associazione culturale Relazioni, 2010. Si confronti anche Camilla Miglio, *Il meridiano libertario di Celan*, cit., in cui sono svolte interessanti osservazioni sull'utopia e sull'inossidabile formazione libertaria di Celan. Sull'argomento, rimangono imprescindibili le pregnanti considerazioni sul rapporto tra letteratura e utopia sviluppate da Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia. Lezioni di Francoforte*, Milano, Adelphi, 1993, su cui ci soffermeremo nel § 10.

punto d'onore aborrire i luoghi e i tempi dell'impossibile che pure esiste. Celan percorre, invece, con passione e metodo tutte le strade dell'impossibile, perché è lì che si imbatte nel *Meridiano* che interseca i *Tropic* e che, col suo unire, può "avviare il poema all'incontro"⁷². Possiamo riassumere: con Celan, la poesia è in cerca dei luoghi impossibili dell'incontro, di cui traccia le topografie. Essa è una delle anime viventi del camminare nell'impossibile, per far vivere il possibile oppresso e diseredato.

5. La metafora del delfino

Torniamo alle due domande iniziali: *cosa* è la poesia? *chi* è il poeta? Ripartiamo da qui e iniziando a camminare in compagnia di Ingeborg Bachmann, senza lasciare Celan e senza precluderci altri incontri.

Le poesie hanno un difficile destino e non tanto in termini di copie vendute: in sorte hanno il *conflitto* col mondo che sono chiamate a mettere in lingua e parola. Sono, per questo, impregnate di energie e sentimenti ostili al baratto. Le poesie non sono permutabili e non possono essere "spiegate", tantomeno "comprese"; si può soltanto *sentirle* e *viverle* col cuore, la passione e l'intelligenza. Le portiamo in viaggio, in un percorso che ci conduce dalla loro anima all'anima del mondo, da cui facciamo sempre ritorno a noi, per ricominciare nel mondo: cioè, per essere, continuare e cambiare. Se non si lasciano delucidare, ancora meno sono prone a controlli e mode di ogni tipo. Le poesie — ma le *poesie* — nascono libere; o non nascono affatto. Custodiscono con inflessibilità la loro libertà: sanno che il loro scorrere nel tempo e nello spazio dipende dal non rinunciare alla loro vita propria, per rimanere nel sangue delle proprietà del mondo e degli umani. La loro non è una strategia di difesa; tantomeno di attacco. Dichiarano, piuttosto, la loro appartenenza ai misteri e ai dolori del mondo, a cui partecipano. Sono come nostre sorelle e fratelli, ma anche madri e padri; non solo figlie e figli. Non solo nostre creature; ma anche nostre creatrici.

Il rapporto tra autore e opera non è risolvibile nella mortalità della contingenza, così come non si sublima nell'eterna dissolvenza dell'immortalità. L'autore e l'opera sopravvivono l'uno all'altra e l'uno nell'altra. Quand'anche volesse, l'autore non può sopprimere l'opera; l'opera, quand'anche volesse, non può mai liberarsi dell'autore. Tutt'al più, autore e opera muoiono insieme, dopo essere nati e vissuti insieme. Insieme, sono stati e sono un tassello dell'eternità possibile del dialogo: è sufficiente che un umano li ascolti, li senta, si faccia "toccare" e li "tocchi". Opera e autore non possono mai porre fine al loro dialogo con l'umanità e la storia, fosse anche soltanto per mettersi e metterle radicalmente in questione o per dichiarare che non hanno niente da dirsi e da dire. In ogni successione del tempo e angolazione dello spazio, non parlano mai la stessa lingua, anche quando dicono le stesse parole. Ma il fatto sorprendente è che dicono ogni volta parole mai dette prima, con lingue non ancora immaginate e impresse, visto che se ne ignoravano ancora lessico e alfabeto. Le poesie reinventano la lingua e le parole medesime che le hanno inventate; reinventano gli stessi luoghi che le hanno partorite. Anche quando transitano verso il tramonto, opera e autore non cessano di essere topografie che parlano, sorgono e insorgono: si rigenerano sempre come eredità e testimonianza del tempo che fluisce e irrompe, assicurandosi nuovi inizi e nuovi approdi. È sufficiente saperle interrogare e leggere; saperle ascoltare e lasciarle parlare. Lingue e parole nascono e rinascono sempre: basta non estirpare e cancellare le lingue e le parole che ci hanno generato e che abbiamo appreso nella culla del tempo. Le lingue e le parole *madri* fanno da gestanti allo scorrere del tempo che mette alla luce nuove lingue e nuove parole, dalle quali possono nascere nuovi tempi e nuovi mondi.

Chi parla può farlo, perché non ha chiuso gli occhi⁷³. Senza vedere, non è possibile parlare; ma occorre imparare a vedere anche con gli occhi dell'anima. Il poeta parla da dentro le vibranti profondità dell'anima, dalla cui immensità entra in dialogo con gli altrettanto sconfinati orizzonti di un mondo compiaciuto di precipitare nel disonore trionfante. Non volta le spalle al

⁷² Celan, *Il meridiano*, cit., p. 21.

⁷³ Come dice Ingeborg Bachmann, interpretando una poesia di Günther Eich: "Colui che parla gli occhi non li ha chiusi, insonne e reietto, egli abita in mezzo a noi" (*Sulle poesie*, in *Letteratura come utopia*, cit., p. 38). La poesia di Eich richiamata dalla Bachmann è: *Betrachtet die Fingerspitzen*, in *Botschaften des Regens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1955, p. 46.

mondo e nemmeno gli chiude gli occhi in faccia: abita il mondo, in mezzo a noi, come ci ricorda ancora Ingeborg Bachmann. La sua condizione di reietto, però, non è segno di un destino avverso e l'insonnia non è sigillo della sfortuna. Nella posizione di reietto si trincerava la possibilità del vivere e vedere la sofferenza umana e le sofferenze del mondo, da cui nascono il desiderio e il bisogno di un altro mondo. Dall'insonnia, invece, nasce la possibilità della visione: vedere mondi nuovi ad occhi aperti, dall'anima del dolore del mondo. Il poeta vede e parla dall'anima della sofferenza del mondo e lì trova l'anima di mondi nuovi. Dice Günther Eich nella poesia *Osservate la punta delle dita*, citata da Ingeborg Bachmann: "Di continuo noi ci disponiamo alla felicità, / che però non ama star seduta accanto a noi" (vv. 10-11)⁷⁴. Nodo e snodo, però, sono altri. La poesia non può mai essere la compagnia infelice o, peggio, felice della nostra infelicità; vicinanza alla nostra sofferenza, questo sì. Essa ci scuote e non è appagata dal nostro lamento, per quanto elegiaco o seducente possa essere. Ci invita a nuotare nella nostra infelicità e in essa naviga con noi. Non aspetta il ritorno di chi se ne è andato: sa che non può tornare, se non siamo noi a chiamarlo, tornando a camminare con lui, compiendo i passi ancora incompiuti. La poesia è cammino nel mondo incompiuto, dal centro della sua incompiutezza che non conosce termine e che troviamo ad aspettarci di nuovo, ad ogni alba e tramonto delle nostre giornate. La poesia si dipana nel mondo incompiuto; noi stessi sgrovigliamo la nostra vita in un mondo incompiuto che non possiamo sigillare nella finitezza dell'orizzonte. Non esistono altre strade percorribili: camminiamo e viviamo solo facendoci carico delle incompiutezze, ingiustizie e insufficienze che abitiamo. Senza chiudere gli occhi: come dicevano Günther Eich e Ingeborg Bachmann. La felicità stessa, non solo la poesia, non può chiudere gli occhi: non può dichiararsi estranea, né esterna all'incompiutezza del mondo: è in essa che può trovare dimora e vita. È di questo mondo e, insieme, di un altro mondo: il mondo che gli umani perseguitati e la poesia braccata possono far rinascere proprio dalle loro ferite. Ed è qui definitivamente chiaro che la poesia è tutto meno che puro *empireo* dell'arte⁷⁵.

A questo tornante del nostro percorso, possiamo dire che la poesia e l'arte debbono risolversi nella disobbedienza pura e irremissibile, nella rivolta totale contro il mondo? Può la poesia sciogliersi e compiersi nella scelta surrealista, fuori da ogni preoccupazione estetica, morale e storica⁷⁶? Il surrealismo catapulta la poesia e l'arte *contro* il tempo e verso il *futuro* che fa del tempo la scansione della *rivoluzione surrealista*. Ci qui imbattiamo nella reincarnazione dell'assoluta libertà dello spirito che ora si fa *spirito surrealista*. Nel passaggio, il surrealismo si colloca ben fuori la tradizionale linea di contrapposizione tra arte e vita, portando fino al limite estremo l'itinerario inaugurato da Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e dal dadaismo⁷⁷. La ricongiunzione tra arte e vita coniuga qui la prevalenza assoluta della vita: l'imperativo rimbaudiano di "cambiare la vita" è riscritto con i linguaggi, le parole e gli atti della sovversione assoluta dell'esistente che intercomunicano tra di loro, fino a trasfigurarsi nell'assoluto della *surrealtà*⁷⁸.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 37.

⁷⁵ In proposito, la Bachmann rivolge la sua critica a Stephan George e al suo circolo (*ibidem*, p. 39). Possiamo tranquillamente estendere la critica alla poesia, alla filosofia e all'arte che, in tutti i tempi, si sono categorizzate come regni superiori, una sorta di iperuranio del mondo, supposta dimensione assoluta dell'infinita pace, libertà e felicità dello spirito. Al di là delle ambizioni smisurate, non v'è modo più prosaico con cui tenere gli occhi chiusi sul mondo e sulla vita.

⁷⁶ Come è noto, sono questi tra i fulcri del surrealismo, già nel *Primo manifesto del surrealismo* (1924) e, ancora di più, nel *Secondo manifesto del surrealismo* (1930). Cfr., in proposito, A. Breton, *I manifesti del surrealismo*, Torino, Einaudi, 1987. Si veda il riferimento contenuto nella pagina successiva e la relativa nota n. 80. Per un primo approccio alla "rivoluzione surrealista" e ai suoi sviluppi, cfr.: I. Margoni (a cura di), *Breton e il surrealismo*, Milano, Mondadori, 1976; L. Binni, *Potere surrealista*, Roma, Meltemi, 2001, in part., pp. 80-118; F. Fortini e L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001; M. De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 322-353.

⁷⁷ Così già A. Bernardi, ma secondo linee di ricerca divergenti da quelle che qui si propongono (*L'arte dello scandalo. "L'Âge d'or" di Luis Buñuel*, Bari, Edizioni Dedalo, 1984, pp. 7-8).

⁷⁸ Siamo qui nel pieno della iniziale strutturazione del "dettato surrealista", operata dal *Primo manifesto*, con il distanziamento e la rottura con tutte le avanguardie artistiche del primo Novecento: a cominciare dal futurismo, dal dadaismo e dal cubismo. Massimi latori del *surrealismo assoluto* e firmatari del *Primo manifesto* furono: Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Desnos, Eluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac. Due sono, comunque, le opere maggiormente caratterizzanti della letteratura surrealista: A. Breton, *Nadja*, Torino, Einaudi, 1977; L. Aragon, *Il paesano di Parigi*, Milano, Il Saggiatore, 1996.

Le strategie e le tattiche surrealiste celebrano la ricomposizione di origine e meta in un *qui e ora*, in cui dovrebbe prendere corpo la sconfitta dell'anacronistica ed esangue cultura borghese, con il *simultaneo* inverarsi della sconfessione surrealista del dato, per affossarlo e subentrargli⁷⁹. La scrittura automatica, la trasposizione dell'onirico in azione fulminea e fulminante, l'azione folgorante che sovverte e spazza via il conforme dalla vita quotidiana sono i fulcri principali di questa poetica, per molti versi rivoluzionaria. Tutti questi elementi si compongono e trovano una sorta di fusione in quello che è, probabilmente, il centro assiale del surrealismo: *l'automatismo psichico*.

Ecco come si esprime Breton, con una ingenuità che sfiora l'assolutismo spiritualista e incrocia una singolare forma di positivismo di ritorno:

Automatismo psichico puro col quale ci si propone di esprimere, sia verbalmente, sia per iscritto, sia in qualsiasi altro modo, il funzionamento reale del pensiero. Dettato dal pensiero, in assenza di qualsiasi controllo esercitato dalla ragione, al di fuori di ogni preoccupazione estetica o morale. Il surrealismo si fonda sull'idea di un grado di realtà superiore connesso a certe forme di associazione finora trascurate, sull'onnipotenza del sogno, sul gioco disinteressato del pensiero. Tende a liquidare definitivamente tutti gli altri meccanismi psichici e a sostituirsi a essi nella risoluzione dei principali problemi della vita⁸⁰.

Sono noti i molteplici riferimenti di Benjamin al surrealismo, percepito come un tornante significativo del tentativo delle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento di uscire dalle secche delle poetiche ed estetiche classiche e post-classiche. Parimenti conosciute sono le critiche nette e distanzianti che egli ha indirizzato al "movimento"⁸¹. Ma quello che ora, più di ogni altra cosa, ci preme è rivisitare la dialettica parola/lingua/azione implicita nel surrealismo ed entro cui, a nostro avviso, sono barricati i suoi limiti e problemi irrisolti. Autonomamente e ben oltre il surrealismo, Celan ha navigato in questi flutti turbolenti, per tentare di venirne fuori: si è immerso nelle profondità dell'urlo silenzioso dell'angoscia che aveva nel cuore e alle spalle ed il tempestoso mare aperto che gli si parava davanti, potendo confidare solo sulla forza e la passione delle sue bracciate. Con estrema e angosciante lucidità, ha lavorato al *dirottamento* dello spazio/tempo dai baricentri delle rotte che l'avevano posto in cattività. La sua poesia ha attraversato le viscere del dolore, per restituirlo alla lingua e alla parola.

Già Freud ci ha mostrato che le parole non riescono sempre a trasferirsi alla memoria o a risalire dall'abisso dell'inconscio alla superficie del conscio⁸². Sintomatico è il suo assunto, secondo il quale, per ritrovare il passato sepolto nel presente, l'analista deve procedere come un archeologo che dissotterra una città distrutta⁸³. Le associazioni verbali che si sviluppano nel lavoro analitico non possono disegnare e restituire una trama compiuta e coerente: solo una parte della memoria è cosciente e narrativa; l'altra è implicita, inconscia e non verbale⁸⁴. In un

⁷⁹ Un contesto siffatto recupera e ricombina, principalmente, Freud, Rimbaud e Lautreamont. Freud, con le sue teorie sull'inconscio, il sogno e il rimosso; Rimbaud, con le sue illuminazioni sull'alterità dell'io; Lautreamont, con il suo appello lanciato, affinché la poesia fosse scritta da tutti e non già da uno solo (cfr. L. Binni, *op. cit.*, pp. 80 ss.).

⁸⁰ Cfr. A. Breton, *Primo manifesto del surrealismo*, in *Manifesti del surrealismo*, cit. p. 30.

⁸¹ Di Benjamin, sul tema, cfr. *Il surrealismo: l'ultima istantanea sugli intellettuali europei*, in *Avanguardia e rivoluzione*, cit.; *Parigi, capitale del XIX secolo. I «Passages» di Parigi*, cit. Pur tenendo in massimo conto il contributo di Benjamin, seguiremo piste di indagine in parte discordanti.

⁸² Di S. Freud, in proposito, rilevano: *Ricordi di copertura*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. II, Torino, Boringhieri, 1968; *Ricordare, ripetere, rielaborare*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. VII, Torino Boringhieri, 1975; *Il disagio della civiltà*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. X, Torino, Boringhieri, 1978; *Costruzioni nell'analisi*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. XI, Torino, Boringhieri, 1979. Per quanto concerne specificamente le tematiche e le problematiche del sogno, di Freud rileva soprattutto *L'interpretazione dei sogni*, in *Opere di Sigmund Freud*, vol. III, Torino, Boringhieri, 1973. Sul rapporto assai articolato tra psicoanalisi e creazione artistica, cfr. M. Lavagetto (a cura di), *Palinsesti freudiani. Arte, letteratura e linguaggi nei verbali della Società psicoanalitica 1906-1915* (Vienna), Torino, Bollati Boringhieri, 1988; E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967; S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Bologna, Clueb, 1999.

⁸³ Cfr. soprattutto Freud, *Costruzioni nell'analisi*, cit.

⁸⁴ Anche per un'acuta ricostruzione delle posizioni di Freud in materia, si rinvia a R. Boccalon, *Imago e Psiche*, "PSICO-ART", n. 2, 2011-12, p. 2. L'analisi che proponiamo, comunque, procede in altre direzioni.

doppio mulinello, con un flusso alternato apparentemente schizofrenico, esse impattano contro i *veti* dell'inconscio e gli *ostracismi* del conscio. Nel 1956, Marion Milner ha usato una plastica e densa metafora: "Dovrebbe essere chiaro a chiunque guardi dentro di sé che la nostra vita mentale procede con un movimento abbastanza simile a quello di un delfino" che, sul pelo dell'acqua, dà luogo a un continuo susseguirsi di immersioni ed emersioni: la superficie rappresenta il conscio, mentre sotto di essa spazia l'inconscio⁸⁵. Nel 1957, la Milner precisò ulteriormente il suo pensiero:

I termini logici con i quali si considera la capacità di costruire simboli sono forse meno importanti dei termini prelogici. Direi che sono i termini in cui, ai livelli più profondi e non verbali della psiche, noi consideriamo questa capacità specificamente umana di costruire simboli a determinare, almeno in parte, il modo in cui questa capacità funziona in noi⁸⁶.

La capacità della costruzione simbolica va qui ad incardinarsi sulle dimensioni prelogiche, dalle quali i simboli devono essere catturati e intercettati non tanto dalla mediazione del lavoro psicoanalitico, quanto dal lavoro di creazione che opera simultaneamente sul conscio e l'inconscio, liberando l'uno dal controllo dispotico dell'altro. L'inconscio in emersione non è ancora accenno alla creazione libera; vale come approssimazione offuscata del *non-detto* e del *non-visto*. Sono, invece, le parole del *non-detto* a dover parlare e gli occhi del *non-visto* a dover vedere. Le profondità sorgive del non-ancora-detto e del non-ancora-visto non sono descrivibili: sono vita dolente e oppressa che chiede di emergere come *esperienza* straziata della sofferenza, del silenzio e della ribellione in cerca di lingua e parola. L'inconscio che si racconta nella surrealtà, con il suo presunto far erompere la spontaneità e la vitalità nascoste, riesce soltanto a tratteggiare la nebulosa di insiemi viventi frantumati, assolutamente non in grado di far saltare l'illusorietà e la falsità della realtà che ci risucchia. La surrealtà resta qui un mero ricalco negativo della realtà e, in quanto tale, un ordigno ancora impregnato di logica che surdetermina la stessa azione surrealista, contro la sua volontà e senza che nemmeno riesca ad avvedersene.

L'intenzionalità rivoluzionaria surrealista non riesce a convertirsi in coerente azione performativa: la sua performatività finisce con l'essere ancora troppo condizionata dalla logica, nella veste di un'anti-logica. Cercando di essere più precisi, si può dire: nonostante la volontà dichiarata, la performance proliferante surrealista si pone come obbligazione univoca eticamente, esteticamente e politicamente vincolante⁸⁷. Al di là del pensiero e della razionalità della logica, ciò che più ha valore in un'azione performativa è la sua creatività: vale a dire, i suoi contenuti di libertà e verità. E la verità e la libertà si contraddistinguono per non essere obbliganti: hanno il valore della *scelta*. Il terreno che il surrealismo manca è quello delle *verità non obbligate* che sole possono condurci verso i piani delle *pratiche di verità* che aprono, motivano ed espandono la nostra libertà poetica ed etico-politica. Attestandoci su questo piano di ricerca, con un solo balzo, possiamo tentare di fare un doppio salto: oltre il dovere/coraggio della verità (la *parresia* dei Greci, inaugurata da Euripide e Socrate e valorizzata da Foucault⁸⁸) e al di là del cortocircuito performativo del surrealismo. Siamo qui in grado di abbozzare di passaggio una prima conclusione, su cui dovremo ritornare: valore creativo e valore performativo si in-

⁸⁵ Marion Miller, *Psicoanalisi e arte* (1956), in *La follia rimossa delle persone sane*, Roma, Borla, 1992, pp. 244-245. Su queste tematiche e, in particolare, sul contributo della Miller, cfr. A. Stefana, *Marion Milner, il ruolo dell'esperienza estetica nella creazione artistica*, "Gli Argonauti", n. 139, 2013, pp. 337-356.

⁸⁶ Miller, *L'organizzazione del caos* (1957), in *La follia rimossa delle persone sane*, cit., p. 276.

⁸⁷ Le basi delle linee qui argomentate sono state fugacissimamente schizzate in A. Chiochi, *Equilibri asimmetrici. La decomposizione del welfare e le cooperative sociali*, in corso di pubblicazione in E. Gardini e Stefania Ferraro (a cura di), *Welfare, Governance e Territorio*; in part., 7° e ultimo paragrafo.

⁸⁸ Di M. Foucault cfr.: *Discorso e verità nella Grecia antica*, Roma, Donzelli, 2005 (con una densa introduzione di Remo Bodei); *Il governo di sé e degli altri. Corso al Collège de France (1982-1983)*, Milano, Feltrinelli, 2009; *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France 1984*, Feltrinelli, Milano 2011. Per un'acuta ricostruzione dell'arco tematico elaborato da Foucault, cfr. L. Bernini (a cura di), *Michel Foucault. Gli antichi e i moderni. Parrhesia, Aufklärung, ontologia dell'attualità*, Pisa, ETS, 2013. Si segnala, altresì, la sezione "La parrhesia e l'attualità politica della critica" di "Materiali foucaultiani", n. 5-6, gennaio-dicembre 2014; in questa sezione viene tradotto un inedito di Foucault: *La parrhesia* (pp. 21-52), conferenza da egli tenuta all'Università di Grenoble il 18 maggio 1982.

trecciano soltanto se non hanno carattere obbligante, né sul piano politico e ancora meno su quello etico ed estetico.

Ma v'è da registrare un ultimo e, forse, più profondo limite del surrealismo che è, insieme, epistemologico e poetico. Il suo tendere all'emersione detonante dell'inconscio non tiene in conto la complessa, sfuggente e ambigua dialettica che si istituisce e dipana tra logica del senso e logica dell'insensatezza. Imprigionando lingua e parola nel nome dell'azione risolutiva, ripetuta esemplarmente all'infinito, si smarrisce la dialettica del conflitto come principio e finalità della vita dell'umanità e della storia. Così facendo, si corre il rischio di essere trascinati fuori dai territori delle metamorfosi conflittuali del vivente: rischiamo di dissolvere lingua, parola e anima, oppure consentiamo che altri, dentro e fuori di noi, ce le strappino. Gli universi sconfinati dell'anima penetrano il logos: se interiorizziamo questa "verità prima", possiamo predisporci ad accedere in essi. Ben lo sapeva Eraclito: ci ha insegnato che occorre passare e ripassare non una sola volta per i luoghi dell'anima che, per lui, è il logos dell'infinità del mondo⁸⁹. Una semplice performance di negazione non ci libera dal dominio del pensiero razionale e nemmeno ci svincola definitivamente dagli stereotipi dell'idealismo e dello spiritualismo. Lo stesso inconscio, come riveleranno studi successivi al surrealismo, stratifica in profondità e proietta in superficie dimensioni logiche che si sottraggono al "principio di non-contraddizione" aristotelico, dando luogo a figure e catene logico-simboliche complesse e intercomunicanti⁹⁰. Tra i livelli di superficie del conscio e le dimensioni sommerse dell'inconscio possono, così, insinuarsi interscambiabilità che arrivano a sovrascrivere la vita sulla morte e la morte sulla vita, come se ognuna fosse un file digitalmente sovrascrivibile su qualunque altro file, scartandone le specificità e le differenze. La metafora del delfino di Marion Miller torna, così, a riproporsi come una delle tracce di un percorso possibile; ma è ancora più produttiva se, sulla scorta di Matte Blanco, consideriamo come *sistemi infiniti* gli intrecci che aggrovigliano inconscio, emozioni, parole ed arte⁹¹.

6. Parlanti e vedenti

Continuiamo a districare il filo del discorso, partendo dal presupposto che la poesia sia uno dei territori elettivi delle verità e delle pratiche di verità non vincolanti. Lungo questi tornanti, torneremo a cercare le orme della poetologia etica e dell'etica poetologica di Ingeborg Bachmann.

L'opera di Ingeborg Bachmann esprime il lancinante bisogno di parole sorgive, per mondi in riedificazione che non si sottraggono alla responsabilità etica della verità che, in lei, funge come *principio ribellione* che viene scagliato contro il mondo sotto forma di *principio rinascita*. Ed è, questa, l'anima della sua poesia, della sua prosa e della sua riflessione filosofica, tra le quali alcuna frattura è possibile incuneare⁹². La rinascita del mondo, per lei, non sta nel ritorno ad una mitica e incontaminata terra del vero; bensì nell'abitare quel mondo contro cui, per amore

⁸⁹ Eraclito: "I confini dell'anima non li potrai trovare quando pur li cercassi per ogni via, tanto profondo è il suo *logos*" (*I presocratici*, vol. I, 45-71, Diogene Laerzio, IX, p. 206). Ancora: "È proprio dell'anima il *logos* che accresce se stesso" (*I presocratici*, framm. 115, Stob., p. 219). Sui due frammenti di Eraclito qui richiamati si sofferma anche H. G. Gadamer, *Eraclito. Ermeneutica e mondo antico*, Roma, Donzelli, 2004, rispettivamente a p. 28 e p. 79. Con tutta evidenza, l'analisi che stiamo approcciando differisce dal percorso ermeneutico proposto da Gadamer.

⁹⁰ A titolo esemplificativo, si rinvia a I. Matte Blanco: *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica* (Prefazione di R. Bodei), Torino, Einaudi, 1981; Id., *Pensare, Sentire, Essere. Riflessioni cliniche sull'antinomia fondamentale dell'uomo e del mondo*, Milano, Fabbri, 2007; Id., *Le quattro antinomie dell'istinto di morte*, in N. Dazzi e F. Rovigatti (a cura di), *Convegno su Freud e la psicoanalisi*, Roma, Istituto Enciclopedico Italiano, 1973, pp. 447-460. Buone letture di accompagnamento sono: P. Bria e Floriangela Oneroso (a cura di), *Bi-logica e sogno. Sviluppi mattheblanchiani sul pensiero onirico*, Milano, Franco Angeli, Milano, 2002; Id., *La bi-logica tra mito e letteratura. Saggi sul pensiero di Ignacio Matte Blanco*, Milano, Franco Angeli, 2004. Ricordiamo, per inciso, che Matte Blanco ha individuato molteplici forme di ibridazione tra logica simmetrica e logica asimmetrica, tra linguaggio scientifico e linguaggio poetico.

⁹¹ Per il rapporto dell'inconscio con le immagini e le parole, oltre alle opere richiamate alla nota precedente, si rinvia a G. Pulli, *L'inconscio, le immagini, le parole*, Napoli, Liguori, 2007. Il riferimento teorico principale assunto da Pulli è W. Bion.

⁹² Cfr., sul punto, le belle ed acute osservazioni di Francesca Falconi, *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma*, Trieste, Edizioni Parnaso, 2004; in part., pp. 10-12.

della verità, si combattono le menzogne annidatesi nelle sue profondità e nella sua quotidianità. Con Ingeborg Bachmann, sconfiniamo dallo spazio della *parresia* greca, i cui movimenti avvenivano 1) in senso verticale: basso/alto, per la critica del potere e 2) in senso orizzontale: nella cura di sé e degli altri. Nella *parresia*, ovviamente, i movimenti verticali e orizzontali sono strettamente avvinti ed è stato soprattutto Foucault che ne ha investigato la profondità delle correlazioni⁹³. Con la Bachmann possiamo penetrare e sopravanzare questi pur vitali orizzonti, rimettendo in fila, scomponendo e riformulando tutte le domande e le risposte intorno a verità e responsabilità.

“Un Wildermuth sceglie sempre la verità”: era la sentenza solenne che il Consigliere della Corte di Appello Provinciale Anton Wildermuth aveva sentito sovente pronunciare dal padre⁹⁴. La frase ha valore in sé; nel caso del nostro giudice, ne acquisisce uno aggiuntivo: quella frase tonante gli rimbombava nella testa, da cui si estendeva a tutti i centri emotivi e razionali delle relazioni tra verità, vita e giustizia. Le cose si chiariscono subito: il giudice aveva dovuto sottoporre a giudizio un reo che aveva confessato di aver ucciso il padre, per denaro e odio. L’omicida, però, recava lo stesso cognome del giudice: Wildelmurth. Soprattutto alla sua coscienza, il giudice nega sdegnosamente un qualunque grado di affinità e parentela con l’omicida, sulla base del semplice asserto: “Un Wildelmurth sceglie sempre la verità”. Questo postulato traballa e fa traballare la salute mentale del giudice, diventato presto un “caso” per le gazzette locali. Vacilla ancora di più, allorché tutta l’impalcatura che aveva sorretto la prima fase del processo crolla miseramente e il dibattito riprende avvio, in un clima di incertezza, se non di decomposizione della verità.

Nel proseguimento del processo, alla verità processuale non rimane che accanirsi contro il suo progressivo ed evidente disfacimento, negandolo risolutivamente: di questo compito si incarica l’accusa, con il coinvolgimento attivo della giuria e del pubblico e, perfino, degli stessi reo confesso e difensore. Ed è qui che il giudice Wildermuth si schianta in un urlo che fa precipitare nello sbigottimento assoluto l’aula del tribunale. Lo schianto segna la sua definitiva uscita di scena. Wildermuth emette un urlo sulla verità: non riuscendo più a ricondurla entro i canoni in cui l’aveva addomesticata e celebrata, non può che urlare sopra di essa e dentro se stesso. Al punto che non vuole più sentire parlare di verità; al punto di non tollerare nemmeno la parola. Egli trasforma la sua parola in urlo che si muta in immediata e totale afasia. Perduta la compagnia fidata di quella verità di cui si riteneva erede predestinato, non può tollerare verità ondegianti. Per lui, la verità è un a priori ereditario; non esperienza di ricerca e, meno che mai, critica delle certezze a cui siamo addestrati. La vita di Windelmurth non può che crollare assieme alla verità che l’aveva nutrito e che lui aveva deificato.

Per Wildermuth, dire la verità è sempre stato seguire un modello; per la Bachmann, invece, la verità non è mai un modello. Ed è dalla sua adolescenza che ella ha rifuggito i modelli di verità⁹⁵. La responsabilità verso la verità ha, per lei, implicato sempre una lotta asprissima e dolorosa contro tutte le certezze menzognere dei Wildermuth conosciuti e sconosciuti, a partire dal padre; contro tutte quelle obbligazioni vincolanti che schiavizzano la verità, anziché renderla libera. Per lei, diversamente da Wildermuth, la verità è la matrice ribelle che rinomina e fa rinascere il mondo. Ed è questa la verità che il mondo rimuove: in faccia a questa verità, ella continuamente, dolorosamente e vigorosamente ci poggia. Con lei, continuiamo a rimanere sulla scia di quella verità che restituisce lingua, parola e sguardo ad un mondo reso muto, sordo e cieco: il mondo dello sradicamento della responsabilità. Che è l’altra faccia della deresponsabilizzazione totale delle forme, delle figure, dei modelli e dei codici che ci signoreggiano fuori e dentro noi stessi.

Per Ingeborg Bachmann, *dire* la verità significa *lottare* per la verità: *pretenderla*⁹⁶. Sentiamola estesamente:

⁹³ Si rinvia alle opere citate alla nota n. 88.

⁹⁴ Così inizia il racconto *Un Wildelmurth*, in *Il trentesimo anno*, Milano, Bompiani, 1988, p. 147.

⁹⁵ L’infanzia e l’adolescenza di Wildermuth, in un qualche modo, si sovrappongono qui con quelle della B. (*Ibidem*, in part., pp. 160-166).

⁹⁶ Ingeborg Bachmann, *Si deve pretendere la verità*, Discorso per il conferimento dell’Hörspielspreis des Kriegsblinden, pronunciato il 17 marzo 1959. Si tratta del Premio dei Ciechi di Guerra conferito alla Bachmann per il miglior radiodramma: *Il buon Dio di Manhattan*, Milano, Adelphi, 1991. La traduzione italiana del discorso si deve a B. Ruffilli ed è disponibile al seguente URL <http://www.oocities.org/westhollywood/heights/6838/wahreit.html>

Lo scrittore — e questo è nella sua natura — si augura di essere ascoltato. E però gli appare meraviglioso accorgersi un giorno che comincia ad avere degli effetti, e tanto più quanto sa di poter dire poco di consolante ad uomini che hanno bisogno di una consolazione come solo possono averlo quelli che sono feriti, dilaniati e pieni di quel grande e segreto dolore con cui l'uomo si distingue tra tutte le altre creature. È una distinzione terribile e incomprensibile. E se davvero dobbiamo sopportarla e imparare a convivere con essa, come dovrebbe apparire questa consolazione e cosa dovrebbe significare per noi? È infatti impossibile, io credo, pretendere di costruirla con parole. Sarebbe sempre troppo misera, troppo a buon mercato, troppo provvisoria.

E così il compito dello scrittore non può consistere nel negare il dolore, nel cancellarne le tracce, nel fingere che non esista. Per lui, anzi, il dolore deve essere vero e deve essere reso tale una seconda volta, cosicché noi possiamo vederlo. Perché noi tutti vogliamo diventare vedenti. E solo dopo aver provato quel dolore segreto possiamo sentire (in modo diverso) ogni esperienza, ed in particolare quella della verità. Quando giungiamo a questo stato in cui il dolore diventa fertile, stato che è insieme chiaro e triste, noi diciamo, molto semplicemente, ma a ragione: mi si sono aperti gli occhi. E non lo diciamo perché abbiamo davvero percepito esteriormente un oggetto o un avvenimento, ma proprio perché comprendiamo ciò che non possiamo vedere. E l'arte dovrebbe portare a questo: far sì che, in tal senso, i nostri occhi si aprano⁹⁷.

Il dolore è inconsolabile: le parole non possono addomesticarlo e nemmeno lenirlo. Ogni consolazione scade nelle falsità posticce che affollano la nostra quotidianità. Possiamo parlare *dal* dolore; non *del* dolore. Da dentro il dolore, le parole si assumono la responsabilità di non tacere di fronte al mondo: gli spiattellano in faccia le sue malefatte e i suoi orrori, dichiarando la loro indisponibilità a fargli da copertura. Da dentro il dolore, le parole possono finalmente far *vedere* la sofferenza in cui il mondo è immerso. Per Ingeborg Bachmann, le parole *dicono*, per *far vedere* e le parole che fanno vedere rendono giustizia al mondo e agli umani. Il dolore non è più sublimato o narcotizzato; tantomeno, trova una residenza risolutiva nella terapia. Scopriamo nell'espressione comune: "aprire gli occhi", un nuovo e più profondo significato. Ci ricorda la Bachmann: *vogliamo diventare vedenti*. E diventare vedenti significa, prima di tutto, vedere la verità del dolore che rende fertile l'esperienza tanto del dolore quanto della verità. Ci viene, così, restituita allo sguardo la comprensione di quello che non vediamo, ma contro cui continuamente inciampiamo.

La poesia, riconducendoci per mano alle verità dei limiti e delle deficienze del mondo, ci riapre gli occhi e il cuore. Dichiarata, con noi, la sua responsabilità nei confronti delle verità taciute o nascoste. Siamo limite del mondo, fino a che rimaniamo impigliati nei confini delle sue menzogne. È vero: parliamo sempre dal di qua dei limiti del mondo; ma sconfiniamo oltre, non appena gli urliamo addosso la verità, inchiodandolo alle responsabilità e ai crimini che ha taciuto o di cui si è professato innocente. La verità rompe i circoli chiusi: non gira mai su se stessa ed apre sempre spazi e tempi di rinascita. Il circolo della logica è spezzato per sempre; come, per sempre, è lacerata la tela della volontà. Volere non è sufficiente; anzi, si rivela controproducente, ammaliandoci con visioni e illusioni irrealizzabili con atti di pura intenzionalità. Se la lingua del volere soggioga la lingua della parola, siamo rovinosamente condotti alla deriva e al naufragio di noi stessi, nel mare eterno dell'inganno; o, ancora peggio, nelle fauci di realtà ancora più opprimenti di quelle a cui intendiamo sfuggire.

La verità è, prima di tutto, ribellione contro il vicolo cieco che ha imprigionato la parola: la parola, prima di tutto, è libertà⁹⁸. Il nodo fondamentale da sciogliere, oltre il retaggio di Wit-

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ È sin troppo chiaro che la lettura che stiamo fornendo insedia Ingeborg Bachmann a quel crocevia in cui si innesta la deviazione critica dall'ontologia-ermeneutica di Heidegger e dai residui di neopositivismo logico, di cui è imbevuto lo stesso Wittgenstein del *Tractatus*, a cui ella stessa paga qualche tributo. Del resto, è noto che con la sua tesi di laurea la Bachmann voleva infliggere un colpo mortale a Heidegger: cfr. *La ricezione critica della filosofia di Martin Heidegger*, Napoli, Liguori, 1992. Sulla questione si sofferma con acume G. Agamben, osservando che la tesi, nonostante le insufficienze teoriche e la conoscenza non profonda di Heidegger, fa emergere straordinarie intuizioni filosofiche: "Tanto più sorprendente è che con uno straordinario intuito filosofico, la Bachmann riesca a rompere in un punto decisivo gli schemi dei propri maestri viennesi e a centrare, con una radicalità che non ha riscontro nella letteratura filosofica di quegli anni, proprio il problema-limite del pensiero di Heidegger dopo l'incontro con Hölderlin: quello del

tgenstein che permane nella Bachmann, non sta nell'*inspiegabilità* del mondo: il mondo non può e nemmeno chiede di essere spiegato; va trafitto con le verità che camminano verso la rinascita. Il limite primo non sta nella crisi del linguaggio denotativo, pur dovendo farcene carico; il limite sta nelle strettoie del linguaggio che si limita a designare, descrivere oppure esortare. La crisi e i limiti del linguaggio non sono altro che la filiazione diretta della mancanza di verità e libertà, tanto per la parola quanto per il mondo. Ed è su questo punto assiale che devono agire le leve della verità e della responsabilità. Ingeborg Bachmann riesce a districarsi dai residui di neopositivismo logico qua e là affioranti, grazie alla sua etica poetologica e alla sua poetologia etica. Un segno poetico del suo districarsi sta nella celeberrima poesia *A voi parole* che, nel 1961, dedica all'amica Nelly Sachs, come abbiamo visto, amica anche di Celan⁹⁹.

Riportiamo per intero il testo della poesia:

A voi parole, orsù, seguitemi!
Anche se già ci siamo spinti avanti,
fin troppo avanti, ancora si va
più avanti, si va senza fine.

Non vi è schiarita.

La parola
non farà
che tirarsi dietro altre parole,
la frase altre frasi.
Così il mondo intende
definitivamente
imporsi, esser
già detto.
Non lo dite.

Seguitemi, parole,
che non diventi definitiva
— questa ingordigia di parole
E detti contraddetti!

Lasciate adesso per un poco
ammutolire ogni sentimento:
che il muscolo cuore
si eserciti altrimenti.

Lasciate, vi dico, lasciate.

rapporto tra poesia e pensiero" (*Il silenzio delle parole*, Introduzione a I. Bachmann, *In cerca di frasi vere*, Roma-Bari. Laterza, 1989, p. VI). Altrettanto risaputo è il suo amore per Wittgenstein e i neopositivisti del Circolo di Vienna. A Wittgenstein dedica l'importante studio: *Sagbares und Unsagbares. Die Philosophie Ludwig Wittgenstein (Dicibile e indicibile. La filosofia di Ludwig Wittgenstein)*, Randfunk-Essay, 1953. Sul punto, di Ingeborg Bachmann è possibile consultare il saggio radiofonico *Il dicibile e l'indicibile. La filosofia di L. Wittgenstein*, in *Il dicibile e l'indicibile*, Milano, Adelphi, 1998, pp. 45-79. Molto interessante e acuto, sull'argomento, è F. Cambi, *La recezione della filosofia del linguaggio di L. Wittgenstein nell'opera di Ingeborg Bachmann*, Pisa, Giardini Editori, Pisa, 1979.

⁹⁹ Coglie con acume questo importante passaggio bachmanniano Valeria E. Russo, *Il limite e la parola: Ingeborg Bachmann*, in AA.VV., *Etica e linguaggi della complessità*, Milano, Franco Angeli, 1986. Giustamente, la Russo osserva che in *A voi parole*, «la problematica del linguaggio viene di nuovo affrontata ponendo l'accento sulla necessità di rifiutare le consuete funzioni del linguaggio: non deve infatti, la poesia, *de-finire* il mondo. Non deve procurare facili consolazioni, quanto piuttosto, cercare nuovi ambiti, evitando di accontentarsi dell'"ultima parola"... Sembra importante sottolineare che la scelta dell'uso della metafora non è qui mero espediente retorico, bensì aggetta verso un approfondimento conoscitivo che consenta, tramite la ridefinizione della realtà *attraverso il linguaggio*, di spezzare ed ampliare i confini della realtà stessa. Come sottolineerà anche nel racconto *Tutto* (1961), l'aspirazione ad un nuovo mondo presuppone una rigenerazione radicale del linguaggio» (pp. 55-56).

Non sussurrate nulla,
nulla, dico, all'orecchio supremo,
che per la morte nulla
ti venga in mente:
lascia stare, seguimi,
né mite né amara,
non consolatrice
né significativamente sconsolante
ma nemmeno priva di significato —

E soprattutto niente immagini
tessute nella polvere, vuoto rotolare
di sillabe, parole di morte.

Nemmeno una,
o parole!¹⁰⁰

7. Gli occhi di oro rosso

Wildermuth ha sfilacciato l'imperativo paterno alla verità: con l'urlo, nell'aula del tribunale, si è messo fuori dai suoi solchi, facendo svaporare le parole del padre. Non sa più recitare la verità e questo lo ha reso infermo. Nella situazione di malattia, comincia ad avere atroci dubbi:

Ma voglio davvero spingermi oltre con la verità? Da quando ho urlato no, da quell'istante non lo voglio più, e già in passato spesso non l'ho voluto. Perché poi vorerci spingere oltre con la verità? Dove? Fino al paese del Poi e del Mai, fin dentro alle cose, dietro al sipario, fino in cielo o soltanto dietro ai sette monti... Simili distanze non le vorrei percorrere perché da un pezzo mi manca la fede. Tanto lo so: vorrei che il mio spirito e la mia carne si accordassero, vorrei che questo accordo durasse all'infinito in una voluttà infinita, ma poiché questo accordo non esiste, e poiché non posso farlo esistere per forza, urlerò.
Urlare!¹⁰¹

Il dissolversi dell'imperativo alla verità è, per lui, l'equivalente del silenzio della morte:

Il mio rapporto con la verità è come quello del fabbro col fuoco, dell'esploratore polare coi ghiacci eterni, del malato con la notte.
E quando non riuscirò ad avere più alcun rapporto con lei, mi lascerò andare come dopo quell'urlo, non mi alzerò mai più e continuerò a vivere in questo silenzio fino alla morte¹⁰².

La capitolazione della verità emette, contro il giudice Wildermuth, una sentenza inappellabile, se non catastrofica: il crollo della vita. Egli non può accettare, nemmeno superficialmente, che la verità sia ricerca invece che imperativo. La verità è *presenza* dell'Altro a cui si parla e che ci parla, con cui camminiamo e dissentiamo. Come imperativo, invece, è *assenza* che *comanda* su di noi e sull'Altro. La verità-comando nega non solo l'Altro, ma soprattutto *l'oltre* dell'Altro: si impantana e ci impantana in un retrovie dove la verità è recita e il movimento scade a ritmo euforico dell'apparenza. La catastrofe, per Wildermuth, nasce proprio in una dimensione per lui assolutamente insolita e insostenibile: non appartiene più alla recitazione della verità ed è, al tempo stesso, indisponibile alla verità che si costruisce come sporgenza verso *l'oltre* dell'Altro. La verità che vive in presenza incontra l'iridescenza dell'oltre: è innamoramento che genera altre vite e altre verità, altri innamoramenti e altri amori. Le simmetrie degli imperativi uccidono; le asimmetrie della ricerca salvano, ponendoci di fronte alla *scelta etica* della responsabilità. La passione funesta per la simmetria era il problema effettivo di Wildermuth

¹⁰⁰ Ingeborg Bachmann, *A voi, parole*, in *Poesie* (a cura di Maria Teresa Mandalari), Milano, Guanda, 1987, nuova edizione, pp. 155-157.

¹⁰¹ *Un Wildermuth*, cit., p. 170.

¹⁰² *Ibidem*, p. 171.

ed era in base ai suoi meccanismi perversi che lui della verità, quando gli compariva di fronte, *non sapeva che farsene*¹⁰³. Aveva fatto della sua vita l'ansiosa ricerca di una verità deresponsabilizzata e deresponsabilizzante.

Possiamo, ancora meglio, apprezzare Ingeborg Bachmann, allorché dichiara:

Nel mio radiodramma *Der gute Gott von Manhattan* [*Il buon Dio di Manhattan*] tutte le questioni si riducono alla questione dell'amore tra uomo e donna e a che cosa sia, a come proceda e a quanto grande possa essere; e certamente si potrebbe obiettare che questo è un caso limite, che qui si va troppo oltre...

Ma in ogni caso, anche nel più quotidiano degli amori, si trova il caso limite che noi possiamo scorgere ad un'osservazione più prossima — e che forse dovremmo sforzarci di scorgere. Perché in tutto quel che facciamo, pensiamo e sentiamo vorremmo talvolta giungere fino al punto più estremo. In noi si sveglia il desiderio di oltrepassare i limiti che ci sono imposti. Non per contraddirmi, ma per essere il più chiara possibile, vorrei dire che anche per me è evidente che dobbiamo rimanere nell'ordine, che non esiste una via d'uscita dalla società e che dobbiamo confrontarci fra di noi. Ma, all'interno dei limiti, abbiamo lo sguardo rivolto a ciò che è perfetto, impossibile, irraggiungibile, che sia nell'amore, nella libertà o in qualche altro valore puro. Nel contrasto tra possibile e impossibile ampliamo le nostre possibilità. E secondo me ciò dipende dal fatto che noi stessi produciamo questo rapporto di tensione che ci fa crescere; che tendiamo ad una meta che veramente si allontana ogni volta che noi ci avviciniamo ad essa.

Come lo scrittore cerca con le sue opere di indirizzare gli altri verso la verità, così anche gli altri gli fanno capire, con le lodi e il biasimo, che da lui si aspettano la verità e che vogliono giungere in quello stadio in cui si aprono loro gli occhi. Si può infatti pretendere la verità¹⁰⁴.

Di fronte al *limite*, ella si pone immediatamente il problema del *superamento*, rimanendo incardinata alla condizione di limitatezza. Questo cardine ci salva; al tempo stesso, assume le sembianze di chiavistello che rinchiude la nostra esistenza, esiliandola in se stessa. Il *desiderio estremo* che ci fa sempre vivere e rinascere sta nel non indietreggiare di fronte al *limite estremo* che ci sbarra di continuo la strada, incollandoci alla destinalità indecente che abbiamo finito col subire, senza avere nemmeno il coraggio di guardarla in faccia. La salvezza sta proprio nello spingersi oltre il nostro limite, per posizionarlo oltre e muoversi verso quell'oltre di cui nulla ancora sappiamo, salvo che la sua esperienza può salvarci. Spingersi verso l'oltre dell'Altro, assieme all'Altro: ecco la mossa semplice e, insieme, inaudita. L'oltre dell'Altro apre le porte dei mondi nuovi che da sempre aspettano di essere inaugurati. Dobbiamo solo farci animare dal coraggio della responsabilità che lotta per la verità. L'esigenza del superamento del limite, ci ricorda Ingeborg Bachmann, sta anche nel più quotidiano degli amori. Non v'è amore, senza superamento del limite e il superamento principia, termina e ricomincia proprio nel quotidiano. La tensione alla verità si sviluppa tra quotidiano e limite: senza superamento del limite non v'è verità e la realtà quotidiana stessa si eclissa, diventando messinscena.

La responsabilità primaria che va assunta è quella di camminare dal limite, ma oltre il limite, varcandolo passo dopo passo. Nel cammino, verità e responsabilità si ricongiungono. Ed è al ricongiungersi di verità e responsabilità che nascono l'amore e la libertà. Verità, responsabilità e libertà costituiscono il triangolo magico della realtà che ci trasforma e che trasformiamo. Solo un mondo in tensione può assumere la responsabilità dell'amore per la verità e la libertà. Proprio *nei* limiti e *dai* limiti possiamo volgere lo sguardo alla verità, all'amore e alla libertà. L'esperienza del limite, oltrepassando il suo ciglio estremo, è esperienza della verità, della li-

¹⁰³ Così confessa a se stesso: *ibidem*, p. 176. A Wildermuth non manca la consapevolezza che con Wanda, la cameriera conosciuta prima delle nozze con Gerda, avrebbe potuto condurre una vita carnale e vera. Il coraggio di annullare il matrimonio con Gerda lo avrebbe trovato. Non aveva scelto Wanda, per un altro motivo: "... vivere con lei era impensabile ... non avrei saputo sopportare la verità che allora aveva sopraffatto e devastato la mia carne" (*ibidem*). Alla fine, egli amaramente concludere "... l'alta opinione della verità, che avevo e che ora ho perduto, da quando per me non c'è più verità" (*ibidem*, p. 184). Non gli rimane che l'urlo di una "verità di cui nessuno più sogna, che nessuno vuole" (*ibidem*).

¹⁰⁴ Ingeborg Bachmann, *Si deve pretendere la verità*, cit.

bertà e dell'amore. Soggiornare instancabilmente sul limite, per instancabilmente superarlo: ecco il destino umano della verità, della libertà e dell'amore. Il limite supremo sta nel dimorare in amore e fraternità. Cercare sempre nuove dimore significa aprire sempre i limiti d'amore e della fraternità. Nell'amore e nella fraternità, la lotta per la verità e il dissenso di fronte alla verità diventano esperienze. Il dolore non può essere aggirato; va penetrato, per saggiarne le vie di uscita e di crescita. Nei territori del pensiero dolorante e delle verità dolorose, ci dice Ingeborg Bachmann, possiamo elevarci alla condizione umana di *pretendere la verità*, per poterci finalmente amare sconfinatamente. Qui finalmente abbiamo gli occhi aperti e parliamo lingue vere. Qui siamo parlanti-e-vedenti. Possiamo apprendere da Ingeborg Bachmann che la poesia è uno dei pianeti viventi dei parlanti-e-vedenti: è linea d'orizzonte del limite e, al tempo stesso, limite dell'orizzonte: non ci resta che trafiggerlo, per continuare a camminare. Ma dobbiamo anche avere ben chiaro che la poesia, per non smettere di parlare, vedere e lottare per la verità, deve istruirsi a lottare anche contro se stessa, nei punti in cui smarrisce i transiti o torna indietro impaurita dal limite che reca in sé e contro cui incappa fuori di sé. Se il suo essere un'infinita frontiera dell'attraversamento della verità e della libertà tace, la poesia consegna la sua testa alla mannaia del boia; oppure sfuma in un irrespirabile nulla.

Limite supremo della crudeltà — e, insieme, barriera continuamente da superare — è l'amore che si trasforma nell'invisibile, ma cruento territorio delle simmetrie. Abbiamo appena visto che Wildermuth inizia con l'essere prigioniero della simmetria che si sprigiona tra verità e potere, per accorgersi soltanto alla fine che nelle profondità della sua vita si nascondeva una simmetria ben più letale: quella tra amore e potere. Non può, tuttavia, dare alcun seguito alla scoperta, perché non è in grado di sopravvivere. Questa dialettica spossessante e spersonalizzante è un massacro che opera eternamente *fuori scena*: è uno dei fuochi dell'intera opera di Ingeborg Bachmann, dalla filosofia alla poesia, dalla prosa ai radiodrammi¹⁰⁵. I peggiori omicidi, ella dice, si commettono nella sfera interiore e avvengono senza spargimento di sangue: sono assassinii perpetrati dall'anima dell'io che, intrisa di crudeltà, si lancia con furia contro l'Altro, sequestrandogli anima e corpo¹⁰⁶. Le *cause di morte*, per usare un lessico bachmanniano, hanno questo remoto luogo di origine: sono assassinii che partono dall'anima, per colpire un'altra anima. Sono cause di morte intime e private. Ma nei misfatti privati, come dice la Bachmann, sono contenuti tutti i *germi* dei grandi misfatti: la storia li associa e dissocia continuamente, per coprire gli uni con gli altri e nascondendoli gli uni agli altri. Le inconsapevolezze, i vuoti di memoria, le distrazioni convenienti, l'indifferenza, il cinismo e il sadismo sono soltanto alcuni dei meccanismi con cui questo gioco prende forma, si sviluppa e legittima le sue

¹⁰⁵ Di seguito, forniamo i tornanti principali della complessa opera di Ingeborg Bachmann. Per l'opera poetica, si rimanda a *Poesie* (a cura di M. T. Mandalari), cit.; *Invocazione all'Orsa Maggiore* (a cura di L. Reitani), Milano, Mondadori, 1994; *Non conosco mondo migliore* (trad. di Silvia Bortoli), Milano, Guanda, 2004. Per i romanzi a: *Malina*, Milano, Adelphi, 1978; *Il caso Franza - Requiem per Fannye Goldmann*, Milano, Adelphi, 1988; *Libro del deserto*, Napoli, Cronopio, 1999; Per i racconti, si rinvia a: *Trentesimo anno*, cit., *Tre sentieri per il lago*, Milano, Bompiani, 1989; *Il sorriso della sfinge*, Milano, Lucarini Editore, 1991. Per i radiodrammi a: *Il buon di Manhattan*, cit.; *Il dicibile e l'indicibile*, cit. Per la filosofia a: *La ricezione critica della filosofia di Martin Heidegger*, cit.; *Letteratura come utopia*, cit.

¹⁰⁶ Prendiamo uno dei suoi passaggi più caratteristici: "... oggi è soltanto infinitamente più difficile commettere delitti, ed ecco perché questi delitti sono tanto sublimi che quasi non riusciamo ad accorgercene e a comprenderli, benché vengano commessi ogni giorno nel nostro ambiente, tra i nostri vicini di casa. Anzi io affermo — e tenterò soltanto di fornire una prima prova — che ancora oggi moltissime persone non muoiono ma vengono assassinate. Giacché non vi è nulla che sia, se non proprio più possente, questo no, comunque più mostruoso dell'uomo, se mi è concesso richiamare alla vostra memoria un ricordo scolastico. I delitti che hanno bisogno dello spirito, che turbano il nostro spirito e meno i nostri sensi, quelli insomma che ci toccano più profondamente, avvengono senza spargimenti di sangue, e la strage si compie entro i limiti del lecito e della morale, all'interno di una società i cui deboli nervi tremano di fronte agli atti belluini. Ma non per questo i delitti sono diventati meno gravi, essi richiedono soltanto una maggiore raffinatezza, un diverso grado di intelligenza, e sono spaventosi"; ancora, poco dopo: "I veri luoghi dell'azione, quelli interiori, a malapena celati da quelli esterni, sono altrove. Ora nel pensiero che conduce al delitto, ora in quello che conduce a morire. Poiché è dentro di noi che avvengono tutti i drammi, in virtù della dimensione che siamo in grado di dare, noi o certi personaggi immaginati, a questo soffrire e a questo patire. Non è vero che viviamo in un'epoca senza drammi, questa affermazione è tanto insostenibile quanto qualsiasi altra affermazione, compresa forse la mia, che i drammi invece esistono" (*Il caso Franza*, cit., rispettivamente p. 12 e pp. 12-13). Anche nel libro di interviste *In cerca di frasi vere*, cit., troviamo considerazioni che vanno in questa direzione; come vedremo.

perversioni. Il risultato tangibile lo abbiamo tutti sotto gli occhi. I massacri pubblici eruttati dalla storia sono ritenuti una sorta di irresistibile fatalità: inappellabili quanto incontrastabili. I massacri privati sono silenziati nelle coscienze degli offesi e derisi in pubblico, se osano prendere parola; oppure sono subdolamente distillati ed esibiti per pure finalità di vendetta, a maggiore glorificazione di quella potenza che celebra il disonore della sconfitta. Ci troviamo di fronte al ricettacolo cromosomico della millenaria civiltà dei guerrieri che non si accontenta della sconfitta dell'Altro, ma deve anche inferiorizzarlo, per distruggerlo simbolicamente e moralmente¹⁰⁷.

Scavando ancora più in profondità assieme a Ingeborg Bachmann, possiamo accedere a quelle che, forse, sono le simmetrie madri di tutte le altre: quella tra maschile e potere e quella tra femminile e assoggettamento. Una pallida parvenza l'abbiamo vista in azione nel giudice Windelmurth. In *Malina* e nel racconto *Ondina se ne va* ne abbiamo una prova esemplare. Per Ondina, tutti gli uomini sono dei mostri. Così è Hans; così è Ivan, in *Malina*. La Bachmann ci tiene a chiarire che Ondina non è una donna e che l'autore del massacro bisogna cercarlo dall'altra parte: dalla parte di quelli che si chiamano Hans¹⁰⁸. Ondina è ancora più terribile e sferzante, con una sentenza che non lascia scampo: tutti gli uomini sono dei mostri¹⁰⁹; sulla sua scia, la Bachmann puntualizza che gli uomini sono *inguaribilmente malati*¹¹⁰.

Essere parlanti e vedenti: questo è il divieto espresso e ramificato dalle simmetrie maschili che abbiamo passato in rassegna. L'assoggettamento del femminile al maschile è la pietra angolare della simmetria tra uomini e potere. Gli uomini, nell'interdire la parola e la libertà femminili, precludono anche a se stessi di essere parlanti-e-vedenti. E "devono" farlo, se vogliono istituire e istruire se stessi come esclusivi soggetti di potere e abilitarsi come unici possessori e narratori delle parole della verità. Il potere maschile rinuncia alla parola-che-vede, perché questa fa da ostacolo alla sua signoria assoluta. Il furto e l'imprigionamento dell'anima femminile è la base della segregazione dell'anima del mondo, architrave della sua messa in cattività. Il potere maschile non ha anima: fin dalla sua nascita, ha svenduto la sua nobiltà, per affermarsi come governo dispotico degli umani e del mondo, a cominciare dalle donne. Nel far questo, gli uomini hanno per sempre rinunciato alla loro natura: si sono condannati alla solitudine, immaginando che essa fosse la radice di un potere non revocabile. Ondina li sbugiarda:

Mai siete stati d'accordo con voi stessi. Mai con le vostre case, con tutto ciò che è sancito. Per ogni tegola che si staccava, per ogni crollo che si annunciava provavate una gioia segreta. Vi piaceva giocare con l'idea di un insuccesso, di una fuga, di un'onta e della solitudine che vi avrebbe salvati da tutto l'esistente. Troppo vi piaceva giocare con questi pensieri. Quando giungevo io, quando un soffio di vento mi annunciava, balzavate su e sapevate che l'ora era vicina, vicina l'onta, il bando, la perdizione, l'incomprensibile. Il richiamo della fine. Della fine. Voi, mostri, per questo vi ho amati, perché sapevate che cosa significa quel richiamo, perché vi lasciavate chiamare, perché non eravate mai d'accordo con voi stessi. E io, quando mai sono stata d'accordo? Quando eravate soli, completamente soli, e quando i vostri pensieri non pensavano nulla di utile, nulla di utilizzabile, quando la lampada ardeva nella stanza, quando a un tratta appariva la radura, quando l'ambiente era umido e pieno di fumo, quando ve ne stavate lì, perduti, perduti per sempre, perduti per aver visto chiaro, allora era il mio momento. Potevo entrare con lo sguardo che sollecita: Pensa! Sì! Dillo!¹¹¹.

Ondina non è una donna, ma lo spirito femminile in rivolta che, in quanto tale, non può avere parola di donna¹¹². Le parole di Ondina non si lasciano tradurre immediatamente in parola di

¹⁰⁷ Il discorso che sorregge questa conclusione si trova articolato in A. Chiocchi, *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, in *L'Altro e il dono*, cit.; pp. 135-156.

¹⁰⁸ *In cerca di frasi vere*, cit., p. 80.

¹⁰⁹ *Ondina se ne va*, cit., p. 185.

¹¹⁰ *In cerca di frasi vere*, cit. p. 122. Qui la Bachmann riprende forma e sostanza del racconto *Ondina se ne va* che fin dall'esordio dichiara: "Voi, uomini! Voi, mostri! Voi, mostri di nome Hans! Questo nome che non riesco a dimenticare" (p. 185).

¹¹¹ *Ondina se ne va*, cit., p. 189.

¹¹² «Ondina non è una donna, nemmeno un essere vivente, ma per dirla con Büchner, "l'arte, ah, l'arte"» (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 80).

donna. Ondina esprime il limbo della rivolta delle donne che, per materializzarsi, ha bisogno dell'anima vivente delle donne, del loro sangue, della loro carne, del loro cuore e delle loro ossa. Solo così la rivolta femminile può uscire dal limbo ed esprimersi nella storia, abbattendone i vincoli e i limiti¹¹³. Il progetto "cause di morte", a cui la Bachmann lavora fino alla sua morte, cerca di storicizzare in terra e in cielo lo spirito di Ondina¹¹⁴.

Ma, per esprimersi nella storia ed esprimere la loro storia, le donne devono esporsi alla sofferenza: devono avere a che fare materialmente con gli uomini e rimanerne scottate, ingannate, sconfitte, per riaprire le loro ferite al mondo e sanarle con le loro mani. Ciò che un uomo fa con indifferente distacco, la donna subisce con tormento e si arrovella, per trovare un punto di contatto più resistente e vitale: l'uomo nemmeno conosce l'amore; la donna non si arrende, pur vedendone il dissolvimento. Non è qui questione della perdita dell'amato. Il problema vero è un altro e molto più grande. È il modo maschile di eclissare l'amore qui il problema che Ingeborg Bachmann mette in tema: la noncuranza, il cinismo e la superficialità con cui gli uomini aprono, vivono e chiudono una storia d'amore sono altrettante pugnalate che non smetteranno mai di far versare sangue. Si tratta di una lotta asprissima contro la patologica e costitutiva incapacità degli uomini di amare: è, questo, il bersaglio della polemica di Bachmann che, nonostante tutto e contro ogni evidenza, non si arrende. Per lei, è sempre possibile inserire fenditure e abbassare ponti levatoi, per far filtrare l'occasione e la possibilità di altri tempi, altri giorni e altri uomini. Nel tempo dilazionato, resta sempre l'attesa del tempo della verità dell'amore.

Verrà un giorno in cui gli uomini avranno occhi di oro rosso e voci siderali, le loro mani saranno fatte per l'amore, e la poesia del loro sesso sarà ricreata ... e le loro mani saranno fatte per la bontà, prenderanno i beni più grandi con mani innocenti, perché non debbono, gli uomini non debbono, non potranno aspettare eternamente ...¹¹⁵.

Se tu potessi rinunciarvi, uscire dalla tua solita angoscia riguardo al problema del bene e del male e smettere di rimestare la pappa dei tuoi vecchi problemi, ...

Se tu rinunciassi all'uomo, a quello vecchio e ne accettassi uno nuovo, allora...

Allora, se il mondo tra uomo e donna non continuasse ad andare come va oggi, oscillando tra verità e menzogna, com'è oggi la verità e oggi la menzogna.

Se tutto questo andasse al diavolo¹¹⁶.

Il ponte della parola viva rende possibile l'esperienza dell'amore per la verità e della verità dell'amore: su di esso, il linguaggio della parola sposa il linguaggio della vita, senza che nessuno dei due esoneri o eroda l'altro. I personaggi maschili e femminili di Ingeborg Bachmann, non di rado, mancano questo ponte; altre volte arretrano o girano in largo, per non attraversarlo. Ma sempre sono emotivamente attratti da esso, anche se solo per negarne razionalmente la congruenza. Più frequentemente, nella vita reale sono gli uomini a fare sfoggio di queste tattiche; solitamente, le donne le subiscono. In questi universi simbolici e materiali, le strategie e le tattiche della signoria e della sottomissione raggiungono i loro massimi vertici di ambiguità ed opacità. Tra le più raffinate e pericolose, vi sono quelle che inducono le donne a omologarsi agli uomini, per affermare una forza e un potere equivalenti a quelli maschili, sia nella vita pubblica che in quella vita privata. Le donne che interiorizzano, esprimono e praticano codici di potere maschili non si trasformano in uomini: anche se volessero, non potrebbero farlo mai. Si limitano ad appoggiarsi a linguaggi maschili, parlano e sentono come maschi, ma restano donne: cioè, rimangono assoggettate alle logiche escludenti e inferiorizzanti del potere maschile.

Assistiamo ad una ibridazione che, anziché trasformare le donne in funzione della loro autovalorizzazione e della valorizzazione del mondo, le sussume sotto il controllo degli apparati linguistici, simbolici, etici e politici del potere maschile. Basta qui porre l'attenzione a due circo-

¹¹³ Interessanti ed acute osservazioni svolge, sul punto, Maria Luisa Wandruszka, "Se qui con me confina una parola". Ingeborg Bachmann, in Liana Borghi e Uta Treder (a cura di), *Il globale e l'intimo: luoghi del non ritorno*, Perugia, Morlacchi Editori, 2007, pp. 155-172. Le nostre considerazioni hanno punti di concordanza con quelle della Wandruszka; ma, in gran parte, schizzano tracciati differenti.

¹¹⁴ Come è noto, nel progetto rientrano *Malina*, *Il caso Franza - Requiem per Fannye Goldmann*, *Libro del deserto*, tutti già citati nella nota n. 105. Del progetto, la Bachmann riuscì a portare a compimento soltanto *Malina*.

¹¹⁵ *Malina*, cit., p. 123.

¹¹⁶ *Il trentesimo anno*, nella raccolta *Il trentesimo anno*, cit., pp. 41-42.

stanze macroscopiche: le donne di potere 1) confermano la subordinazione dell'universo femminile nelle società oppressive costruite dagli uomini e 2) diventano figure delegate della sovranità maschile, in tutte le dimensioni del vivente umano e sociale. Al di là di desideri dichiarati, sogni coltivati e progetti politici deliberati, non sono assolutamente in grado di favorire l'orizzonte della libertà, della verità e della responsabilità; anzi, lo avversano. Ma una donna che ha introiettato e pratica codici maschili, per puri fini di potere, proietta le simmetrie maschili nell'universo femminile, spogliandosi progressivamente di sé. Per esercitare potere, le donne qui si alleano non genericamente agli uomini, ma specificamente agli uomini di potere. Sono, sì, accolte nella loro schiera, ma in una posizione che, nonostante tutto, rimane generalmente subordinata. Entrano in competizione con gli uomini di potere e in concorrenza con le altre donne che ambiscono al potere. Le altre donne e gli altri uomini restano fuori da questo gioco: costituiscono, anzi, quella parte di umanità che uomini e donne di potere devono opprimere, per conquistare e mantenere l'alto delle gerarchie di comando.

Il ponte è qui disfatto con un'arte minuziosa che va dal linguistico al simbolico, dal conscio all'inconscio, dalla parola al silenzio, dal reale all'immaginario, dal mito alla politica. Disfatto e riprodotto in forme caricaturali che confermano, anziché far cadere, le simmetrie maschili del potere. Ondina sa bene tutto questo: perciò, grida in faccia agli uomini che sono dei mostri; perciò, se ne va. Col suo andare via, li invita ad una mutazione che li renda amanti della verità e dell'amore. Se ne va, per non essere prigioniera di nessun luogo e non rimanere reclusa in nessun luogo¹¹⁷. Non essere luogo e non essere sosta: essere tutti i luoghi in uno; essere movimento in ogni passaggio del tempo. Essere luogo, tempo e movimento della verità e della libertà. Essere dentro la coltivazione e trasformazione dell'amore e della vita, da dentro i loro nuclei roventi e lancinanti. Potremo, così, raccogliere la lingua, la parola e la poesia di Ingeborg Bachmann dalla sua anima dolente e con lei ci disporci alla ricerca dei giorni in cui gli uomini avranno occhi di oro rosso.

8. La strada

Possiamo dire, con Ingeborg Bachmann, che la lingua e la parola non sono fondazione dell'*Io parlante*, ma ricerca dell'*Altro* che non ha parola e di cui non si conosce la lingua. Grazie a lei, così, ci collochiamo un passo in là delle colonne d'Ercole della metafisica occidentale e della logica cartesiana e post-cartesiana. "Parlo, dunque sono" costituisce, al massimo, la prova dell'esistenza dell'*Io* che ha diritto di parola; ma la parola che si intronizza, uccide la *parola altra*. Per lo più, anzi, i processi di intronizzazione costituiscono la conferma e, nello stesso tempo, l'occultamento dei processi di messa in cattività del mondo e dei viventi: sono e restano processi di celebrazione del potere della parola dominante che scivola via, si metamorfosizza e passa tra le mani delle varie figure della sovranità, in tutte le scale del vivente umano e sociale.

Nelle società di potere, l'accesso alla parola è accesso alla *parola comune*: cioè, quella dominante nelle varie successioni storico-geopolitiche e nelle varie sfere istituzionalizzate dai saperi ufficiali. Ora, la parola comune è tale proprio perché procede alla esecrazione e messa al bando, se non all'asportazione, della *parola altra* che, così, fa fatica ad esprimersi e comunicarsi, fino a vedersi interdetti i processi di trasmissione e memorizzazione nel tempo e nello spazio. La parola altra vive in una storia che, pur avendola determinata e resa possibile, non la riconosce come figlia legittima e nella quale stenta ad avere eredi: dichiarare la sua illegittimità equivale a diseredarla, senza concederle, in nessuno dei due casi, alcuna prova di appello. È come rubarle l'anima e crocefiggerla in deserti nascosti allo sguardo umano. La parola comune non istituisce la differenza, ma la asporta. Non istituisce la memoria, ma la nebulizza. La parola altra celebra la nascita e la vita dell'anima. Non è quella che si barrica nelle riserve della politica o del linguaggio; ma quella che si tuffa nella poetica del mondo, ricercandone l'anima. La parola altra è sporgenza contro e oltre i riti e le istituzioni del potere. La parola altra *pretende la verità*, perché sa bene che solo nel territorio sconnesso della verità può vivere in comunione di intenti con il mondo e l'umanità. La parola altra non si intronizza; ma si incarna. Essere parlanti non basta; essere parlanti-e-vedenti incarnati è il passaggio da inverare e rinnovare. Con Ingeborg Bachmann, cominciamo a scoprirlo meglio, riprendendo il cammino di

¹¹⁷ Ondina se ne va, cit., p. 186.

Eraclito e deviando verso i passi che ci appartengono ed aspettano.

Come parlanti-e-vedenti possiamo e dobbiamo navigare dall'oscuro alla luce e dalla luce all'oscuro. La ricerca della verità sta nella ricongiunzione con un mondo schizoide, apparentemente scisso in luce e oscurità. In realtà, il mondo scisso ci sta umilmente chiedendo di essere partecipi del "doppio" che in esso si incarna e di attraversarlo, affinché l'oscuro generi la luce e la luce non sia il divieto dell'oscuro. L'Io che parla e scrive è l'inconsapevole portatore di questo "doppio", dal quale è scosso: Dostoevskij, Kafka e Beckett sono stati i massimi cantori dell'essere dimidiato della condizione umana. I parlanti-e-vedenti giacciono nel "doppio" e ne sono turbati, ma vi permangono, perché sanno che anche in esso debbono vivere e istruirsi. Il loro fine non è mettere in ordine il mondo del "doppio", ma apprendere le "regole di vita" che tramanda e quelle nuove che produce, per evitare che l'esplosione dell'Io faccia deflagrare il mondo, rendendolo storicamente un inferno e linguisticamente un innominabile rompicapo. I parlanti-e-vedenti sanno che occorre transitare anche per l'enigma delle ambivalenze. Non sciolgono l'enigma, come Edipo; e, dunque, non ne rimangono accecati. Sanno che l'enigma è una sorgente di vita: un motivo di mutazione del loro essere in comunione col mondo e una prova che trasforma la verità. L'esperienza acquisita è squarciata da quelle verità che aprono nuovi orizzonti, senza rinnegare quelli esperiti. La sapienza della saggezza non dimentica mai il motto socratico: "So di non sapere". "Sapere di non sapere" non manda in tilt la conoscenza e nemmeno genera l'angoscia autodistruttiva dell'impossibilità linguistica di rappresentare il mondo e la vita. Mondo e vita non sono rappresentabili: vanno vissuti interminabilmente dalle loro interiorità. Non la rappresentazione del mondo e l'autorappresentazione dell'Io, con la loro pretesa di rischiaramento assoluto, sono occasione di verità; anzi, nascondono il mondo all'Io e l'Io al mondo.

Il rischiaramento cede alla logica dell'illuminazione che è tipica del dominio; come i moderni sanno bene, perlomeno, dall'ascesa e deflagrazione del lato oscuro dell'illuminismo. Col trionfo della tecnica, la logica dell'illuminazione penetra e riempie di sé il mondo e l'Io, dando a credere ad entrambi di essere una forma inerte e neutrale. Noi contemporanei ci troviamo in una condizione ben peggiore di quella in cui versavano i moderni: siamo sottoposti al dominio della tecnica, l'artificio strumentale che si fa autopoietica che illumina il mondo, lasciando agli umani l'illusione di esserne i fari e i dominatori¹¹⁸. Nel nostro tempo, la tecnica si fa potere e il potere si fa tecnica di dominio. L'intreccio indissolubile di tecnica e potere spiazzava completamente e definitivamente le poetiche e le estetiche che eludono il "mondo vile", presumendo di trovare la verità, sganciandosi da esso. Le poetiche e le estetiche del sublime, della purificazione linguistico-verbale, dell'esteriorizzazione della nudità della vita e via discorrendo, pur presentando facce tra di loro diverse, sono tutte convinte di sfuggire alla presa tentacolare del binomio tecnica/potere. In realtà, loro malgrado, si trovano a mulinare a vuoto nel tunnel del vento apprestato dai linguaggi della tecnica e governato dalle macchine di potere che la tecnica ha confezionato, conformando e sussumendo sotto di sé la politica e l'etica dominanti. Il sogno sublime della tecnica è quello di essere il demiurgo assoluto del mondo e dell'universo. In ciò, la politica dominante vede l'opportunità insperata di signoreggiare irremissibilmente il tempo e lo spazio: si consegna, perciò, nelle mani della tecnica, producendo di concerto con lei distopie allucinatorie e sconfinati deserti di sofferenza, entro cui parlare, vedere e vivere diventa una scommessa problematica. Si può immaginare qualcosa di più allucinatorio e distopico di uccidere milioni di persone inermi, sotto l'egida dei codici di potere linguistici e macchinici dell'"esportazione della democrazia" e simili? È arduo; ma non è da escludere che, a stretto giro di tempo, potremmo essere precipitati in allucinazioni distopiche ancora più terribili.

Il sentire primario dell'uomo, come ancora vedeva e voleva la grande Maria Zambrano¹¹⁹, non è intercettabile: la condizione primaria di vivente, ora più che mai, è impregnata dalla tecnica dell'artificialità e dall'artificialità della tecnica. Ed ora è questa artificialità che resta da at-

¹¹⁸ Per un approfondimento, si rinvia alle principali opere che, in questi ultimi decenni, U. Fadini ha dedicato al tema: *Divenire corpo*, cit.; *Il futuro incerto. Soggetti e istituzioni nella metamorfosi del contemporaneo*, Verona, ombre corte, 2013; *La vita eccentrica. Soggetti e saperi nel mondo della rete*, Bari, Dedalo, 2009; *Sviluppo tecnologico e identità personale. Linee di antropologia della tecnica*, Bari, Dedalo, 2000; *Principio metamorfosi*, cit.; *Verso un'antropologia dell'artificiale*, Milano, Mimesis, 1999; *Configurazioni antropologiche. Esperienze e metamorfosi della soggettività moderna*, Napoli, Liguori, 1991.

¹¹⁹ Maria Zambrano, *L'uomo e il divino*, Roma, Edizioni Lavoro, 2001, p. 159.

traversare e mettere sottosopra, per re-imparare a parlare-e-vedere. La parola e la lingua altra della vita altra si agitano ancora nelle cavità dell'essere del mondo: dentro di loro dobbiamo trovare la luce che ci fa ritornare al mondo. Dimoriamo nell'oscuro e nella luce del mondo, navigando tra questi poli rigeneratori. Il nostro sentire primario è contaminato; dalle sue perfezioni siamo obbligati a ripartire. Dobbiamo continuare a parlare-e-vedere, non per conquistare l'impossibile consapevolezza di noi stessi e del mondo; ma per ritornare *esseri umani viventi*, in un'epoca in cui l'umanità è sospesa tra l'artificialità estrema e l'estremo assoggettamento. Essere parlanti-e-vedenti, come diceva la grande Ingeborg Bachmann, è la forma di vita più impegnativa che ci rimane da conquistare e costa una lotta asperissima, per quella libertà che ci restituisce alla verità del nostro passare sulla terra. Le parole impronunciabili della libertà si tratta ora di proferire; le verità offuscate si tratta ora di portare alla luce; le pratiche della libertà e della verità non ancora osate si tratta ora di rendere realtà. L'Io che scrive e parla è calato in questa fitta trama che si va sempre più definendo come un caleidoscopico intersecarsi di contrari che poi confluiscono, per dare luogo ad una nuova catena di infinite biforcazioni¹²⁰. E non è un Io innocente. In verità, non siamo mai stati innocenti; tantomeno, possiamo conquistarci l'innocenza nell'epoca della tecnica. Forse, non siamo mai stati nemmeno colpevoli irredimibili. La verità è colpa inconsapevole, se non riesce a cambiare il mondo. La libertà è colpevolezza riflessa, se non sgancia la spada che porta appesa sulla sua testa. Non siamo mai stati innocenti, anche perché non siamo mai stati e mai possiamo essere completamente consapevoli di noi stessi.

Il rimpianto non nasce nell'Io che pensa e dall'Io che sa, parla e scrive: essi si percepiscono, anzi, come perfezione dell'umano e discriminazione di superiorità sul vivente non umano. Si deposita, piuttosto, nei meandri in cui siamo cacciati dal nostro vagare a vuoto, il cui senso sta proprio nel ricondurci agli interrogativi intorno al nostro essere e alla nostra vita. E, dunque, la logica duale colpa/innocenza non ci dice nulla sulle verità della vita e del nostro esistere. È la responsabilità della verità che ci spinge in un territorio collocato oltre l'innocenza e la colpa, pur assemblandole entrambe. Siamo sempre responsabili; mai esclusivamente innocenti e/o colpevoli. Siamo sempre chiamati in causa, anche quando siamo innocenti e sempre restiamo in ascolto ai margini della colpa. Nel fondo, ognuno reca in sé le impronte della colpa e dell'innocenza e dire quale delle due si affermi sull'altra non è sempre dato. La giustizia umana è così fallibile, perché presume di illuminare in eterno la rappresentazione della vita, riducendola a scena del delitto. Perciò, è così glaciale e mai ripensa i suoi principi ordinatori: tratta la vita, come se fosse un congegno tecnico da smontare e rimontare, per descrizioni e narrazioni ultimative. Il giudice Wildermuth impazzisce, non appena posto di fronte agli spostamenti di senso e significato della verità e della vita. Non è il senso di colpa che lo afferra e atterra; ma la totale indisponibilità alla responsabilità, da cui si era sentito affrancato, in quanto magistrato. A lui spettava il giudizio e, dunque, non doveva rispondere di alcunché a nessuno. Quella giustizia che lo aveva innalzato su un piedistallo di cartapesta non esita a precipitarlo giù, non appena inizia a inoltrarle timide domande sui suoi modi di essere e funzionare. Per non sentirsi in colpa, Wildermuth preferisce abbandonarsi alla follia e al silenzio tombale. Ma il senso di colpa non è un sentimento e/o un moto razionale di assunzione della consapevolezza di sé e del mondo. Ci scaglia, anzi, tra colpa e innocenza, alimentando la nostra mancanza di coraggio della verità. Non ci fa sentire innocenti e nemmeno colpevoli e, tuttavia, continuiamo imperterriti a replicare le scelte che ci hanno condotto a quel bivio, dal quale non riusciamo ad uscire. Il giudice Wildermuth è la vittima inconsapevole della perdita dell'impossibile potestà dell'uomo sul cosmo.

Come l'uomo, Wildermuth si era creduto centro del cosmo, pur rimanendo avvinghiato alla miseria dei suoi mondi vitali. Ora, tale perdita non è dovuta all'avvento attuale delle epistemologie e delle filosofie del post-umano; comincia ad essere percepita già sul finire dell'Ottocento, allorché la posizione dell'uomo nel cosmo non è più avvertita come centrale¹²¹. Ciò provoca un positivo accidentale, con il recupero di una verità antica quanto il mondo: l'uomo non è mai stato il centro del cosmo. L'averlo pensato e professato ha provocato all'umanità sciagure e orrori inenarrabili.

¹²⁰ Il tema è stato più estesamente trattato in A. Chiocchi, *Tra confluente e biforcazioni*, in "Società e conflitto", n. 27/28, 2003.

¹²¹ Si rinvia ancora alle opere di U. Fadini, citate alla nota n. 118.

Ondina non è centro e nemmeno cosmo. Si decentra nel cosmo, però. E nel cosmo decentra il suo grido e la sua verità. Richiama gli uomini alla responsabilità della verità, chiedendo loro di fare i conti con la mostruosità delle loro pseudo-verità. Ella torna nel suo mondo libero, nel quale naviga in piena libertà e verità. Continua ad amare gli uomini; ma cessa di rimanere in loro fiduciosa attesa. Non può più aiutarli; anzi, non è mai riuscita ad aiutarli veramente: mai l'ha spuntata sulle loro mostruosità. È andandosene che può aiutarli. Allontanandosene, li incita a ricercare e dare nascita agli uomini dagli occhi rossi. Le donne sono le eredi di Ondina. Ma l'eredità da sola non basta. Ondina inoltra domande anche a loro, non solo agli uomini. Il coraggio e l'amore di Ondina le spinge verso verità che gli uomini non possono e non vogliono condividere. Non rimane che la lotta, per generare nuove verità assieme agli uomini che si dichiarano e sono fratelli e le accolgono finalmente come sorelle: oltre l'essere maschio e l'essere femmina¹²². Ondina se ne torna nel suo mondo; le donne se ne vanno, ma per soggiornare nel mondo da altre angolazioni. È qui che sta la verità e la costruzione della loro libertà e della libertà del mondo. Perciò, sono da sempre più coraggiose degli uomini. Perciò, la loro verità non può dimorare nel possesso del potere, ma nel trafiggerne tutte le forme visibili e invisibili. Perciò, sono sempre ricacciate indietro dagli uomini che, tutt'al più, tentano di corromperle, distribuendo loro spiccioli di potere. La corruzione non può avere luogo e il potere maschile è senza scampo, se le donne si situano nella posizione di parlanti-e-vedenti e la mantengono e rafforzano, osando lottare e piangere per amore della verità.

L'io femminile che scrive può rifugiarsi nel pianto, ma non può metterlo in azione diretta: lo può raccontare. Ondina, per parte sua, si rifugia nell'urlo dell'abbandono: proprio perché non è donna. Il pianto femminile vede il mondo così come è; ma, come in un gioco di specchi, visualizza anche il mondo possibile che gli si sovrappone e lo fronteggia. Non è il pianto della resa; ma quello del dolore e del coraggio che lotta e spera. Molto più di quello maschile e in maniera diversa, il pianto femminile è un orizzonte metacomunicativo che si situa prima e oltre la parola: addirittura la salta, per esprimere e far vivere sentimenti ed emozioni altrimenti inattuabili. Solo il pianto permette alle parole di guardare in faccia l'invisibilità della sofferenza e della gioia. Le parole che mancano si riversano nel pianto che, a seconda dei casi, è una forma dolo-

¹²² Judith Butler è stata tra le prime a sostenere con forza il superamento della logica del genere. Negli ultimi approdi del pensiero femminista e post-femminista, Donna Haraway e Rosi Braidotti, lavorando sulle categorie del postumano, hanno sospinto ancora più avanti la critica del genere. Per Judith Butler si rinvia a: *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Milano, Feltrinelli, 1996; *La disfatta del genere*, Milano, Booklet, 2006; *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, Roma-Bari, Laterza, 2013; *Fare e disfare il genere*, Milano, Mimesis, 2014. Per Donna Haraway si rinvia a: *Manifesto cyborg: donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995; *Testimone modesta. Femminismo e tecnoscienza*, Milano, Feltrinelli, 2000. Per Rosi Braidotti, si rinvia a: *Madri mostri e macchine*, Roma, manifestolibri, 1996; *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1995; *In metamorfosi. Verso una teoria materialistica del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2003; *Trasposizioni sull'etica nomade*, Roma, Luca Sossella Editore, 2009; *Il Postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, Roma, DeriveApprodi, 2014. È utile su questo complesso arco tematico: Elisa Bellè, Barbara Poggio e Giulia Selmi (a cura di), *Attraverso i confini del genere*, Trento, Università degli studi di Trento, 2012; si tratta degli Atti dell'omonimo convegno tenuto a Trento il 23-24 febbraio 2012. Nello sviluppo della nostra analisi, tuttavia, solo tangenzialmente incroceremo il pensiero femminista, quello post-femminista e i paradigmi del postumano. Per un approccio diversificato alla problematica del postumano, comunque, si rinvia in prima battuta a: Accarino B., *Antropocentrismo e post-umano. Una gerarchia in bilico*, Milano, Mimesis, 2015; Barcellona P., *L'epoca del postumano. Lezione magistrale per il compleanno di Pietro Ingrao*, Roma, Città Aperta, 2007; Barcellona P., Ciaramelli F. e Fai R. (a cura di), *Apocalisse e post-umano. Il crepuscolo della modernità*, Bari, Dedalo, 2007; P. Barcellona e T. Garufi, *Il furto dell'anima. La narrazione post-umana*, Bari, Dedalo, 2008; R. Campa (a cura di), *Divenire. Rassegna di studi interdisciplinari sulla tecnica e il postumano*, voll. 3-5, Bergamo, Sestante, rispettivamente 2009, 2010, 2012; Farci M., *Lo sguardo tecnologico. Il postumano e la cultura dei consumi*, Milano, Franco Angeli, 2011; Fimiani Maria Paola, Vanna Gessa-Kurotschka, *Umano post-umano. Potere, sapere, etica nell'età globale*, Roma, Editori Riuniti, 2004; Fuschetto C., *Darwin teorico del postumano. Natura, artificio, biopolitica*, Milano, Mimesis, 2010; Gambardella Fabiana, *L'animale autopoietico. Antropologia e biologia alla luce del postumano*, Milano, Mimesis, 2010; Marzo P. L., *La natura tecnica del tempo. L'epoca del post-umano tra storia e vita quotidiana*, Milano, Mimesis, 2012; Rignani Orsola, *Emergenze «post-umaniste» dell'umano*, Milano, Mimesis, 2015; A. Scuderi, *Il paradosso del postumano. Storia di una rappresentazione culturale da Omero al postumano*, Roma, Carocci, 2012; R. Terrosi, *La filosofia del postumano*, Genova, Costa & Nolan, 1997; G. Tintino, *Tra umano e postumano. Disintegrazione e riscatto della persona*, Franco Angeli, 2015.

rosa o stupefatta di silenzio. Ed è soprattutto alle donne che le parole sono fatte mancare, se non tolte. Per questo, il pianto femminile è così espressivo e scava in profondità. Nel pianto, il non visto si vede; il non udito si ode; il non detto si dice. Il pianto è l'istante dei sentimenti sorgivi che zampillano, dandosi in dono allo sguardo dell'anima e dei sensi. Non sempre le lacrime delle donne riescono a straripare dall'amarezza e dalla rabbia, rischiando, così, di smarrire la strada e di mancare il trasporto verso l'oltre della parola e del femminile, pur essendone interiorità costituente. Ed è proprio in questo oltre che possono nascere nuovi linguaggi e nuove parole, rompendo definitivamente tutte le mediazioni con i linguaggi e le parole maschili. Il tormento di Ingeborg Bachmann e dei suoi personaggi femminili nasce da qui e spesso, proprio qui, la tensione verso l'oltre dell'Altro non sempre riesce a trovare slancio. Ma sono le proiezioni dolorose di questo turbamento a testimoniare l'inesauribile riserva di vita di Ingeborg Bachmann e dei suoi personaggi femminili, persino nella più atroce delle sconfitte e senza rinunciare mai alla ricerca di un vitale equilibrio tra spiritualità e sensualità¹²³.

Il pianto e l'urlo sono alcune delle dimensioni più espressive del silenzio. Non sono riducibili ad alcun alfabeto ed alcun codice linguistico-ermeneutico o psicanalitico può ridurli ai propri linguaggi. Né la strumentalità di cattura e destrutturazione della tecnica può qui molto: a ben vedere, può poco più di nulla. La tecnica può "strumentare" i corpi e vincolare le anime; ma non può pensare, parlare e scrivere in loro nome. Se lo fa e quando lo fa, è menzogna. Quanto più tenta di farlo — e deve farlo —, tanto più pensa, parla e scrive — e deve farlo —, per tramandare all'infinito l'epoca dell'arbitrio, dell'inganno e della finzione, strappando l'umanità a quello che può essere nel costruire la sua libertà. La tecnica crea qui la *mimetica* del controllo assoluto che si basa sulla progressiva degradazione dell'etica e dell'estetica del vivente (non solo umano), declassando corpi, anime e organismo sociale delle emozioni, degli affetti e delle emozioni. E la mimetica qui *mima l'etica*, per rimpiazzarla, anziché imitarla. Da Auschwitz in avanti lo fa ancora di più, inaugurando nuove forme di cattività, dentro cui la poesia e la letteratura sono avvolte e asservite; ma contro cui si ribellano, tacciono, urlano e si dibattono.

La tecnica non rinuncia alla lingua madre degli umani e del sociale: gliela contende. Si annette le sue proiezioni, espropriando gli umani, a cui impone le sovra-iscrizioni della macchinabilità dei propri linguaggi. Suo scopo è spodestare la lingua madre, posizionando le sue logiche autopoietiche per produrre territori che saltano o azzerano la dialogica socio-umana. Si fa dialogo che nega il dialogo, proprio fingendo di dialogare: in realtà, tende a naturalizzare in toto se stessa, tecnicizzando in toto l'umano-sociale. Ciò avviene, perché la sindrome del potere non afferra solo gli uomini; ma anche la tecnica e le macchine intelligenti autoriflessive da essa generate, nutrite e vezzeggiate. Di tale scenario, *2001 Odissea nello spazio* è stata una delle più suggestive visioni, mentre *Matrix* ha costituito il terminale di questo tipo di narrazione visuale¹²⁴. E ciò è avvenuto poco dopo 2.000 anni che Ulisse, attraverso la sua *Odissea*, tenta di ricondurre il governo delle passioni e dei sentimenti sotto il controllo della ragione e dell'astuzia.

Non è la lingua dei grandi padri che è morta, trascinando con sé nel baratro la letteratura e

¹²³ I cinque racconti di donne raccolti in *Tre sentieri per il lago*, cit., sono esemplari a questo proposito.

¹²⁴ Il film *2001 Odissea nello spazio* è nato dal genio di Stanley Kubrick che si avvale della sceneggiatura di Arthur C. Clarke (uno dei più rinomati scrittori di fantascienza): sia il film che il romanzo uscirono nel 1968. *Matrix*, invece, rientra nella saga cinematografica dei fratelli Andy e Larry Wachowski che si è articolata in una trilogia: *Matrix* (1999), *Matrix reloaded* (2003) e *Matrix Revolutions* (2003). Nella narrazione sviluppatasi tra i film in questione, uno scenario postumano pone, di fatto, in discussione le leggi antropocentriche del primato del logos umano. Inoltre, se non addirittura consequenzialmente, fa cadere le tre leggi della robotica elaborate da Isaac Asimov che qui riassumiamo: 1) Prima legge: un robot non può mai arrecare danno a un essere umano; 2) Seconda legge: un robot deve sempre obbedire agli ordini degli esseri umani, a patto che non contravvengano alla Prima legge; 3) Terza legge: un robot deve sempre proteggere la propria esistenza, a patto che la sua autodifesa non contravvenga alla Prima e alla Seconda legge. Per rendere meglio l'idea che stiamo qui cercando di enucleare, riportiamo una frase che Morpheus dice a Nemo in *Matrix*: "Matrix è ovunque. È intorno a noi. Anche adesso nella stanza in cui siamo. È quello che vedi quando ti affacci alla finestra, o quando accendi il televisore. L'avverti quando vai a lavoro, quando vai in chiesa, quando paghi le tasse. È il mondo che ti è stato messo davanti agli occhi per nasconderti la verità". Ricordiamo che, in *Matrix*, un mondo finto creato dalle macchine domina l'umanità, con una sovra-iscrizione assoluta della virtualità sulla realtà, spezzando del tutto i legami con l'immaginario, l'intelligenza, i sentimenti e le passioni degli umani.

la poesia¹²⁵; è stata asservita la lingua madre della verità e della creatività etico-estetica ed è essa che il potere avvolgente della tecnica vuole estirpare dal mondo, per uniformarlo a sé. La lingua madre, non la lingua dei padri: sta qui il dilemma amletico da sciogliere. La poesia e la letteratura sono sempre vive; ma sempre in lotta, per ritornare alla lingua madre e riscriverla dal tempo coatto che sono costrette a subire. Celan scrive poesia, nella lingua degli assassini. E Beckett fa a pezzi il nulla della cosalità assoluta, irridendone le parole e scagliandole contro l'asciuttezza ed essenzialità di una lingua e di una parola nuove, tratte dal grembo della lingua madre. E Alda Merini sa fin troppo bene che porta custodita ben dentro di sé la (sua) poesia che, nel luogo del nulla, viene alla luce da una gravidanza felice¹²⁶.

La strada percorsa da Ingeborg Bachmann, per ritornare al grembo della lingua madre della poesia e reinventarla, è più accidentata, ma non meno significativa ed energica; anzi. Ella riscopre ed esalta la *lingua madre*, situandosi nel *paese primogenito*¹²⁷. Secondo il principio di non-contraddizione, non può darsi una filiazione logica tra "lingua madre" e "paese primogenito". Dal punto di vista logicista, argomentare di "paese primogenito" sarebbe, di per sé, un evidente non-senso: per esso, il paese è sempre il "luogo" ove avviene la "generazione" e mai il "frutto" della "generazione". Qui Ingeborg Bachmann fa saltare definitivamente le successioni lineari dell'ontologia e il circolo chiuso del principio di non-contraddizione: da un lato, sferra ad Heidegger un colpo ben più consistente di quello inflittogli con la sua giovanile tesi di laurea¹²⁸; dall'altro, squarcia l'orizzonte logicista dentro cui erano ancora rimasti impigliati i suoi venerati maestri viennesi, incluso il Wittgenstein del *Tractatus*. Riducendo le questioni all'osso, ella qui, senza nemmeno averne conoscenza adeguata: 1) frantuma l'ontologia heideggeriana del linguaggio, dicendoci che l'essere *non dimora* nel linguaggio (il "primo" Heidegger); 2) demistifica l'ontologia poetica heideggeriana, dicendoci che il linguaggio non si costruisce come *parola* nella *poesia* (il "secondo" Heidegger). Il transito dall'ontologia del linguaggio all'ontologia poetica, in Heidegger, è mediato dal passaggio secondo cui l'essere *non dimora* più nel linguaggio, ma è *in cammino* verso il linguaggio¹²⁹. Da qui in avanti, possiamo fare a meno di riferire la poesia e la poetica di Ingeborg Bachmann a Heidegger: ormai, è definitivamente alle loro spalle.

¹²⁵ Ad una conclusione del genere perviene R. Luperini: "... è l'alfabeto dei padri che è morto, è morta la lingua della poesia" (*Diario in pubblico*, in "L'immaginazione", n. 283, settembre-ottobre 2014).

¹²⁶ Alda Merini, *La poesia luogo del nulla. Poesie e parole con Chicca Gagliardo e Guido Spaini*, Lecce, Piero Manni, 1999. Ecco cosa la Merini risponde alla prima domanda della conversazione che apre il libro: "La poesia è il luogo del nulla, il luogo degli incontri, del fiume che è davanti a casa mia. La poesia è la vita che hai dentro. E non t'importa se la morte o il vicino di casa vengono a turbare te e quello che hai da dire. Molti hanno pensato che la poesia sia la mia follia. Pochi hanno capito, invece, che la mia poesia è nata a prescindere da tutto e da tutti. Avrei potuto fare la matta o la ragioniera e la mia poesia sarebbe comunque uscita. Essa è una forza che nasce in me, è come una gravidanza che deve andare a termine. [...] Il vero poeta è come una madre" (*La poesia luogo del nulla*, cit., rispettivamente p. 11 e p. 13). Per una trattazione specifica di questi luoghi meriniani, si rinvia ad A. Chiochi, *Di alcuni passaggi in Alda Merini. Poesia e poetica*, in *Spazi e passaggi di poetiche in rivolta*, cit., pp. 20-33.

¹²⁷ Come è noto, con l'espressione "paese primogenito" si rinvia all'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann; ma essa è anche il titolo di una poesia che apre la III parte di *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit. Su questo passaggio della vita e della poesia di Ingeborg Bachmann cfr. L. Reitani, «Il paese primogenito». *L'esperienza italiana di Ingeborg Bachmann*, in "Studia austriaca", X, 2002, pp. 29-38. Una lettura ancora più intensa del rapporto di Ingeborg Bachmann con l'Italia è fornita da Camilla Miglio, *La terra del morso. L'Italia ctonia di Ingeborg Bachmann*, Macerata, Quodlibet, 2013.

¹²⁸ Come è ben noto, il percorso di svolta di M. Heidegger si muove principalmente lungo tre opere: 1) *Essere e tempo*, Milano, Longanesi, 1976; 2) *Sentieri interrotti*, cit.; 3) *In cammino verso il linguaggio*, Milano, Mursia, 1988. Ecco, di passaggio, un significativo enunciato della svolta: "Il poetare si muove nell'elemento del dire, né diversamente il pensare. Riflettendo sulla poesia ci troviamo, con ciò stesso, già nell'elemento in cui si muove il pensiero. [...] Oscuro rimane come si determini il loro rapporto autentico e donde quello che noi non senza pigrizia mentale chiamiamo l'autentico tragga autenticamente origine. Ma — comunque noi prendiamo a riflettere sul poetare e sul pensare — sempre ci si è fatto presso uno stesso e unico elemento: il dire, sia che noi vi facciamo caso o no" (*In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 149). Facciamo presente, ancora, che Heidegger in *Perché i poeti?* (in *Sentieri interrotti*, cit.) ripensa la poesia di Hölderlin e Rilke, mentre nell'opera posteriore *In cammino verso il linguaggio* ripensa la poesia di Georg Trakl. Heidegger ha dedicato ad Hölderlin uno studio ancora più ampio e approfondito: *La poesia di Hölderlin*, Milano, Adelphi, 1988.

¹²⁹ Si rinvia alle opere di Heidegger richiamate alla nota precedente.

Proviamo a mettere in dialogo Ingeborg Bachmann con Alda Merini, per andare avanti nel nostro percorso. La lingua madre ci partorisce, ma senza il nostro partorire si dissecca e stagna, fino a morire di consunzione. E noi possiamo partorirla — cioè, rigenerarla attraverso continuità e rotture — soltanto se non la facciamo mai tacere, portandola sempre in viaggio con noi. Nel viaggio, i paesi ci penetrano con la loro lingua e noi li travoliamo con la nostra. Nei paesi che percorriamo o in cui ci insediamo la nostra lingua madre si impasta e contamina con altre lingue: la *nostra* lingua rinasce, uscendo dal grembo della lingua natale, per impastarsi e contaminarsi con le lingue che incontriamo o in cui ci imbattiamo. Il paese primogenito ci fa rinascere: noi lo scegliamo e lui ci sceglie, vicendevolmente donandoci l'anima delle nostre lingue. La "primogenitura" si insedia a questa interconnessione. Che, ancora più precisamente, è congiungimento primordiale che salda tra di loro nel cosmo lingua madre e paese primogenito. L'anima partoriente della poesia di Alda Merini in Ingeborg Bachmann si fa lingua partoriente, per il suo tendere verso il cosmo, palpitandolo in ogni suo respiro¹³⁰. L'*invocazione* all'*Orsa Maggiore* non avrebbe potuto essere altrimenti concepita. In Alda Merini, la poesia non perde la *madre*; in Ingeborg Bachmann, la lingua non perde la *madre*. È comune alla poesia e alla lingua la condizione di partorienti. Il linguaggio di Ingeborg Bachmann è un linguaggio materno, nel senso che partorisce figli in forma di mondi, di paesi, traversate nel deserto del dolore, aneliti estremi e perfino disperati. È un *linguaggio madre*, perché da esso germinano sempre tutti i frutti della vita, siano gemme variopinte, siano sterpaglie disseccate. È la lingua della vita che si fa parola: non vezzeggia il mondo e non gli fa sconti; ma neanche si genuflette di fronte alla sua mania di onnipotenza. È la lingua che non si arrende mai, per quanto grandi possano essere le disfatte dei singoli esseri umani e dell'umanità tutta intera. È la lingua che non smette mai di cercare giorni migliori, parlando con loro anche dai punti neri della vita. Il paese natio e la lingua natale non sempre sono i luoghi e gli spazi della felicità e della giustizia. Non possiamo mai abbandonarli e mai ripudiarli: ma sempre dobbiamo ingravidarli, per dare conto della nostra responsabilità di viventi di fronte al mondo.

A questa scansione del discorso, diventa più agevole comprendere come il linguaggio non possa farsi parola della poesia, proprio perché il poetare non è un semplice *dire* del pensiero o una parola pura del *dire*. Nella poesia non alloggia l'illuminante feroce del pensiero poetante, tantomeno della poesia pensante. La parola della poesia è situata oltre il linguaggio ed il pensiero, perché più del linguaggio e del pensiero è vita cosmica e della vita è forma ardente, nutriente e nutrita¹³¹. La poesia partorisce poesie e paesi. Nella generazione di paesi, la poesia non rinnega la lingua madre: la getta nel cosmo e, insieme, la porta in giro: cioè, la fa vivere nel cosmo, transitando da un paese all'altro. La lingua madre di Ingeborg Bachmann ha per paese primogenito non solo e non tanto l'Italia, ma la terra con il suo fuoco sotterraneo e l'Orsa Maggiore con la sua volta luminosa: nell'intervallo di questo spazio/tempo, i vivi e i morti si abbracciano tra di loro e con il cosmo. Nessun sogno può giungere dall'alto, fino a quando l'abbraccio non erompe dalla crosta terrestre verso le costellazioni del cielo. Nell'eruzione, la

¹³⁰ La poesia e la poetica dell'infinito di Giacomo Leopardi (*Opere*, Torino, UTET, 2000), con il loro aprirsi al cosmo, fanno da suggestiva anticipazione degli squarci cosmici presenti nella poesia di Ingeborg Bachmann. Ancora più spiccatamente, possiamo rinvenire organici elementi di poesia cosmica in Lucrezio (*De rerum natura*: Torino, Einaudi, 2003) che, per la sue forti connotazioni epicuree, non piange affatto la "morte degli Dei" e, dunque, non è per niente sopraffatta da sentimenti di angoscia. Si pensi, per istituire soltanto una salda differenza comparativa, all'angoscia causata dalla "morte degli Dei" che da Hölderlin, passando per Rilke, arriva fino ad Heidegger. A differenza del pessimismo cosmico leopardiano, Lucrezio incita attivamente al cambiamento del mondo (romano) esistente, dissacrandone gli *idola* ed esecrandone il desiderio di onnipotenza. A sua volta, Lucrezio si inserisce in una tradizione di poesia cosmica più antica che possiamo ricondurre a Parmenide (*Sulla natura*: Milano, Rusconi, 1998) ed Eraclito (*Sul fuoco cosmico*, in *Dell'origine*, Milano, Feltrinelli, 2005). Le osservazioni rapidamente schizzate servono giusto a circoscrivere il campo di alcuni riferimenti essenziali, entro cui si incrociano e biforcano profonde assonanze e discordanze. Chiudiamo il cerchio, ricordando che in Lucrezio rinveniamo un dialogo profondo tra scienza e poesia che, seguendo e innovando il filo discorsivo di Epicuro, si colloca oltre le separazioni: 1) indotte dalla costellazione Socrate/Platone/Aristotele e 2) riprodotte e allargate dal pensiero logico e logicista della modernità e contemporaneità.

¹³¹ Riportiamo qui alcuni struggenti versi di Ingeborg Bachmann: "Dall'alto non giungeva alcun sogno. [...] // E quando bevvi me stessa / e terremoti cullarono / il mio paese primogenito, / mi destai a guardare. // Allora mi giunse la vita. // Lì la pietra non è morta, / guizza lo stoppino, / quando uno sguardo l'infiama" (*Il paese primogenito*, in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., pp. 89-91).

lingua madre ritorna a farsi parola poetica, oltre quel paese che le ha dato i natali. Ma quella stessa natalità comprendeva altri mondi, oltre il proprio mondo fisico ed emotivo.

Siamo sempre sul limite, dove la parola pare ammutolirsi, non più sostenuta dalla nostra lingua madre e dai nostri parti; dove ci pare che siamo sempre in procinto di perdere i nostri paesi e il linguaggio¹³². La lingua madre è tale, se partorisce e se la poesia partorisce con essa. La poesia partorisce paesi che fioriscono dalle cellule vitali dei nostri passi attraverso il mondo e noi fioriamo o appassiamo con loro. Il silenzio, il nulla, la babele dei linguaggi, il dolore sconfinato, la gioia e la miseria intima del vivere hanno da sempre, in forme varie e mutanti, accompagnato l'esistenza degli esseri umani. E sempre l'umanità si è dovuta "attrezzare", per affrontare la terribilità e l'indicibilità della sua condizione. Non sempre ne è uscita vincente. Spesso ha lavorato per la sua autodistruzione. Ma finora, in un modo o nell'altro, è riuscita faticosamente a ritrovare il bandolo e continuare il cammino. Ora la responsabilità di ritrovare il bandolo è nostra. Paul Celan e Ingeborg Bachmann hanno tentato di farlo e molto ci hanno insegnato e mostrato. La strada è davanti a noi. Chiuderla o riaprirla dipende da noi. Non è finita la storia, non è morto il linguaggio, non è morta la poesia, non è morta l'umanità. È, però, certo che, di questo passo, storia, linguaggio, poesia e umanità stanno andando incontro ad un funesto destino. Da qui occorre ripartire, per una svolta decisa.

9. Il mondo che non c'è, ma c'è

Il pianto, l'urlo e il silenzio, a ben riflettere, non costituiscono una sorta di terra di nessuno a cui dobbiamo strappare il linguaggio e le parole. Tantomeno il linguaggio e le parole possono *strapparci* dai confini della realtà, per ampliarli, attraverso il nostro personale o collettivo arricchimento. Qui si situa la sfida del padre del racconto *Tutto* e qui egli è sepolto dalle macerie del muto movimento tellurico che ha causato, senza averne minimamente avuto coscienza, salvo che nel tragico finale¹³³. Il protagonista di *Tutto*, sommerso dal silenzio dello stupore per la nascita del figlio, straripa verso la pretesa di un linguaggio assoluto e totalmente altro. Dal *tacere* di Wittgenstein trascorriamo al *dire sfrenato*, di cui il padre del racconto chiede l'avvento. Tra il non dire e il dire si stipulano qui due concordanze logiche ed etiche che si scambiano reciprocamente il ruolo: nel mondo e per il disegno del mondo. Dal dover tacere al dover parlare: ecco il passaggio che lascia perfettamente inalterato lo stato delle cose. Il dire assoluto e l'assoluto non-dire non si aggrappano alla realtà viva, ma la subiscono e sublimano. Ognuno dei due è, a suo modo, impotente di fronte al mondo; eppure, entrambi ritengono illusoriamente di esserne l'estremo, oltre il quale ogni accesso è precluso.

Lo stupore del padre nasce dal momento in cui è folgorato dall'immaginazione della prossima nascita del figlio, in un mondo *insignificante*, situato in mezzo ad una infinità di sistemi solari, ruotante su se stesso e intorno al sole¹³⁴. Il figlio è il *tutto* che lo riporta e riconnette al mondo, per una rigenerazione totale e subitanea che ridà inizio al gioco, cambiandolo totalmente. E il gioco ora egli vuole determinarlo, senza più subirlo passivamente. Tutto era in funzione e funzione del bambino, perché, per il padre, col bambino (Fipps) nasceva il mondo nuovo, attraverso linguaggi nuovi. Bastava insegnargli il linguaggio dell'acqua, delle foglie, delle pietre, delle radici ecc.¹³⁵. Era come tornare indietro nel tempo e ripartire da Babele: non per eliminare Babele, ma per insegnare/apprendere tutti i linguaggi di Babele. Per il padre, Fipps era il ritorno al grembo materno di Babele: redenzione dei mondi e dei linguaggi di Babele, mettendoli in comunicazione e facendoli transitare gli uni negli altri. Ma Fipps, ben presto, si rivela come tutti gli altri bambini. Fino al punto che il padre prende in odio la sua normalità che, ormai, ritiene infettata dalle mostruosità del mondo¹³⁶. Il padre, che aveva coltivato gran-

¹³² Situazione ben nota a F. Hölderlin: "Noi siamo un segno non significante, / indolore, quasi abbiamo perduto / nell'esilio il linguaggio" (*Mnemosyne*, in *Le Liriche*, cit., p. 485).

¹³³ *Tutto*, in *Il trentesimo anno*, cit. pp. 67-87.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 68.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 74.

¹³⁶ "Bastava che lui ricominciasse da principio, che mi dimostrasse con un solo gesto che non era costretto a ripetere i nostri gesti. Non l'ho mai visto compiere quel gesto. ... Facevo il processo a me e a questo bambino — a lui perché di-
struggeva la più nobile delle mie speranze, a me perché ero stato incapace di preparargli il terreno. Avevo sperato che questo bambino, per il fatto che era un bambino, sì, avevo sperato che redimesse il mondo. Parrebbe una mostruosità

di progetti per Fipps, prende ora a tremare: aspettandosi da lui malvagità di ogni genere, inizia ad esercitare una costante vigilanza, soprattutto dopo che in terza elementare aveva aggredito e ferito a pugnalate un compagno di scuola. E, invece, Fipps muore battendo la testa in un incidente durante una gita scolastica, ormai già fanciullo avviato verso l'adolescenza. Solo dopo la morte, il padre inizia a parlare con Fipps la lingua degli affetti che non aveva mai dichiarato, negandola a sé e al figlio. Tornando a casa dopo il funerale, pensa e dice fra sé e sé e fra sé e il mondo:

Non ho potuto essere gentile con lui perché con lui ero andato troppo lontano.

Non andare troppo lontano. Prima impara ad andare avanti. Imparalo tu.

Ma prima bisognerebbe riuscire a spezzare l'arco luttuoso che è teso tra l'uomo e la donna. Questa distanza misurabile in silenzi, come potrà mai diminuire? Poiché per l'eternità dove per me c'è un campo di mine, per Hanna ci sarà un giardino. [...]

Non per riaverla andrei da lei, ma per tenerla nel mondo e perché lei tenga nel mondo me. Attraverso l'unione dolce e oscura. Se dopo questo abbraccio verranno dei figli, ebbene, che vengano, che ci siano, che ci siano, che crescano, che diventino come tutti gli altri. [...] Li educerò come i tempi esigono, a metà secondo un ideale morale — e non darò loro nulla da portarsi in viaggio. Come un uomo del mio tempo: né proprietà né buoni consigli.

Ma non so se Hanna è ancora sveglia.

Ho smesso di pensare. La carne è forte e oscura, la carne che nella grande risata della notte sotterra un sentimento vero.

Non so se Hanna è ancora sveglia¹³⁷.

Questa, in breve, la storia di Fipps, suo padre e sua madre. Sua madre Hanna, che lo aveva sempre amato di "normale" amore materno, tramutando i campi minati maschili in giardini in fiore, dentro cui coltivare la perizia e la leggerezza della danza che affronta e coltiva il mondo, dal suo ventre. Spostiamoci, adesso, verso una dimensione della fanciullezza del linguaggio e della parola distante da quella che abbiamo appena solcato, ma non completamente disgiunta.

Se assumiamo i bambini come soggetti autentici della parola e non più come terminali di processi di educazione o apprendimento, facciamo, con Ingeborg Bachmann, delle scoperte ancora più interessanti. La prima: i bambini si *spogliano* delle *vecchie* parole e ne indossano di *nuove*¹³⁸. Lo spogliarsi è qui il denudarsi, per far pulizia nell'*habitus* mentale ed esistenziale preconfezionato dagli adulti, cacciandone via quanto di creativamente illogico, illusorio e frenante vi era stato infiltrato. I bambini si riservano questo diritto; meglio: nascono con questo diritto, dal quale sono stati concepiti e senza il quale non potrebbero esistere. Nessuno, oltre loro, può capire i linguaggi che inventano. Per gli adulti, si tratta di linguaggi astrusi e di parole disarticolate che non costruiscono alcun senso e ordine razionali. Gli adulti sono rinserrati nel sarcofago della razionalità e dell'utilità: più che dimenticare di essere stati bambini, vi hanno rinunciato. Solo tenui ricordi, qua e là riaffiorano; ma sempre sono ricacciati tra le ragnatele del magazzino sempre più polveroso della memoria. E vi hanno rinunciato, perché hanno espulso i bambini dal mondo: tutt'al più, vi giocano per il loro sollazzo e per fare sfoggio narcisistico della loro forza di creatori e dominatori.

Perché i bambini oppressi dagli adulti, diventati adulti, a loro volta, opprimono i bambini? Ecco come Ingeborg Bachmann ci mette sulla strada della seconda scoperta: i bambini sanno di *non avere futuro* e, per questo, hanno *paura del mondo intero*¹³⁹. E sono gli adulti ad uccidere il loro futuro e i loro mondi. I bambini rimangono senza futuro e gli adulti senza passato: ecco la doppia condanna di questo gioco perverso. Rimane il presente, nel quale proliferano le

tà. Ed è anche vero che io con questo bambino mi sono comportato in modo mostruoso, ma le mie speranze non erano mostruose ..." (*Ibidem*, rispettivamente p. 78 e p. 79). E ancora: "... il male, come noi lo chiamiamo, era già radicato in quel bambino come un focolaio di materia infetta"; il bambino passa in fretta a minacce pesanti: "Brucerò la vostra casa. Romperò tutto. Vi romperò tutti" (p. 80). Poi, prende a spingere ripetutamente per le scale una bambina e a picchiare sua madre Hanna (*Ibidem*).

¹³⁷ *Ibidem*, p. 87.

¹³⁸ *Giovinetta in una città austriaca*, in *Il trentesimo anno*, cit., p. 13.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 14.

macchine dell'autoritarismo linguistico esercitato dagli adulti¹⁴⁰.

Terza scoperta: i bambini hanno *paura* del mondo e non se ne fanno un'*immagine*; ne vedono i contorni e ne tracciano i *confini* con il gesso: con un piede, saltellano nel *Paradiso* e con l'altro entrano nell'*Inferno*¹⁴¹. L'angoscia atroce dell'*Inferno* non può paralizzarli; con l'altro piede, saltellano immediatamente nel *Paradiso*. Pianto e sorriso sono sempre avvinti e i loro linguaggi e le loro parole zampillano tanto dal pianto quanto dalla felicità incredula. Non c'è lutto catastrofico, come non c'è felicità azzerante. A voler meglio considerare le questioni, i bambini sono più adulti degli adulti. Oppure, per dire ancora meglio, non sono quegli esseri dimidiati che gli adulti si affrettano a diventare.

Ed eccoci alla quarta e più significativa scoperta:

I bambini sono innamorati e non sanno di chi. Parlano una lingua incomprensibile e si consumano in fantasie sino al più estenuante pallore, e quando non sanno più come continuare, inventano una lingua che li rende pazzi. Il mio pesce. Il mio amo. La mia volpe. La mia trappola. Il mio fuoco. Tu, mia acqua. Tu, mia onda. La mia riva. Tu, mio Se. Tu, mio Ma. O l'uno o l'altro. Mio Tutto... mio Tutto... Si danno spintoni, fanno a pugni, si accapigliano per trovare la parola contraria che non c'è¹⁴².

Ma non possiamo ancora continuare a condannare i bambini a trovare da soli la *parola contraria che non c'è*. La parola contraria è l'altra parola, la parola nuova, la parola che manca e che ci è stata tolta. I bambini ce lo ricordano. Ma noi siamo tetragoni: all'inizio, facciamo finta di non comprendere; ma, subito dopo, ci affrettiamo a negarla e seppellirla, avventandoci contro. I bambini non sanno di chi sono innamorati, perché sono innamorati della creazione del loro essere: la loro paura nasce proprio dal terrore di doverla perdere e non trovarla mai più. La paura di crescere non nasce dalla volontà narcisistica di vivere eternamente senza responsabilità; ma dalla consapevolezza, introiettata nelle più profonde fibre dell'essere, di perdere l'immaginario virtuoso del creare ed amare.

Se ci spostiamo un attimo verso il mondo delle favole, possiamo chiarire meglio le questioni sul tappeto. Quella di Peter Pan è non solo (o non tanto) una sindrome¹⁴³, ma la difesa della libertà di vivere in comunione diretta con le cose, la loro immaginazione e la loro realtà. Capitan Uncino rappresenta il mondo oscuro che toglie la luce alle lingue e alle parole sorprendenti che i bambini offrono al mondo. Peter Pan, però, finisce sempre con l'aver ragione di Capitan Uncino, perché ritrova sempre e sempre abita *l'isola che non c'è*. Non è così, purtroppo, nella realtà brutale che ci stringe la gola con cerchi invisibili. Gli adulti fanno scomparire l'isola che non c'è dalle cartografie del pianeta. La disfatta dei bambini è qui la nostra disfatta: i bambini danzano continuamente sui e tra i limiti della realtà e della fantasia; noi adulti, invece, vi installiamo campi minati, sui quali siamo i primi a saltare in aria. Come meravigliarci dei muri che ci hanno diviso ieri, che ci dividono oggi e seguiranno a dividerci domani?

Non è il tacere e nemmeno il dire sfrenato che ci possono far aggirare o superare i limiti del linguaggio e i limiti del mondo; ma la parola contraria che non c'è, se ci mettiamo a cercarla assieme ai bambini, anziché affossarla oppure estirparla. Il viaggio verso il limite del linguaggio e della parola che compiamo con Ingeborg Bachmann ci conduce verso queste elementari, ma preziose verità. La realtà e la fantasia sono prossimità confinanti: dobbiamo aprire un varco e renderlo progressivamente più ampio. Non è il linguaggio e nemmeno la parola che ridefiniscono il mondo; ma dove mondo, linguaggio e parola si incontrano, là si rigenerano, reinventandosi l'uno con gli altri. La realtà e la fantasia non vanno ispezionate, spezzate o spazzate; ma aperte, l'una con le chiavi dell'altra.

Ritorniamo, un attimo, a Paul Celan, immettendolo in queste sfere:

Accessibile, prossimo, non perduto, rimase in mezzo a tutte le perdite, soltanto que-

¹⁴⁰ In un *abbozzo* ad un'intervista del 1961, la Bachmann torna su questo punto cruciale, affrontato nel racconto da cui stiamo citando: "I bambini sono entrati in un gioco, che qualcun altro conduce. L'lo esce dal gioco, scopre che il gioco è tale, ha perso l'innocenza di questi movimenti. E lo sa bene" (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 45).

¹⁴¹ *Giovinetta in una città austriaca*, cit., p. 14.

¹⁴² *Ibidem*, p. 16.

¹⁴³ Come è noto, Peter Pan è un personaggio inventato nel 1902 dallo scrittore scozzese James M. Barrie e, successivamente, immortalato in romanzi dello stesso Barrie e in una copiosa serie di film normali e di animazione che arrivano fino ai nostri giorni.

sto, la lingua. Essa, la lingua, rimase, sì, non perduta: nonostante tutto. Ma dovette passare attraverso uno spaventoso mutore, passare attraverso le mille tenebre di una voce apportatrice di morte. Passò e non ebbe parole per ciò che accadeva: ma passò attraverso quegli eventi. Passò e potette di nuovo uscire alla luce "arricchita" da tutto questo. In questa lingua io tentai – in quegli anni e negli anni che seguirono – di scrivere poesie: per parlare, per orientarmi, per rendermi conto di dove mi trovavo e di dove sarei andato a finire, per darmi un abbozzo di realtà (...). (Le poesie) puntano verso qualcosa. Ma che cosa? Verso un che di aperto, di occupabile, magari verso un *tu* ovvero una realtà verso cui si possa svolgere la parola. Sono queste, penso, le realtà che per la poesia contano. Ed io credo pure che pensieri come questi accompagnino non solo i miei tentativi, ma anche quelli di altri lirici dell'ultima generazione. Sono i tentativi di chi sorvolato da astri che sono prodotti dagli uomini, privo di copertura (...) con il suo essere si fa incontro alla lingua, ferito dalla realtà e realtà cercando¹⁴⁴.

Quello che Paul Celan ci ricorda è che la lingua rimane sempre accessibile, non è mai perduta, perché mai rinuncia al suo *aperto*, il solo luogo nel seno del quale può *svolgersi*. L'aperto a cui si richiama Celan è il *tu*. Forse, potremmo denominarlo ancora meglio: *l'oltre dell'Altro*. Persino la morte, la distruzione e l'autodistruzione arricchiscono la lingua e la parola, a patto che esse trovino il coraggio di rialzarsi e ritrovare nel dolore estremo le parole estreme: vale a dire, le parole che in quell'ora e in quel luogo sono da pronunciare, cantare e scrivere. Nello spazio/tempo del dolore che si ribella, le parole estreme assumono le sembianze delle parole contrarie: le parole *inedite* che ritrovano il filo del loro svolgersi, nello svolgimento del mondo. Paul Celan e Ingeborg Bachmann ci riconsegnano a quelle verità, secondo cui la lingua, quando rimane senza parole, deve trovarne altre; secondo cui la parola, quando rimane senza lingua, deve trovarne altre. Le lingue e le parole contrarie si apparentano ed alleano contro le *forme di morte*, poiché sono *forme di vita* che risorgono, squarciando il male e il dolore: un indelebile slancio interiore non cessa di attraversarle, anche quando sono esiliate nei sottosuoli della storia o torturate in tutte le superfici abitate. Con Ingeborg Bachmann, possiamo dire che le lingue e le parole contrarie si alleano non solo contro le *forme*, ma anche contro le *cause* di morte. La lingua e le parole della poesia sono, insieme, *forme* e *causa* di vita. Questo andirivieni illumina meglio il flusso e deflusso continui, attraverso cui le parole vanno sempre incontro alla lingua e la lingua alle parole. Nell'atto sorgivo e duraturo dei sentimenti, degli affetti e delle passioni, le divisioni che, dall'antichità alla contemporaneità, la filosofia del linguaggio ha introdotto tra lingua e parola saltano del tutto; anzi, non si originano affatto.

La parola e la scrittura poetiche sono luoghi delle verità che, dalla loro *patria interiore*¹⁴⁵, si slanciano verso le verità del mondo, della sofferenza e della gioia: non solo devono verificarsi in esse, ma vivervi dentro e uscirne libere e liberate. Possono farlo, solo correggendosi e rinnovandosi ininterrottamente, trovando sempre un nuovo *punto di origine*. Ogni loro nuovo svolgersi è un riavvolgersi, per un ricominciamento che non fa più conto di quello che hanno appena finito di apprendere e conoscere. Esse non possono ripetersi: se lo facessero, distruggerebbero il mondo e noi, non solo se stesse¹⁴⁶. L'etica del linguaggio non prevede la ripetizione o l'esercizio mimetico intorno al già detto. Nella Bachmann, etica del linguaggio, vita, morte e verità procedono sempre avvinte. Etica e poesia sono unite dalla verità, così come poesia e verità sono tenute insieme dal linguaggio. Tutti quanti questi passaggi costituiscono le mosse

¹⁴⁴ P. Celan, "Ansprache", in *Die Neue Rundschau*, 1958, p. 117; cit. da G. Bevilacqua, *Paul Celan: dall'antiparola al mutore coatto*, "Il Contesto", n. 1, 1977, p. 137.

¹⁴⁵ La Bachmann usa l'espressione "patria interiore", in un'intervista del 1957, in cui riassume il senso di universalità ospitale delle colonnate di San Pietro di Bernini che "accolgono l'umanità con un abbraccio" e che fanno di Roma l'ultima metropoli in cui "si possa ancora avere un sentimento di patria interiore" (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 38).

¹⁴⁶ "So ancora poco di poesia, ma di quel poco che so fa parte il sospetto. Sospetta di te quanto basta, sospetta le parole, il linguaggio, questo me lo sono detta spesso, approfondisci questo sospetto — affinché un giorno, forse, possa nascere qualcosa di nuovo — altrimenti è meglio che non nasca più nulla" (*Ibidem*, p. 43). E, subito dopo, la Bachmann precisa che il linguaggio deve ispirarsi ad un'etica: "Karl Kraus ha detto una volta che i pregi di ogni linguaggio si radicano nella sua morale, e per quanto mi riguarda ho cercato di capirlo ... vorrei anche poter sfidare le parole, poterle spingere ad arrivare alla loro verità" (*Ibidem*, pp. 43-44). Ancora: "... le parole sono quello che sono, vanno già bene così, ma il modo in cui noi le mettiamo e le usiamo, raramente va bene. E quando va male, esse ci uccideranno" (*Ibidem*, p. 44).

attraverso cui la Bachmann costruisce il suo *territorio linguistico*¹⁴⁷ che è anche territorio delle verità che poesia, etica e vita riversano l'una nel forziere delle altre. Un territorio linguistico è il territorio delle verità concatenanti, ramificate per tanti rivoli che ne costituiscono la cartografia in perenne rifacimento e allargamento. Come una città, appunto. Come il mondo, appunto. Senza questo movimento instancabile di trasformazione dentro e intorno a sé, una città, il mondo e la vita si spegnerebbero poco alla volta, ricoperte da distese di macerie; altrettanto sarebbe per il linguaggio¹⁴⁸. Il peregrinare della Bachmann di città in città risponde a questo impulso sotterraneo che prende forza, luce e forma. Ed è assai prossimo, se non intimo, al pellegrinaggio di Celan nella lingua: *ferito* dalla realtà, egli realtà *va cercando*, ricomponendo gli strappi subiti dalla lingua e cercando di rimetterla a nuovo, per restituirla al mondo.

Nel proprio territorio linguistico, ognuno deve fare duramente i conti con la guerra: non come la intendiamo in maniera rituale, non come un puro atto distruttivo generato da armi ben visibili ed operanti. Nel territorio delle verità concatenanti, occorre forzare e mettere a nudo le ipocrisie e le verità sin troppo accomodanti che la chiacchiera sulla guerra genera. In *Malina* e negli incompiuti romanzi sulle *cause di morte*, la Bachmann smaschera le coordinate letali della guerra, a cui la verità delle ipocrisie del mondo hanno messo il bavaglio o che hanno celato sotto una massicce distese di nebbia. La scrittura e la parola poetica diventano, in lei, le tracce etiche che conducono alle verità nascoste della guerra e della pace. Per lei, è troppo semplice scrivere qualcosa sulla guerra; più difficile, arduo ed eticamente impegnativo è scrivere sulla guerra che la pace partorisce dal suo grembo.

Ognuno può scrivere qualcosa sulla guerra, e la guerra è sempre spaventosa. Ma scrivere qualcosa sulla pace, su ciò che noi chiamiamo pace, perché questa è la guerra... La guerra, la guerra vera, è solo l'esplosione di questa guerra che è la pace¹⁴⁹.

La pace, tagliente come una lama e dura come il granito, è l'avversario vero. È la gestante subdola di quella violenza nascosta che falcia a catena gli esseri umani, con sequenze domestiche, quotidiane, abitudinarie e silenziose massificate. Scatta qui la normalità diffusa dell'odio e delle egemonie incarnate nella supremazia maschile e nelle gerarchie vincolanti patite per il semplice fatto di non essere adulti. Ciò avviene come primo moto della sfera privata; da qui si proietta nella sfera pubblica, da cui fa ritorno sui suoi passi, per esibire la sua potenza accresciuta, con una esplosione colonizzatrice del foro interiore. La guerra è qualche cosa di ampio e profondo che ha radici ben piantate nella pace: in quella che è diventata una natura umana di secondo grado che, però, si maschera come natura *primigenia*. In verità, essa è la natura riprodotta attraverso artifici strumentali che gli uomini hanno partorito, nel loro sottomettere donne, uomini e mondo. Questa natura è la sorgente primaria ed inesauribile del potere maschile sulle donne¹⁵⁰. Non solo: il potere maschile sulle donne si prolunga istantaneamente come dominio su tutti gli uomini inferiorizzati. Col che il cerchio si chiude implacabilmente. Nella inferiorizzazione dell'Altro maschile viene applicata la logica della supremazia maschile sulle donne. Solo che nella relazione tra i sessi il potere maschile si pone come un *Alter-ego* strut-

¹⁴⁷ L'espressione è dalla Bachmann usata in un'intervista del 1962, a proposito della sua poesia *Prender paese*, contenuta in *Invocazione all'Orsa Maggiore*, cit., p. 43. Ma riportiamo le parole dell'intervista: «i prati e i boschi che si evocano lì, non alludono in realtà a un paesaggio, ma costituiscono un "territorio linguistico"» (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 58). Sovente, ella fa ricorso a metafore di questo genere, paragonando il linguaggio a città che sono in perenne costruzione e trasformazione.

¹⁴⁸ "Dove non c'è più niente da migliorare, niente di nuovo da vedere né da pensare, nulla più da correggere, nulla più da scoprire e da progettare, il mondo è morto" (*Ibidem*, pp. 108-109).

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 121. Come si è già ricordato, è in *Malina* e nei romanzi incompiuti sulle "cause di morte" che la Bachmann affronta questo tema lancinante. Facendo un uso non del tutto proprio dell'alfabeto sentimentale bachmanniano, potremmo definire questo fenomeno come la più *atroce offesa* che la vita possa arrecare a se stessa. Ma dobbiamo fare i conti non tanto e non solo con la morte che si accanisce contro la vita; ma anche e soprattutto con la vita che si posiziona contro la vita. E, dunque, deviando dall'itinerario bachmanniano delineato nel racconto *Il trentesimo anno*, possiamo pensare e immaginare non la morte come unica salvezza contro l'*atroce offesa* che è la vita; ma riprogettare e declinare esistenzialmente la vita come salvezza contro le offese che essa stessa, senza risparmiarsi, genera contro di sé.

¹⁵⁰ La Bachmann lo ribadisce nell'intervista del 1971, di cui abbiamo dato conto nella nota precedente (*In cerca di frasi vere*, cit., pp. 121-122).

tivo e dominante. Intorno a questo cuore lacerante si dipana il romanzo *Malina*, nel quale, fin dall'inizio, è già scritto che l'Io femminile deve soccombere sotto i colpi inferti dall'Alter-ego maschile. È già scritto, fin dall'inizio, che l'Io femminile *muoia* in e con Malina, dopo aver inutilmente cercato di vivere in e con Ivan.

Le forme dualistiche Io/Alter-ego comportano la sconfitta assai probabile, se non scontata, dell'Io femminile. La dualità dei generi è qui il nemico, esattamente come il dualismo della pace che produce la guerra e della guerra che impone la pace armata¹⁵¹. L'io femminile oppresso non può esistere senza l'Alter-ego maschile che l'opprime; e viceversa. Spezzare questa catena asservente non è possibile, fino a quando si rimane irretiti nelle bipolarità della sua ragnatela: tanto per la donna, quanto per l'uomo. L'Io femminile di *Malina*, essendo un io distrutto, è destinato a soccombere: non è Malina che l'uccide, ma si è autodistrutto¹⁵². Per sopravvivere (o, meglio, per rinascere alla vita), deve saltare fuori dal recinto del Doppio.

Nel romanzo, l'Io femminile non vi riesce; nonostante Malina l'abbia messo implacabilmente di fronte a tutte le sue morti. Non riuscendo a scomparire, l'Io femminile si frantuma e muore, celebrando apparentemente il trionfo di Malina. Analizzando meglio le cose, Malina, che pure sembra il suo demiurgo e il suo Alter-ego, scompare con l'Io femminile, catturandolo. Dissolvendosi, il Doppio celebra la sua apoteosi spettrale. Per rendere la vita pura spettralità, il Doppio si prosciuga di ogni goccia di vita. Come spettro, però, diventa ancora più potente. Si protegge dentro un cerchio blindato che è anche un incantesimo maledetto. Le perversioni ed allucinazioni del Doppio sono lo specchio deformante di un universo malato, di cui tocca qui prendersi carico e cura. Lo spettro del Doppio sancisce la conferma delle contrarietà bellicose e, nel contempo, segna lo scioglimento di ogni figura nella figura contraria, senza che il gioco muti le sue regole e i suoi fini. Le logiche e le dialettiche della simmetria affermano qui il loro primato e il loro potere smisurato. I personaggi femminili di Ingeborg Bachmann sono sovente sbalzati tra questi muri posti gli uni contro gli altri ed eretti ognuno come estremo necessario e spettro insuperabile dell'altro. Nel perimetro fisico-spettrale circoscritto dai muri, la vita viene stritolata in una parentesi agonizzante, fino a morire¹⁵³. La libertà e la salvezza stanno nella sconfitta dei poteri e delle figure che si sdoppiano; nella vittoria dei soggetti che si moltiplicano, senza dimidiarsi e polarizzarsi e che, perciò, non cessano di cercarsi e incontrarsi; nella lingua e nella parola che non si sottomettono ad alcun interesse; nell'etica che fa di ogni territorio linguistico il paese di verità mai definitive che, tuttavia, non si perdono nella vaghezza dell'indefinito.

Ecco perché la lingua e la parola poetica sfidano tutti i muri e i loro spettri, da dentro e fuori le loro cinta. Soprattutto, cercano di abbattere i muri interiori che dalla mente rimbalzano fino ai cuori. Il muro è l'inganno del ripetuto che si fa dogma e Dio nello stesso attimo e in ogni luogo. Il muro rafforza le convenzioni, i punti di vista, le menzogne e le ingiustizie: la lingua e

¹⁵¹ La Bachmann puntualizza ulteriormente l'interconnessione bipolare pace/guerra in una successiva intervista del 1971: "È un errore molto grande quello di credere che si venga uccisi solo in guerra o solo in un campo di concentramento — si viene ammazzati anche nel bel mezzo del tempo di pace" (*Ibidem*, p. 148). Non senza prima aver affermato, sollecitata dall'intervistatore a proposito della triangolarità differenziale dei personaggi di *Malina*: "C'è quasi la spiegazione della distruzione dell'io, del suo essere quasi distrutto da una storia precedente, causata da quella figura paterna strapotente, da cui poi si capisce che è il personaggio dell'assassino, ossia dell'*assassino che noi tutti abbiamo*" (*Ibidem*; corsivo nostro). La scrittura e la parola poetica erompono da queste profondità: "... tutto ciò che oggi hanno da dirci la sociologia, la psichiatria e le altre discipline potrà essere molto interessante ... Ma per uno scrittore resta ancora qualcos'altro di totalmente diverso da fare. ... i linguaggi della scienza non possono raggiungere certi fenomeni e neanche esprimerli. E se, per esempio, in *Malina* non dico una parola sulla guerra del Vietnam, neanche una parola su tante condizioni catastrofiche della nostra società, so di dire qualcosa in tutt'un'altra maniera, oppure spero di saperlo dire" (*Ibidem*, pp. 149- 150). Ancora: "... qui non si muore, qui si viene assassinati" (*Malina*, cit., p. 207). E ancora: "Non si muore realmente di malattia. Si muore di ciò che ci viene fatto" (*In cerca di frasi vere*, cit., p. 182). Si potrebbe continuare a lungo con espressioni di questo tipo.

¹⁵² "Non direi che Malina la spinga alla morte, anche se alla fine potrebbe sembrare così. Lui le fa soltanto capire quel che le è già capitato. Lei è stata uccisa già tante volte, oppure è arrivata a questi limiti estremi. Solo che non ha ancora compiuto l'ultimo passo, cioè quello di far scomparire questo io che non serve più perché è troppo distrutto" (*Ibidem*, 155-156).

¹⁵³ Da queste angolazioni, il tema è stato trattato in A. Chiocchi, *I muri che ci attraversano*, in *L'Altro e il dono*, cit., pp. 86-94.

la parola poetica debbono sbriciolarlo.

Non ho punti di vista, perché è nel punto di vista, è nell'opinione che regna la frase fatta, e questo sia che essa provenga dal giornale, sia che venga pronunciata al tavolo dell'osteria. Uno scrittore da non ha «parole da usare»: questo vuol dire che non deve usare frasi fatte. Nell'opera, affinché si possa *rappresentare*, ogni parola va evitata ... Le può mettere in bocca a qualcuno, ma non può scriverle così. Per me è vietato: sarebbe la cosa più semplice, e bisogna proibirsi le cose semplici. Gli scrittori dovranno veramente abdicare quando avranno in bocca solo frasi che hanno anche gli altri¹⁵⁴.

La lingua e la scrittura poetica stanno dentro il flusso dell'attesa e della preparazione dei giorni migliori: quelli in cui gli esseri umani saranno completamente liberi; finalmente liberi *anche dalla libertà che volevano*. Per Ingeborg Bachmann, la libertà è sempre più grande di quella che volevamo, perché *oltre ogni limite* e per una *vita intera*¹⁵⁵. Oltre l'*ogni* del limite, perché, già sul suo ciglio il limite apre il suo *oltre* che, in realtà, è il suo *Altro* illimitato. Ecco: cosa più della libertà è l'oltre illimitato dell'Altro? Il limite supera felicemente la sua limitatezza, la sua impossibilità di superarsi, proprio se sconfina nell'oltre dell'Altro: cioè, solo se confessa la sua provvisoria illibertà. L'etica della libertà pone dei limiti, proprio per renderli superabili con un cammino di verità e di giustizia, attraverso i cui passi/passaggi Io e Altro, uomini e donne si riconoscano e costituiscano sempre più come fratelli e sorelle; e fratelli e sorelle del mondo e dell'universo. Questa è la speranza estrema, ma estremamente ragionevole, che nutre la poesia e la vita di Ingeborg Bachmann, indomabile anche sotto le sferzate che l'amore, l'amicizia e il mondo infliggono: indomabile per la cura di sé e la cura del mondo, affinché si possa generare e vivere *l'umanità mondo*, rompendo definitivamente il cordone ombelicale con il mondo *dell'umanità*.

10. Il territorio più aperto

Siamo in grado, a questo punto, di sostenere più agevolmente che Ingeborg Bachmann esca sia dal codice del linguaggio, sia dal codice della parola. La sua poetica e la sua poesia infrangono i codici dell'ontologia linguistica e dell'ontologia poetica di Heidegger. Al tempo stesso, fanno cadere i codici euristici del *Tractatus* di Wittgenstein, senza che ella, molto probabilmente, ne fosse compiutamente consapevole. La simmetria linguaggio/mondo, sia che fosse teorizzata oppure semplicemente allusa, viene smontata e destituita di qualunque fondamento, non solo poetico e poetico, ma anche epistemologico. L'etica del linguaggio e della parola di Ingeborg Bachmann, come a più riprese abbiamo visto, è etica della ricerca della verità; ma una verità mai data per presupposta o conclusa in sé. Qualunque codice merita di essere trasgredito, soprattutto allorché pretende di essere principio di regolazione universale. Il codice va continuamente forzato, perché funge da muro visibile/invisibile frapposto alla conoscenza del mondo e alla esperienza della verità e della libertà.

Ma è un'esperienza tutta particolare che dobbiamo ora considerare. Grazie a Benjamin, siamo ben consapevoli che, con la formazione della metropoli moderna nell'Ottocento e la comparsa dei media nei primi decenni del Novecento, l'esperienza si è avviata verso un inesorabile tramonto metamorfosizzante, in quanto riprodotta tecnicamente e artificialmente¹⁵⁶. Nel presente lobomatizzato dalla "rivoluzione digitale" e dal "tecnopensiero" l'esperienza non può che partire dalla mancanza di auto-generazione soggettiva che si riflette in quelle che U. Fadini sintetizza plasticamente come *tracce bio-digitali*: proprio qui e da qui, restano da inventare nuove

¹⁵⁴ *In cerca di frasi vere*, cit., pp.150-151.

¹⁵⁵ Ingeborg Bachmann, proprio nell'intervista del 1971 su cui stiamo riflettendo, riprende, precisa e allarga i temi più scottanti di *Malina*. Riportiamo il passo, forse, più intenso: "Verrà un giorno in cui gli uomini avranno gli occhi di oro nero, vedranno la bellezza, saranno liberati dalla sporcizia e da ogni peso, si solleveranno nell'aria, andranno sott'acqua, dimenticheranno i calli e le miserie. Verrà un giorno, saranno liberi, tutti saranno liberi, anche dalla libertà che volevano. Sarà una libertà più grande, sarà oltre ogni limite, sarà per una vita intera" (*Ibidem*, p. 152).

¹⁵⁶ Si rinvia alle opere di Benjamin citate alla nota n. 4. Sull'intrico di queste tematiche si rinvia, da ultimo, all'approfondito lavoro di U. Fadini, *Divenire corpo*, cit.; in particolare, la *Premessa* (pp. 7-11) e la *Prima parte* (pp. 15-74). Nel testo, al periodo successivo, si farà ancora riferimento a Fadini e, precisamente alla categoria di "tracce bio-digitali", per la quale si rinvia all'opera appena citata; in part., pp. 62-74.

forme di vita non codificate e codificabili, definitivamente fuori dall'ossessione dell'identità. Risiede qui una delle ragioni primarie, affinché i codici siano costruiti, per evadere dal loro campo reclusorio. Ora, il paradigma/codice è scardinabile soprattutto dall'interno, con un'effrazione che ne salta i limiti, dichiarandone la fallibilità, l'incongruenza e la provvisorietà. Per riferirsi solo alle tre principali narrazioni epistemologiche della seconda metà del Novecento, l'etica della ricerca della verità poggia su una epistemologia della libertà che si colloca oltre: 1) il fallibilismo/verificazionismo coniato da Karl Popper; 2) la rivoluzione scientifica preconizzata da T. S. Kuhn, attraverso il salto di paradigma; 3) l'anarchismo metodologico teorizzato da P. K. Feyerabend¹⁵⁷.

Possiamo collocare Ingeborg Bachmann fuori da questi tre campi epistemologici: la sua poesia, la sua poetica e le verità poetiche di cui è alla ricerca tracciano i contorni di un nuovo territorio epistemologico¹⁵⁸. Il suo territorio linguistico nasce, difatti, da un territorio epistemologico in cui le *somiglianze di codice* saltano, a partire da quelle genericamente umane tra uomo e donna. In questo ambito, le costanti, le regolarità, le differenze e le discontinuità verbalizzate, pronunciate, scritte, comunicate e metacomunicare restano — a volte, loro malgrado; altre, per loro scelta — sempre nel campo del codice che le nomina e rappresenta in via definitiva. La Bachmann, per così dire, fa venir meno la genetica del codice, a favore della poetica e poetica delle forme e cause di vita. Il codice rimane, ma viene riletto e riformulato: soprattutto, gli viene data una vita che non è puramente quella biologica e nemmeno quella puramente artificiale o tecnico-normativa. La Bachmann ci indica che l'artificio tecnico e la regola codificata sono ben più poveri dell'energia poetica e poetica, quanto più tentano di imbrigliarla. Il cosmo, la natura, l'umano e il sociale non costituiscono un linguaggio cifrato che si tratterebbe semplicemente di decifrare. Ma qui chi decifreerebbe il codice cifrato? La risposta che viene ricorrentemente fornita è intrisa di metafisica e sconcertante povertà. Ci viene brutalmente detto che a *decodificare* non possa che procedere chi ha *codificato*. La decifrazione qui duplica e ripete la codificazione: niente altro e niente di più; esattamente come la norma duplica il codice e il castigo riproduce all'infinito il delitto, su tutti i piani dell'esistere umano e sociale.

Possiamo dire: l'etica e la poetica trascinano l'epistemologia informale di Ingeborg Bachmann oltre la lingua e la poesia. Col risultato di gettare la lingua nel mare in tempesta della poesia e la poesia nell'incavo dove la lingua sta cercando disperatamente di uscire dai suoi ammutolimenti. Da sola, la poesia non può andare oltre la "sua" lingua. La lingua della poesia è una *variabile* complessa di *variabili* complesse che sono tra loro concatenate da perenni mutamenti e ridefinizioni. Un poeta non può essere mai certo di far valicare a queste variabili la soglia dello zero espressivo. Può dire, scrivere, parlare quanto vuole; ma, ci ricorda Ingeborg Bachmann, per conferire valore ed espressione alla sua lingua e alla sua poetica, deve uscire dal rifugio della *frase fatta*: evadere da linguaggi logorati e da parole trite e ritrite in pantomime divenute territori desertificati e desertificanti. Deve, cioè, salvarsi dal codice. Posto pure che la poesia possa avere una "sua" lingua, essa sarebbe sempre la prima lingua da cui debordare e a cui ribellarsi. In verità, la poesia non ha mai avuto una *sua* lingua; ma sempre ha dovuto ricostruirla, rimodularla e reinventarla tra variabili sempre più complesse, inedite e sin troppo capricciose, nell'oceana marea storica che sempre si è abbattuto sull'umanità. Quando non vi è riuscita, ha ripiegato o verso la vuota celebrazione di se stessa, oppure verso angosce risonanti, replicando il ripetuto. Incamminandosi verso questo destino, non è che essa si consegni nelle mani del passato che ne farebbe il suo ostaggio prediletto; come, a tutta prima, si potrebbe pensare. Piuttosto, è posseduta dall'ossessione di tirarsi fuori dagli incastri e dai movimenti del tempo storico. Il passato non è fuori dal tempo: è tempo che non cessa di vivere, quand'anche noi avessimo il desiderio contrario di assassinarlo. Altrimenti, non potrebbero generarsi giorni nuovi, in cui essere liberi dalla sporcizia e dalla stessa libertà che avevamo immaginato e che scopriamo, invece, essere una camicia di forza; come non smette di dirci Ingeborg Bachmann. La poesia e il tempo, dunque; e lo spazio. Ci avviciniamo, sempre di più, ad alcuni dei centri vitali della poetica e dell'etica di Ingeborg Bachmann.

¹⁵⁷ Di Karl Popper si segnalano *La logica della scoperta scientifica*, Torino, Einaudi, 1970; *Congetture e refutazioni*, Bologna, Il Mulino, 1972. Di T. S. Kuhn si segnala *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*, Torino, Einaudi, 1978. Di P. K. Feyerabend si segnala *Contro il metodo*, Milano, Feltrinelli, 1979.

¹⁵⁸ Le osservazioni epistemologiche che vengono qui abbozzate si basano sull'analisi condotta in A. Chiocchi, *Il concetto di intercampo. Non solo questioni epistemologiche*, in "Società e conflitto", n. 27-28, 2003.

“È sempre oggi”, risponde Ingeborg Bachmann ad Otto Basil, in una intervista del 14 aprile del 1971¹⁵⁹. Tentiamo di penetrare il territorio dell’intervista e del romanzo (*Malina*) su cui verte il dialogo. Cerchiamo di estrapolare dalle osservazioni della Bachmann una poetica del tempo e dello spazio, la quale inizialmente passa attraverso le scansioni dell’Oggi¹⁶⁰. È vero, come dice la Bachmann, che in *Malina* il tempo si coniuga, per lo più, nella forma dell’oggi. Ma è altrettanto vero che, sempre nel romanzo, fa irruzione il sogno che, più che cancellarli, scansiona tempo e spazio nei loro spostamenti di senso e di espressione: è come se afferrasse tempo e spazio, per liberarsi delle loro barriere. Il sogno è senza tempo e spazio, sembra dirci Ingeborg Bachmann; ma se lo è, è per liberarsene. Come dire: in-nessun-luogo, per essere in-tutti-i-luoghi; in-nessun-tempo, per essere in-tutti-i-tempi. Il limite e il codice vengono meno. Qui il tempo non riesce a significare, esprimere e rappresentare lo spazio; un’eguale incapacità la rileviamo da parte del tempo verso lo spazio.

Nella stessa narrazione, però, interviene uno scatto: nel secondo capitolo di *Malina*, anche lo spazio e il tempo cambiano di senso, segno e posizione. Il luogo non è più Vienna, ma *Dovunque* e *In-nessun-luogo*. Il tempo, a sua volta, non è più *Oggi*; potrebbe essere stato un *Ieri*, oppure *Tanto tempo fa*, oppure può *Essere ancora e sempre*, mentre *Altro* potrà *non essere mai stato*¹⁶¹. Anche qui il codice viene meno; per meglio dire, continua ad essere sbriciolato. Vediamo meglio:

Per le unità di questo tempo, in cui intervengono altri tempi, non c’è misura, non c’è misura fuori dal tempo, dove entra in gioco quello che nel tempo non ci fu mai¹⁶².

Il tempo *non c’è più*; eppure, nel tempo che non c’è irrompono altri tempi. In realtà, come osserva la Bachmann, qui è saltata la *misura* del tempo. In questa situazione limite, il tempo riafferra la *misura* del suo carattere paradossale. Nel tempo paradossale, il tempo scomparso ritrova tutto quello che non lo ha mai abitato e che pure gli apparteneva: non in termini di pura percezione, ma di esistenza che si riaffaccia non dal sogno, ma dagli spigoli e dalle aperture della vita. Il tempo paradossale è il tempo che ritorna e ci riprende con lui, anche se non ne abbiamo avuto cura: ci custodisce, anche se non l’abbiamo custodito. Ma nel tempo che ritorna dall’esilio, a cui l’abbiamo costretto, si ritorna al contatto angoscioso con i propri assassini e il loro padre generativo che, nel caso dell’Io di *Malina*, è il padre effettivo. L’assassino che è dentro di noi è l’erede di questo padre e, fino a quando non lo scacciamo e sconfiggiamo, continuerà ad ucciderci e noi ad uccidere in suo nome.

Le regole generative del codice riproducono qui una catena di assassini, in forme di replicanti assetati del proprio e dell’altrui sangue. Fuori dal codice, resta in attesa la vita, affacciata sul nostro mondo, al quale mantiene le porte aperte. Le strutture simboliche e le narrazioni del codice vanno abbattute: costituiscono i muri visibili e invisibili che valgono come una perenne dichiarazione di interdizione alla vita. Il sabotaggio dei muri apre non solo tutti i tempi, ma anche tutti gli spazi. Il tempo paradossale convive con il paradosso dello spazio: anche lui c’è sempre, anche quando sembra il contrario. Come quello del tempo, il paradosso dello spazio sta nel fatto che il suo scomparire è una forma di tutela contro gli assassini e gli assassini. Gli incastri di questo gioco paradossale ci ricordano una verità base: la libertà stessa è un gioco paradossale. Essa c’è sempre; e c’è, soprattutto quando non c’è. Come la verità, essa è ricerca di quello che non c’è che, però, non smette di chiedere di esserci. Ingeborg Bachmann e Paul Celan ci parlano dai confini estremi dell’anima e del mondo: da qui, pur nel tormento estremo, per amore del mondo non rinunciano al mondo che non c’è, esiliato e oppresso dentro e fuori

¹⁵⁹ Cfr. *In cerca di frasi vere*, cit., p. 171. La discussione verte sul romanzo *Malina* e sui tre personaggi del libro: Io, Ivan e Malina. In realtà, i personaggi sono due; come non si stanca di ripetere la stessa Bachmann, Io contiene in sé il suo Alter-ego maschile: Malina.

¹⁶⁰ “Il libro cerca ancora qualcos’altro. La tecnica narrativa è questa: vi è un’unità di tempo e di luogo, qualcosa di relativamente insolito. È sempre oggi. ... Non solo la narrazione si svolge al presente, ma, mentre si narra, in ogni attimo è oggi. In questo libro non c’è in generale il passato ... Si dice: Tempo, Oggi; Luogo, Vienna” (*Ibidem*). Ancora: “... il libro tende a questo a questo oggi. Anche il personaggio lo dice che per lei c’è solo oggi, oggi, e quando questo Oggi per lei cessa arriva la fine” (*Ibidem*, p.172.)

¹⁶¹ I passaggi che abbiamo appena finito di esemplificare sono contenuti in apertura del secondo capitolo di *Malina*, avente per titolo: “Il terzo uomo” (*Malina*, cit., p. 155).

¹⁶² *Ibidem*.

di noi. Riescono nel miracolo di salvare la poesia, offrendone i cristalli di purezza e le passioni intrepide, perché i confini dove entrambi si sono insediati sono anche centri dell'anima del mondo. Cercando di stringere ancora meglio il discorso, diventa qui definitivamente chiaro che la poesia non può avere una sua *lingua*, perché non può avere una *vita* sua. Detto altrimenti: la poesia può vivere solo se abita fuori da se stessa: cioè, nel mondo. È *abitante vera* solo se dimora in uno spazio e in un tempo non interamente suoi, da cui è accolta e alle cui verità, libertà e trasformazioni concorre. La poesia non rende il mondo *abitabile*; più precisamente, *abitata* nel mondo¹⁶³. Con tutto quello che ne consegue in termini di lotta, sofferenza, estasi, smarrimenti, esaltazioni, sconfitte, vertigini, rinascite e revocabili passi in avanti.

Diversamente da quanto accade ne *La ricerca del tempo perduto*¹⁶⁴, la Bachmann coniuga un tempo che lascia dischiusa la porta all'intervento possibile di una molteplicità di tempi vivi. Rimane, così, aperto l'accesso ai tempi che premono alla soglia dell'espressione, per ristrutturarne spazi, valori e orizzonti. Qui il tempo non è mai fuori dal tempo: cioè, non è mai un tempo che ha parcheggiato definitivamente se stesso in uno spazio bloccato, collocato invariabilmente alle sue spalle. Nell'arresto del tempo, il passato perduto tende a divenire un'inerte e dolorosa nostalgia che prosciuga il tempo, fino a trasformarlo in un fantasma che si trascina per lande inebetite. Il *tempo fantasma* sfugge al futuro, non solo per paura della morte. E, al contrario di Peter Pan, non fa della giovinezza l'eterna anima del tempo. Il *tempo della giovinezza* non è anagraficamente misurabile, perché vive al di là del desiderio dei singoli e della stessa umanità. È uno spazio umano che più di tutti gli altri è martoriato da un'umanità che si autoassolve, per le distruzioni e autodistruzioni compiute e, ancora di più, per tutte quelle che inesorabilmente ne marchieranno il futuro. Il tempo giovinezza è il tempo in cui rimane viva la premonizione del futuro ed è questa, forse, la causa principale che ne impedisce la riproduzione e riproducibilità tecnica: è una condizione dell'essere che va al di là della gioventù determinata dall'anagrafe biologica. La giovinezza sopravvive alla morte: non cede ad essa, ma trascorre oltre il corpo e resta nel mondo, a prescindere da quello che di essa gli umani ne hanno fatto e ne faranno. Altrimenti i morti non potrebbero più parlarci e noi non potremmo più parlare con loro. Altrimenti le ingiustizie, le menzogne e le oppressioni non potrebbero mai essere lavate e sanate e nessuna parola potrebbe più nascere dalle parole e nessuna lingua essere partorita dalle lingue. Altrimenti gli umani sarebbero stati soltanto insulto dell'umanità e scarabocchi del mondo e la poesia, i poeti, Celan e Ingeborg Bachmann sarebbero passati invano, dissolti dalle loro stesse mani.

Come per Benjamin e diversamente da Proust, per Celan e la Bachmann il tempo sospeso non è il passato, ma il futuro¹⁶⁵. A differenza di Benjamin, però, per Celan e la Bachmann il futuro è continuamente inseguito e suscitato dal presente, pronto a fiorire in un tempo completamente diverso, soltanto che l'umanità sia pronta ad accollarsi la responsabilità di questa lotta, nello spazio della propria esistenza. Per Benjamin, nell'epoca del declino, non è possibile rilevare tracce di futuro nel presente e, dunque, non rimaneva altro che ricercarle nel passato¹⁶⁶. Col che non solo si eclissava la *visione* del futuro, ma scompariva il tempo come molteplicità di tempi vivi. Restava la visione di un tempo compatto, privo di vitalità futurante. In Celan e nella Bachmann, per quanto angosciata e assediata, la vita non cessa di ribellarsi all'atrofizzazione del tempo e dello spazio. Essa emette sempre dei sussulti e non smette di contrastare il dissestamento tellurico del mondo, causato dal dominio della tecnica che, da Auschwitz in avanti, asseconda e organizza gli estremi assoluti della crudeltà umana, spostandone l'asticella sempre più in alto. Emerge qui l'incapacità di parola degli umani di fronte all'abominio che Celan non si stanca di denunciare per tutta la vita. E ancora: emerge qui la cecità umana smascherata da Ingeborg Bachmann, di fronte agli assassini perpetrati tutti i giorni da una pace che versa sangue da ogni suo poro, come è più di una guerra guerreggiata, di cui non è altro che premessa e continuazione. La speranza non è riposta nel tempo che rin-

¹⁶³ Per una discussione più approfondita dei temi che qui si stanno semplicemente evocando, si rinvia ad A. Chiochi, *Poetica dello spazio*, in *Spazi e passaggi di poetiche in rivolta*, cit.; in part., pp. 36 ss.

¹⁶⁴ Il rinvio sin troppo evidente è a M. Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 8 voll., Torino, Einaudi, 1978.

¹⁶⁵ Per un'acuta analisi della diversità della concezione del tempo in Proust e Benjamin, cfr. P. Szondi, *Speranza nel passato. Su Walter Benjamin*, in "aut aut", n. 189-190, 1982, pp. 10-24. Come, a più riprese, insiste Szondi, l'opera di Benjamin che è qui essenziale è *Infanzia berlinese*, cit.

¹⁶⁶ Coglie nel segno P. Szondi, *op. cit.*, p. 20.

traccia nel passato il suo futuro, tentando vanamente di catapultarlo nella storia. La speranza riposa ora negli umani in lotta contro l'abominio e gli assassini seriali della pace e della guerra; umani assetati di verità e libertà, mossi dallo slancio di rendere abitabile la storia, sconfiggendone il pugno di ferro. La lotta contro l'abominio e gli assassini seriali è uno dei contrassegni essenziali della vita e della poesia di Celan e della Bachmann che, per questo, sono irradiate dalla luce dell'etica della verità e della libertà.

Nella quinta e ultima lezione tenuta all'Università di Francoforte il 24 febbraio 1960, rientrando nel ciclo *Problemi di poetica contemporanea*, Ingeborg Bachmann ha modo di osservare che la letteratura:

è la speranza, è il desiderio cui noi diamo forma attingendo al nostro patrimonio secondo le nostre esigenze — sicché essa è un regno aperto al futuro di cui noi non conosciamo i confini. Il nostro desiderio fa sì che ciò che ha già preso forma grazie al linguaggio partecipi anche di ciò che ancora non è stato detto, e il nostro entusiasmo per certi testi splendidi è, in realtà, l'entusiasmo per la pagina bianca non scritta, sulla quale sembrano altresì fissarsi le future conquiste. In ogni grande opera, sia essa il *Don Chisciotte* o la *Divina Commedia*, scopriamo qualcosa di sfiorito, di sfatto, una lacuna che noi stessi colmiamo dandole una possibilità, leggendola oggi e intendendo leggerla ancora domani — una inadeguatezza così grande da spingerci a trattare la letteratura come se fosse un'utopia¹⁶⁷.

L'incompiutezza intrinseca alla letteratura offre ai suoi lettori e ai suoi critici la possibilità di colmarne le lacune, ogni volta che ne entrano in contatto. Sono i suoi stessi linguaggi e i loro limiti che qui ne contrassegnano il carattere utopico, precipitandola costantemente dal passato e dal presente nel futuro. La letteratura è caratterizzata da un'eccedenza vivente, in termini sia spaziali che temporali e, dunque, necessita sempre di nuove aperture, per nuove significazioni ed espressioni che ne infrangono e riprecisano continuamente i limiti. L'eccedenza utopica della letteratura delimita il tempo dei luoghi viventi che mancano, ma esistono proprio per riaprire il mondo. Come dice Ingeborg Bachmann, la letteratura non è mai un *fatto compiuto*, ma il *territorio più aperto*, altrimenti sarebbe un *cimitero*¹⁶⁸. L'utopia da ella tratteggiata con vigore, rigore e slancio possiamo senz'altro definirla *utopia poetica*, per il suo essere in continua creazione e costruzione, rifacimento e reinvenzione. Il carattere *poietico* dell'utopia qui è insopprimibilmente collegato alla sua impronta *poetica*: come è in creazione e costruzione, così è continuamente gettata nel mondo, di cui è il territorio più aperto. Come territorio più aperto del mondo, l'utopia non è autosufficiente e nemmeno autoreferenziale: ha bisogno che il mondo la riconosca, la scelga e ne assuma la responsabilità; allo stesso tempo, deve riconoscere e superare i limiti del mondo e del linguaggio in cui è gettata. Per rimanere territorio aperto, deve essere continuamente riattraversata e rifondata come unità vivente. Ma il mondo fa fatica a scorgerla e con fatica vi dialoga, confinandola in un indefinito spazio/tempo sognante, sepolto nei cimiteri della storia; oppure viene liquidata dalla logica e dai suoi codici come ritaglio nebuloso della storia: pensato e fantasticato, ma non vissuto e non vivibile. Con Ingeborg Bachmann, invece, sappiamo definitivamente che è proprio l'autopoietica del codice ad essere il prototipo perfetto della storia e della vita non vissute, ma esclusivamente pensate in funzione del loro

¹⁶⁷ Ingeborg Bachmann, *Letteratura come utopia*, cit., p. 109.

¹⁶⁸ "Ma la letteratura non è un fatto compiuto, né quella antica né quella moderna, essa è il territorio più aperto, più aperto ancora di quelle scienze in cui ogni nuova scoperta soppianta le vecchie — essa non è compiuta perché tutto il suo passato si riversa nel presente. ... Questi presupposti insiti nelle opere stesse vorrei provare a definirli presupposti «utopici». Se le opere stesse non contenessero tali presupposti, la letteratura, con tutta la nostra simpatia, sarebbe un cimitero. E noi non potremmo far altro che deporre qua e là corone mortuarie. E ogni opera sarebbe sostituita e migliorata dall'opera successiva, ogni opera sepolta da quella che viene dopo" (*Ibidem*, p. 110). Ci sembra che emerga qui con nettezza come l'epistemologia informale di Ingeborg Bachmann demolisca con ventate di inaudita vitalità gli orientamenti epistemologici dominanti nella seconda metà del Novecento e in questo stesso primo scorcio del XXI secolo. Infine, una precisazione: nella sua Lezione, Ingeborg Bachmann si rifà alle dense considerazioni di Robert Musil sul rapporto tra letteratura e utopia (cfr. pp. 121-123). Musil sviluppa le sue considerazioni in *Diari 1899-1941*, vol. II, Torino, Einaudi, 1980; in part., pp. 957-958, 1376, 1381, 1410, 1471. La Bachmann riconosce espressamente il suo debito: "Musil non ha sviluppato sino in fondo il suo pensiero, ha solo dato lo spunto che io oggi ho cercato di raccogliere" (*Letteratura come utopia*, cit., p. 122).

assoggettamento e della loro amministrazione. Il codice mummifica presunte certezze, trasformandole in regole di dominio del mondo; l'utopia poetica non esita a immergersi nelle incertezze della vita e della storia, interrogandole e scontrandosi con le logiche di dominio che le governano.

L'utopia poetica e vivente di Ingeborg Bachmann non fa soltanto crollare dalle fondamenta la critica magniloquente e strumentale dei codici della logica, ma, ancora di più, si fa apprezzare per lo smontaggio destrutturante che fa dell'*Utopia dubbia*:

Ma se coloro che scrivono avessero il coraggio di dichiararsi in favore di un'esistenza utopica, essi stessi non avrebbero più bisogno di rifugiarsi in quella terra di dubbia Utopia — qualcosa che si è soliti definire cultura, nazione, e così via, e nella quale sino a hanno dovuto lottare per conquistarsi un posto¹⁶⁹.

Ma la destrutturazione dell'*Utopia dubbia* scava ancora più in profondità: attacca la sua presunta condizione naturale oggettivata, riscontrabile già in grandi scrittori come Hofmannsthal e Thomas Mann:

Ma è mai stata naturale? O non è piuttosto vero che, per fortuna, in questo paese di Utopia della cultura esiste una componente di utopia molto più pura, una specie di tendenza da seguire quando la nostra cultura non potrà più salvare la faccia nemmeno nelle più solenni festività, quando la poesia non sarà più vista come "luogo spirituale della nazione" — il che già oggi è in fondo una cosa impossibile — ed essa agirà piuttosto sul luogo non spirituale dei nostri sventurati paesi giungendo sino a noi dal suo esilio nelle regioni dell'*hic et nunc*. Perché una cosa rimane: dobbiamo lavorare duramente con la cattiva lingua che abbiamo ereditato per arrivare a quella lingua che non ha ancora mai governato, e che pure governa la nostra intuizione e che noi imitiamo. Esiste la cattiva imitazione nel senso comune del termine ...; imitazione, reminiscenza come destino, ma io non mi riferisco nemmeno a questa. Mi riferisco invece a una imitazione, appunto, della lingua, che intuiamo e che mai riusciamo a possedere appieno. La possediamo, come frammento, nella letteratura, materializzata in una riga o in una scena, e in essa sentiamo — con un respiro di sollievo — di essere finalmente arrivati alla lingua.

L'importante è continuare a scrivere¹⁷⁰.

Ma chi continua a scrivere? E come? E perché? E con quali strumenti critici?

Chiunque scriva, quale che sia il modo con cui scrive e i motivi per i quali scrive, qualunque siano gli strumenti critici di cui si dota, la letteratura continuerà a *sfuggirci*:

Ma di questo dobbiamo rallegrarci, perché se ci sfugge è per amor nostro, per rimanere in vita e legare la nostra vita alla sua in quelle ore in cui noi scambiamo il nostro respiro con il suo. Letteratura come utopia — lo scrittore come esistenza utopica — i presupposti utopici delle opere...

Se un giorno fosse possibile formulare correttamente le domande che vorrebbero far seguito ai puntini di sospensione, forse potremmo riscrivere la storia della letteratura e, con essa, la nostra storia. Lo scrittore però, lui che dimora sempre in questa storia non scritta, solo raramente possiede le parole per scriverla e vive nella speranza di un patto inviolabile e segreto¹⁷¹.

La precarietà dell'esistenza dei poeti è legata proprio a questo patto segreto inviolabile che rende incerta e insicura l'esistenza della poesia, molto più delle condizioni dolorose del tempo a

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 122.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 123.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 124. Ecco come la Bachmann continua il passaggio appena citato, chiudendo la sua Lezione: «Permettete dunque di concludere con la parola di un poeta che mi sembra cogliere perfettamente quello che qui ho tentato di dire. La parola del poeta francese René Char: "Ad ogni cedimento delle prove, il poeta risponde con una salva di avvenire"» (*Ibidem*). Ella stessa ci informa in nota che il passaggio di Char riportato fa parte di *Partage formel*, compreso nel volume *Fureur et mystère*, in *Oeuvres complètes*, Parigi, Gallimard, 1983, p. 167.

cui è consegnata¹⁷². Ciò rende supremamente importante coltivare quella responsabilità etica che salvaguarda — non solo per i poeti — l'assunto: "L'importante è continuare a scrivere". Non per sostituire verità "vecchie" con verità "nuove", ma per destituire la rivalità agonistica, se non belligerante, tra di loro istituita. Gli idoli della verità e della sostituzione delle verità sono piattaforme aggressive mascherate che scagliano ordigni contro l'umanità, rendendo boccheggianti, se non mortiferi, tutti i mondi costruiti e decostruiti in loro ossequio. In un modo o nell'altro, gli *idola* della verità costruiscono narrazioni che promettono la conquista della consapevolezza di sé che, in realtà, altro non è che la messa in scena dei modelli narrativi preconfezionati dall'agonismo autopoietico delle verità concorrenti. In realtà, le verità ossessive si fronteggiano per l'affermazione di identità altrettanto ossessive. L'agonismo a base epistemologico-simbolica dà luogo al *gioco conflittuale* tra verità che si escludono, per cancellarsi reciprocamente. Non è questa la sede, per soffermarci sulle conseguenze politiche e sociali letali che questo gioco ha sempre avuto nella storia dell'umanità, immettendo in essa batteri distruttori e disseminatori di livelli di oppressione planetari¹⁷³. Qui conta rilevare, con Ingeborg Bachmann, come il gioco di specchi delle verità che si autoaccecano, prima ancora che accecarsi vicendevolmente, maciullano il sentimento e l'esperienza del tempo, in tutte le sue scansioni di passato, presente e futuro.

La narrativa non è lo specchio riflesso della realtà e della conoscenza. La poesia, dunque, non può e non deve lasciarsi imprigionare in esso. Ancora: né la realtà e né la conoscenza possono valere come sistemi autoriflessivi che risolvono in se stessi la loro vita e la loro morte, non lasciando alla poesia (e ad altro) alcuna via di uscita dai loro orizzonti veritativi¹⁷⁴. Ricordiamo ancora le parole di Ingeborg Bachmann: la letteratura è il *territorio più aperto*. Questo ci fa dire che le narrazioni letterarie e la narrativa poetica non sono assimilabili a delle pure e semplici *performances*: la poetica di Ingeborg Bachmann è *poietica*, non già *performante*. Scopriamo qui un ulteriore e cruciale deficit del surrealismo e di tutta l'arte di avanguardia che dai primi decenni del Novecento, attraverso una serie diversificata di modelli, ha cercato di ricondurre la poesia e l'arte a meccanismi performativi di autorispeccamento della verità. Nello specchio, qualunque sia la sua natura, non v'è dialogo e nemmeno comunicazione. Lo sguardo insiste su se stesso e sul paesaggio limitato che riesce a catturare e oltre il quale non può lanciarsi. La fantasia e l'immaginazione restano rinchiusi in esso, a meno che non lo si infranga: in esso, l'esperienza del mondo si riduce ad esperienza del proprio Sé. La tanto decantata consapevolezza di sé, che dovrebbe qui generarsi, rimane un imbroglione che ci avvinghia ai limiti del mondo e ai limiti del linguaggio. Il soggetto, l'identità e la conoscenza che si presumono in toto consapevoli, piuttosto, delimitano un territorio sigillato che subordina le sue "aperture" all'accrescimento del suo potere di assoggettamento ed evacuazione¹⁷⁵. Il tormento dei personaggi e delle narrazioni della soggettività in crisi, in gran parte, prende luogo nel territorio sigillato dello specchio, dentro cui la presenza dell'Altro non è prevista e non ha nemmeno diritto

¹⁷² Come è noto, questo è uno dei temi della prima Lezione tenuta dalla Bachmann all'Università di Francoforte: *Domande e pseudodomande*, in *Letteratura come utopia*, cit., pp. 20 ss.

¹⁷³ Sul punto, sia consentito rinviare ad A. Chiochi, *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, cit.

¹⁷⁴ Una concezione di questo tipo, piuttosto, vive nei paradigmi dell'*autopoiesi*, elaborati negli anni Ottanta dai due neurofisiologi cileni: cfr. F. Maturana e F. Varela, *Autopoiesi e cognizione*, Venezia, Marsilio, 1985; F. Maturana, *Autocoscienza e realtà*, Milano, Cortina, 1993. Una puntuale e tempestiva critica di questo "modello epistemologico" è stata fornita da D. Zolo, *Autopoiesis: critica di un paradigma conservatore*, in "MicroMega", n. 1, 1986, pp. 129-173. Si veda pure A. Chiochi e C. Toffolo, *Passaggi. Scene dalla società italiana degli anni '70 e '80*, in part. il cap. II: "Il lavoro come forma e come oggetto", Quaderni di Società e conflitto, n. 7, 1995, pp. 46-73. Un'applicazione del modello autopoietico in sociologia è stata elaborata da N. Luhmann, *Sistemi sociali. Lineamenti di una teoria generale*, Bologna, Il Mulino, 1990.

¹⁷⁵ Stanno scritte qui anche le ragioni dello scacco a cui sono andate incontro le terapie psicoanalitiche e psichiatriche che con l'imperare delle neuroscienze si è ingigantito. Sul tema, particolarmente rilevante è la ricerca critica di Eugenio Borgna, di cui si forniscono i passaggi principali: *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Milano, Feltrinelli, 1998; *L'arcipelago delle emozioni*, Milano, Feltrinelli, 2002; *Le intermittenze del cuore*, Milano, Feltrinelli, 2008; *Nei luoghi perduti della follia*, Milano, Feltrinelli, 2008; *Le emozioni ferite*, Milano, Feltrinelli, 2009; *La solitudine dell'anima*, Milano, Feltrinelli, 2011; *Di armonia risuona e di follia*, Milano, Feltrinelli, 2012; *Noi siamo un colloquio*, Milano, Feltrinelli, 2016. Si veda, in proposito, anche l'assai importante contributo di M. Foucault, *Il potere psichiatrico*, Milano, Feltrinelli, 2004.

di cittadinanza, altrimenti l'identità sigillata si frantumerebbe. La grandezza di Ingeborg Bachmann nasce proprio qui: l'occhio di Medusa dello specchio non riesce a pietrificare la passione della verità, perché questa ne è l'*oltre* e l'*Altro*. È forma e causa di vita che squarcia le pietrificazioni del linguaggio e della vita generate dagli inganni di saperi e conoscenze che condannano l'umanità a vagare a vuoto nel dolore, oppure a dissiparsi in una routine infinita. La poetica di Ingeborg Bachmann abita lo spirito della verità, da cui si lascia attraversare, per riaffacciarsi continuamente nel mondo, perché è in esso che è stata generata come frammento vivo dei sentieri e dei linguaggi della libertà e della conoscenza.

Sentiamo direttamente ancora Ingeborg Bachmann:

La realtà acquista un linguaggio nuovo ogni qualvolta si verifica uno scatto morale, conoscitivo, e non quando si tenta di rinnovare la lingua in sé, come se essa fosse in grado di far emergere conoscenze e annunciare esperienze che il soggetto non ha mai posseduto. Se ci si limita a manipolare la lingua per darle una patina di modernità, ben presto essa si vendica e mette a nudo le intenzioni dei suoi manipolatori. Una nuova lingua deve avere un modo nuovo di incidere, il che può accadere soltanto se un nuovo spirito la abita¹⁷⁶.

Non è possibile allestire una protezione sicura dalla quale partire all'assalto, per conquistare l'integrità perduta, come amano farci credere saperi performativi e/o terapeutici. Ma, soprattutto, non ci sono basi sicure per il soggetto che cerca di disegnare intorno a se stesso l'unità del mondo, nell'istante in cui, invece, il mondo è già franato addosso a tutti. Occorre interrogarsi sulle ragioni della frana: fintanto che il disegno di padronanza del mondo rimane in atto, il mondo continuerà a franare. La frana è la linea di continuità che si pone come asse gravitazionale del mondo: l'abbiamo interiorizzata al punto tale che neanche ce ne accorgiamo più. In questo accumulo di linearità rovinose non c'è posto per l'assunzione di responsabilità del mondo e degli altri. È, questo, il sisma silenzioso che abbiamo alle nostre spalle e che si staglia minaccioso nei giorni presenti e in quelli futuri, se non interviene un sussulto coraggioso. Come ci indica Ingeborg Bachmann, senza uno *scatto* morale e conoscitivo, affondiamo nella palude del dolore e della estraneità al mondo, dentro cui viviamo come esseri alieni. Se fossimo parlanti-vedenti, ci accorgeremmo subito che le presunte basi sicure non sono altro che le dimore dell'attaccamento imprigionante: costruite dal soggetto che si fa scudo della sua forza e della sua verità assoluta, per coprire la sua fragilità e la sua incapacità di vivere, riconvertite in un'insaziabile brama di dominio. Per non parlare delle basi congegnate dalla presunzione del puro pensiero speculativo o interpretante: ancora di più di tutte le altre, sono predestinate alla catastrofe, come capita al padre del racconto *Tutto*.

Il Sé malato costruisce roccaforti simboliche e speculative per se stesso e per il mondo, da cui muovere all'attacco degli Altri e del mondo stesso. Ma nell'isolamento delle roccaforti non è assolutamente possibile abitare ed essere abitati da un nuovo spirito, una nuova lingua e un nuovo incidere. Qui reperiamo il grado supremo della presunzione che si sperimenta in disparte dal mondo, per dominarlo. Presunzione che è tanto esercizio teoretico quanto attività pratica, i cui fallimenti a catena costituiscono la base materiale e spirituale che produce disastri a catena. Un pensiero e un sapere conoscitivo disastriati non fanno che disastriare il mondo, con una concatenazione di azioni seriali, sempre più ampie nello spazio e ravvicinate nel tempo. Dietro le cause di morte e gli assassinii seriali che falchiano il mondo stanno mentitori seriali. Ingeborg Bachmann ci conduce per mano in questo universo devastato, del quale cattura, però, la luce sepolta e i bagliori spenti. Proprio qui e da qui, l'importante è continuare a scrivere e parlare le parole e i linguaggi della verità e della libertà. Non si tratta tanto di seguire il passo di Ingeborg Bachmann, quanto e soprattutto fare passi nuovi. Tentando di essere più precisi, si tratta di farsi plasmare da pratiche di verità che si intrecciano e ibridano ininterrottamente con pratiche di libertà. È, questa, la scossa che fa continuamente emergere e riemergere l'*oltre dell'Altro* dalle strettoie in cui si tenta di strozzarlo. Ecco perché parliamo di pratiche di verità e di libertà e non di pratiche di liberazione. Non è questione qui di vagheggiare il ritorno alla situazione anteriore; invece, stiamo qui dando conto di un'esplosione continua di tempi e spazi nuovi, dal grembo di tempi e spazi che, per loro conto, erano già stati nuovi e che, tuttavia (o proprio per questo), chiedono di essere ricostruiti nuovamente e daccapo. Il tempo e lo spazio solo nel mutamento possono tornare a vivere ed essere elargitori di verità e libertà. Il tempo e

¹⁷⁶ *Domande e pseudodomande*, cit., pp. 23-24.

lo spazio non si *costituiscono*; piuttosto, si *smentiscono* senza posa, per arricchirsi e rinnovarsi integralmente ad ogni svolta e in ogni passaggio/paesaggio. È, forse, questa la ragione principale che ci fa ribadire che alcuna pratica di libertà è possibile, senza sviluppare pratiche di verità: è proprio l'incastro di pratiche di verità e pratiche di libertà la base inamovibile della possibilità stessa del vivere, del sentire, del pensare e dell'agire della responsabilità, senza cui i *giorni migliori* sono destinati ad abortire, prima ancora di nascere. A questo crocevia ci conduce Ingeborg Bachmann; da esso dobbiamo procedere da soli, portandola nel cuore e nella mente.

Con lei, ma senza di lei, dobbiamo continuamente trascorrere — e mai nello stesso modo — dal tempo e dallo spazio *svuotati* di vita al tempo e allo spazio *costruttori* di vita. Dalla vita alla morte e dalla morte alla vita: continuamente; ma sempre per amore. Come Alceste, la sposa che muore per amore e che l'amore — che è fibra, giustizia e speranza del mondo — riconduce verso la rinascita. Non l'amore di Admeto e nemmeno la pietà di Eracle fanno risorgere Alceste; ma è l'amore stesso di Alceste per il marito che è ripagato con altrettanto amore dal mondo e dagli Dei¹⁷⁷. Alceste torna in vita, perché non era mai morta: questa è la verità profonda della tragedia di Euripide. I meccanismi e gli avvenimenti che la riconducono alla vita sono qui il *dettaglio* tecnico della tragedia; l'*essenza* sta nella verità profonda della vita di Alceste: l'amore per l'amore, per il suo sposo e i suoi figli. Come ci mostra Alceste, non è questione di imparare a vivere e/o imparare a morire; ma di vivere e morire nella verità e nella libertà che ha animato la vita e che rianima la morte. È, così, che la morte stessa vive e la vita mai muore. In tutti i passaggi e le scosse del cuore, raccogliamo sempre i fili dei tempi, delle vite e dei morti che sono passati, riannodandoli in trame che inaugurano il futuro. Forse, Ingeborg Bachmann — così come Alceste e al di là di quanto concepito da Euripide — vuole farci superare *il tabù* della morte, nell'istante stesso in cui affrontiamo e superiamo *i tabù* della vita.

11. Una primigenia visione

Ritroviamo anche in Celan una critica dissacrante della retorica della persuasione che si articola, però, lungo tracciati che divergono a lungo da quelli bachmanniani, salvo poi convergere con essi nell'irrompere del flusso della critica delle poetiche che sviliscono linguaggi e parole della poesia, avviandone il processo di mummificazione¹⁷⁸. La retorica della persuasione filosofica e/o poetica nasce, in sé, da una sorta di desiderio sovrumano di immortalità che ha il dichiarato fine di assicurare al poeta/filosofo la vita eterna. E, quindi, non può far altro che cercare di installare nel presente il suo punto di applicazione, per replicarlo all'infinito nel tempo. Guardando meglio, non intercettiamo qui il tentativo del poeta/filosofo di sopravvivere a se stesso, ma ci imbattiamo in una sorta di estasi redentrice: vivere nella propria opera più che nel tempo. Fin da subito, allora, l'opera si acconcia per fluire maestosa nel tempo, per maesto-

¹⁷⁷ Euripide, *Alceste*, in *Tragedie*, vol. I, Torino, UTET, 2000. La trama della tragedia è ben nota e qui ne riassumiamo solo lo schema. Apollo, per ricambiarne la generosa ospitalità, offre ad Admeto la possibilità di scampare alla morte, a patto che qualcuno si offrisse di morire al suo posto. Approssimatosi l'ora fatale, nessuno si propone di morire al posto di Admeto. Solo Alceste, la sua diletta moglie, si concede alla Morte, pur di salvare Admeto. Eracle, trovandosi di passaggio a casa di Admeto, viene a conoscenza della triste sorte di Alceste. Impietosito e stupito dall'amore e dal coraggio mostrati da Alceste, scende agli Inferi e sottrae Alceste alla Morte, riportandola viva da Admeto. La figura di Alceste è stata messa in tema, intrecciata con quelle di Antigone e Francesco d'Assisi, in un precedente lavoro: *L'Altro, il dono e i virus della civiltà*, cit., pp. 156 ss.

¹⁷⁸ Al di là di quanto assunto e assumibile in prima istanza, Celan è stato un acuto lettore e critico delle poetiche al suo tempo dominanti, proponendo una poetologia della verità e della libertà della parola poetica. In *Microliti* (cit.) e in quasi tutti gli scritti compresi in *La verità della poesia* (cit.) — a partire da *Il meridiano* — è possibile rinvenirne un saggio significativo. Sulla questione, in prima approssimazione, cfr. G. Bevilacqua, *Introduzione* a P. Celan, *La verità della poesia*, cit., pp. VII-XXXV; Id., *Eros - Nostos - Thanatos. La parabola di Paul Celan*, Saggio introduttivo a P. Celan, *Poesie*, cit., pp. XI-CXXIX; Camilla Miglio, *La funzione-Friedrich nella poetologia antilirica di Paul Celan*, in Diletta D'Eredità, Camilla Miglio e Francesca Zimarri (a cura di), *Paul Celan in Italia*, cit., pp. 85-108. Un sentiero critico ancora diverso intraprende C. Michelstaedter che argomenta di *illusione* della persuasione: *La persuasione e la retorica*, Milano, Adelphi, 1999. Eppure, i sentieri di Michelstaedter finiscono col confluire, in un'affratellante e dolorante ricerca della verità, con quelli di Celan e della Bachmann, nella comune critica del convenzionalismo che impregna il linguaggio filosofico e poetico.

samente conservarsi in esso. In questa apparente follia, si nasconde un'astuzia delirante che pianifica con sapienza e coscienza un'eternità che, malgrado i sogni di grandezza, è impastata di materiale friabile che, con l'implacabile incedere del tempo, cede rovinosamente sotto il suo peso. Tutto ruota intorno al baricentro di una menzogna originaria: l'occupazione del presente, finalizzata all'occupazione del tempo. La posta in palio è la conquista della dominanza: in questa impostazione, un'opera per avere vita eterna, deve essere eternamente dominante. La dominanza, nel connettersi alla più sfrenata delle vanità, coltiva il sogno di assicurarsi l'eternità; ma è una eternità fittizia che si dissolve come polvere al vento, nella vita come nella morte. Ed è questa profonda consapevolezza che fa dire a Kafka, in una lettera al suo amico M. Brod:

Lo scrittore in me naturalmente morirà subito, poiché una tale figura non ha terreno, non ha consistenza, non è nemmeno di polvere; è soltanto vagamente possibile nella più folle vita terrena, è solo una costruzione della brama di piaceri. Questo è lo scrittore. Io stesso però non posso continuare a vivere, poiché non ho vissuto, sono rimasto argilla, la scintilla non l'ho trasformata in fuoco, ma utilizzata solo per l'illuminazione del mio cadavere¹⁷⁹.

L'accaparramento della dominanza è un Giano bifronte coerentemente assemblato: nel corso della vita, è bramosia di potere e delirio narcisistico; con il subentrare della morte, è illuminazione del proprio cadavere. In vita come in morte, la dominanza si scioglie come neve al sole; e, sciogliendosi, mette meglio in luce i suoi meccanismi interni e le sue dialettiche di controllo e riorganizzazione. I progetti per conquistare la dominanza amano differenziarsi ed entrare in competizione e, qualche volta, persino in collisione. Ma siamo qui spettatori di una rappresentazione scenica dalla quale nascono le retoriche della persuasione. Di solito, la conquista della dominanza si articola tra due strategie principali, apparentemente dissonanti, ma profondamente affini: la difesa del codice dello *status quo*, oppure l'esplosione intenzionale che dovrebbe disseminare il codice della sovversione. Il sovvertimento, però, è puramente nominale, in quanto sostituisce al codice dominante primario un codice dominante derivato che resta strettamente avvinghiato agli archetipi del codice originario. La nota dolente essenziale sta nell'ideologia e nella cultura della dominanza che anima e plasma sia il codice primario che quello derivato, anche sul piano strettamente simbolico. Le rivoluzioni — anche quelle poetologiche — possono tradirsi e divorare i loro figli, ogni volta che recano impressa nella loro anima la vocazione al dominio: vogliono mettere in regola e in ordine il mondo, anche quando si prefiggono di sconfiggerlo. Tutt'al più, assistiamo qui alla retorica dello scontro tra un "ordine vecchio" e un "nuovo ordine". Non è insolito che conformismo e anticonformismo si somiglino, sino a concordare sugli elementi genetici essenziali, per poi rovesciarli puramente di segno. Prendiamo, invece, come esempio la vita e la poesia di Paul Celan che sempre hanno preso le distanze dal conformismo e dal cd. anticonformismo, sin dentro l'abisso del nazismo e nella catastrofe dello stalinismo. Tant'è che Celan ha osato pensare, scrivere e poetare contro la dominanza proprio dal pianeta buio di Auschwitz; tant'è che è riuscito a sentire il respiro della poesia persino dalle concentrazionarie distese di ghiaccio del Gulag. Non è altrimenti spiegabile il suo amore sconfinato per Osip Mandel'stam¹⁸⁰. Per Celan — come per la Bachmann e tutti i poeti e pensatori che hanno a cuore la libertà — nessuna poetica e nessuna filosofia può e deve essere dominante: non il dominio, ma la libertà è qui la vera posta in gioco. Ed è la libertà che qui cerca il tempo della giovinezza: volgendo lo sguardo verso il passato e proiettandosi verso il futuro. Qui passato, presente e futuro diventano spazi della libertà: topografie, come amava dire Celan; pretese di verità, come amava ripetere Ingeborg Bachmann.

Le retoriche della persuasione procedono alla sospensione e manipolazione della verità, passando attraverso l'uccisione dell'immaginazione creativa: replicano se stesse all'infinito, per costituire gli inamovibili regni delle finzioni e degli stereotipi, aventi come loro obiettivo pro-

¹⁷⁹ Lettera di F. Kafka a M. Brod, 05/07/1922: in F. Kafka e M. Brod, *Un altro scrivere. Lettere 1904-1924*, Vicenza, Neri Pozza, 2007, p. 371.

¹⁸⁰ Di Mandel'stam, come si sa, Celan è stato non solo grande estimatore, ma anche non convenzionale traduttore. Il posto che il poeta russo occupa nella sua poesia e nella sua poetica è centrale: cfr. gli scritti a lui dedicati in *La verità della poesia*, cit. Non, certo, casualmente egli dedica alla memoria del poeta russo *La rosa di nessuno* (in *Poesie*, cit., pp. 347-505), da molti ritenuto il suo capolavoro.

grammatico permanente la capitolazione delle verità e la svendita delle coscienze. Ora, come già sapeva Baudelaire, ben prima di Celan e Ingeborg Bachmann, l'immaginazione è *regina del vero* e, in quanto tale, concretamente *congiunta* con l'*infinito*¹⁸¹. Modernità e immaginazione sono temi assai intrecciati: l'abisso e le catastrofi della modernità hanno significato la catastrofe dell'immaginazione creativa e, con essa, della verità. Con Baudelaire e Benjamin ne possiamo saggiare il percorso completo: dai prodromi al tramonto. Con Celan e la Bachmann, finiamo precipitati nei loro epicentri esplosivi, in una disperante, coerente e concreta indagine ricostruttiva e rigenerante, per riconquistare un nuovo senso e nuovi significati al tempo e allo spazio della vita umana e del vivere sociale. Nel presente futurante, tuttavia, la questione si pone in una maniera ben diversa, poiché con l'implosione/esplosione della modernità e della post-modernità l'esperienza e l'identità non sono riproducibili dalla tecnica in sé, ma più esattamente da flussi bio-digitalizzati e bio-digitalizzanti. Baudelaire, Benjamin, Celan e Ingeborg Bachmann ci indicano le strade percorse, dal cui bivio possiamo/dobbiamo aprire quelle che restano da intraprendere. In questione è la ricerca di percorsi nuovi che non smarriscano, però, le più preziose conquiste che altri ci hanno tramandato in dono. Su questo difficile e complesso tema saremo chiamati a riflettere, approfondendo lo scandaglio di cui qui, per così dire, si offre il primo capitolo. Dobbiamo solo avere ben chiaro, con Celan e Ingeborg Bachmann, che senza immaginazione creativa non si può dare mano né a topografie e né a cartografie: dello spazio come del tempo; dell'anima come della mente; dello spirito in viaggio come del corpo in movimento. Spazio, tempo, anima, mente, spirito e corpo sono tutti dissezionabili in un'opera continua che ne smonta, rimonta e riassume le parti costituenti; queste, ibridandosi e combinandosi, danno vita a nuove forme, nuove figure e inediti sentimenti che gravitano nel vortice dell'esistente, nel suo continuo associarsi, dissociarsi e riassociarsi in configurazioni in transito dentro e verso mutazioni perenni.

Celan critica la teoria della corrispondenza tra inizio e fine, secondo cui il muro da abbattere sarebbe quello che divide l'oggi dall'ieri; ma — replica Celan — in questo modo si farebbe del domani un continuo ritorno all'ieri, replicandone il ciclo di vita: un infinito senza tempo, l'*atemporale*¹⁸². Ma l'infinito è pieno di tempo e di spazio e muta il tempo e lo spazio che lo trasformano. Il vero muro da abbattere è quello che divide il presente dal futuro, per imprigionare gli umani nelle gabbie del passato, di cui il presente diventa una fedele riproduzione immaginifica. La tecnica serve a questo: è mutamento delle forme del dominio e mai di quelle della libertà che, anzi, incatena sempre più. La tecnica qui rende il mondo un universo concentrazionario, nell'istante stesso in cui tenta di occultarne forma e sostanza letali¹⁸³. Come evadere da questa reclusione temporale e spaziale?

In che modo allora il nuovo dovrebbe scaturire in tutta la sua purezza? Ben vengano,

¹⁸¹ C. Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, in *Scritti sull'arte* (a cura di G. Guglielmi ed E. Raimondi), Torino, Einaudi, 1992, p. 223. Di Baudelaire rileva anche *Ultimi scritti* (a cura di F. Rella), Milano, Feltrinelli, 1995. Modernità e immaginazione sono temi assai intrecciati: l'abisso e le catastrofi della modernità hanno suicidato l'immaginazione creativa. Con Baudelaire e Benjamin ne possiamo saggiare il percorso, dai prodromi agli esiti finali: cfr. U. Fadini, *Divenire corpo*, cit., pp. 15-61; A. Valentini, *Nel segno del possibile: arte e immaginazione in Baudelaire*, in "Studi di estetica", n. 1, 2015. Baudelaire, anche da questo punto di vista, è stato un autore assai caro a W. Benjamin: si vedano *Parigi capitale del XIX secolo*, cit.; *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in *Angelus Novus*, cit., pp. 89-130; *Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato*, cit.

¹⁸² "Secondo tale visione inizio e fine coinciderebbero; e percepii qualcosa come la tristezza del peccato originale. Il muro che divide l'oggi dal domani sarebbe da abbattere e domani sarebbe nuovamente ieri. Che si dovrebbe fare, dunque, in questo nostro tempo, per attingere l'atemporalità, l'eterno, il domani-ieri? Dovrebbe prevalere la ragione; alle parole, e perciò alle cose, alle creature e ai fatti dovrebbe essere restituito il principio primordiale che gli è proprio, tutto purgando nelle acque sovrane della ragione. Un albero dovrebbe divenire nuovamente un albero, il suo ramo — al quale in tante guerre furono impiccati i ribelli — un ramo fiorito, quando fosse primavera" (*Edgar Jené e il sogno del sogno*, in *La verità della poesia*, pp. 24-25).

¹⁸³ "Mi era diventato lampante che l'uomo non solo languiva nelle catene della vita esteriore, ma anche era imbavagliato e impossibilitato a parlare — e se dico «parlare» intendo con ciò l'intera sfera degli umani mezzi d'espressione — per il fatto che le sue parole (geti o movimenti) gemevano sotto il peso millenario di un'apparente e deformata sincerità — cosa era meno sincero della tesi secondo cui tali parole in fin dei conti sarebbero in qualche modo ancora le stesse! Dovetti dunque anche dedurre che su quanto lotta da tempo memorabile per trovare espressione si è pure posata la cenere di significati perenti, e altra ancora" (*ibidem*, p. 26).

dai più remoti distretti dello spirito, parole e immagini e gesti, velati come nel sogno e come in sogno svelati; e quando essi nella folle corsa s'incontrano, quando scatta la scintilla del meraviglioso, perché stranezza viene sposata a estrema stranezza, allora il mio sguardo si figge nello sguardo della nuova Chiarezza. Essa mi guarda in modo strano, perché pur avendola evocata io stesso, essa nondimeno vive al di là di quanto si raffigura il pensiero di me desto; la sua luce non è la luce del giorno, ed essa è abituata da effigi che io non riconosco, bensì vengo a conoscere in una primigenia visione. Il suo peso obbedisce ad altra gravità, il suo colore parla a un paio di occhi nuovo, il mio udito si è trasferito nel mio tatto dove esso impara a vedere; il mio cuore, dacché abita la mia mente, apprende le leggi di un nuovo, incessante e libero moto. Seguendo i miei sensi errabondi nel nuovo mondo dello spirito e vi conosco la libertà. Qui, dove sono libero, comprendo anche quanto laggiù io sia stato ingannato malignamente¹⁸⁴.

Il riconoscimento della libertà è l'altra faccia dell'esperienza della prigione in cui siamo stati immersi: in questa siamo oppressi; in quella non ci sono muri che interdicano e limitano il nostro orizzonte e il nostro respiro. Il muro è qui la menzogna primordiale che, costruendo l'inganno, imprigiona gli ingannati. Una *primigenia visione* ci fa uscire dalle prigioni mentali e materiali che segregano la nostra vita e la nostra immaginazione. In essa, come ci insegna Celan, i nostri occhi si fanno nuovi e i nostri sensi trasferiscono l'uno all'altro i loro talenti, diventando l'un l'altro solidali e partecipi. Sensi, occhi, cuore e anima sanno bene che la realtà non è un puro esistente; essa, piuttosto, va cercata, come la verità¹⁸⁵. Ma la preconditione affinché tutto questo accada sta nell'*interrogazione dell'ora presente*, in ascolto del *battito* del cuore e del tempo: si installa e staglia qui l'amore di Celan per Osip Mandel'stam¹⁸⁶. Ma vediamo più da vicino come si fonda e sviscera questo amore e come Celan, onorando la figura di Mandel'stam, componga una traiettoria per un viaggio nella resurrezione della poesia che non ha bisogno di un commento, piuttosto di ripensamento e ritradazione in parola poetica nel tempo che abitiamo:

Le venti poesie del volume *La pietra* sconcertano.

Non sono «musica verbale», non sono impressionistica «poesia di atmosfera» intessuta di «coloriture sonore», non sono «seconda» realtà che sovrasta per via di simboli il reale. Le sue immagini ripugnano al concetto della metafora e dell'emblema; esse hanno carattere *fenomenale*. Questi versi, in contrasto con il futurismo che contemporaneamente si va affermando, sono esenti da creazioni lessicali, da agglomerazioni o disintegrazioni verbali; essi non sono nuova «arte espressiva».

Qui la poesia è la poesia di colui che sa di parlare sotto l'angolo di incidenza della sua propria esistenza, sa che il linguaggio della sua poesia non è né «corrispettivo verbale» né verbo assoluto, bensì linguaggio *attualizzato*, sonoro e sordo a un tempo, liberato nel segno di un'individuazione indubbiamente radicale, ma, allo stesso tempo, anche consapevole dei limiti che la lingua gli impone, delle possibilità che la lingua gli disciude¹⁸⁷. [...]

Il luogo del poema è un luogo umano, un «luogo del Tutto», ma qui, quaggiù, nel tempo. Il poema rimane, con tutti i suoi orizzonti, un fenomeno sublunare, terrestre, creaturale. È lingua di un singolo individuo divenuta figura, ed essa possiede oggettivi-

¹⁸⁴ *Ibidem*.

¹⁸⁵ P. Celan: "La realtà non è, la realtà va cercata e conquistata" (*Risposta a un questionario della libreria Flinker*, in *La verità della poesia*, cit., p. 38).

¹⁸⁶ P. Celan: "Come forse per nessun altro dei suoi contemporanei e compagni di sventura poetanti in Russia — per i quali vale e andrebbe approfondito quanto disse Roman Jakobson essere stati essi «ingoati» dalla loro stessa generazione, si chiamano Nikolai Gumilëv, Velemir Chlebnikov, Vladimir Majakovskij, Sergej Esenin, Marina Cvetaeva — per Osip Mandel'stam classe 1891, la poesia è il luogo ciò che può essere percepito e raggiunto mediante la lingua si raccoglie attorno a quel centro da cui esso ricava forma (*Gestalt*) e verità: intorno a quella individuale esistenza (*Dasein*) che pone interrogativi all'ora presente, sia la propria che quella del mondo, al battito del cuore e al secolo. Che è come dire in quale misura la poesia di Mandel'stam, la poesia di uno scomparso o riemerso dal suo abisso, riguardi oggi tutti noi" (*Nota introduttiva ad una scelta di poesie di Mandel'stam in traduzione tedesca*, in *La verità della poesia*, cit., p. 40).

¹⁸⁷ P. Celan, *La poesia di Osip Mandel'stam*, in *La verità della poesia*, cit., p. 48.

tà, oggettualità, presenza, presenzialità. Essa si protende nel tempo.

Nella poesia di Osip Mandel'stam vuol dispiegarsi quanto è percepibile e raggiungibile con l'aiuto della lingua, è questo che vuole farsi attuale nella sua verità. In tal senso anche l'«acmeismo» di questo poeta possiamo senz'altro intenderlo come lingua pienamente maturata¹⁸⁸. [...]

Queste poesie sono le poesie di uno che percepisce e osserva, uno che volge la sua attenzione a quanto appare, lo interroga e gli parla: esse sono *dialogo*. Entro lo spazio di questo dialogo si costituisce il soggetto cui è rivolto il discorso, esso si rende presente, si raggruma attorno all'*io* che gli rivolge la parola e lo nomina. Ma, in questa presenza, ciò che attraverso la nominazione e l'interlocuzione è diventato praticamente un *tu* introduce la propria alterità ed estraneità. Ancora nell'*hic et nunc* del poema, ancora in questa immediatezza e contiguità, esso fa sentire la sua distanza, mantiene quanto è più suo: il tempo che gli è proprio.

Questo interrogativo non si realizza soltanto nella «tematica» delle poesie; esso acquista profilo anche nel linguaggio — e proprio in tal modo diventa «tema: la parola» — il nome! — rivela un'inclinazione verso il sostantivale. L'attributo scompare, «gli infiniti», le *forme nominali* del verbo sono dominanti: il poema rimane temporalmente aperto, il tempo può accedervi, *partecipare*¹⁸⁹.

È sin troppo chiaro che Celan non sta qui parlando solo della poesia di Mandel'stam e della sua poesia, ma *della* poesia e *della* poetica che, proprio perché in cattività, non possono tradire l'anelito che le sospinge a cercare di scolpire le parole nella luce della verità, in un'inobliscibile ricerca della libertà¹⁹⁰. Che poesia e poetica — la vera poesia e le vere poetiche — siano state in ogni tempo sottoposte a servitù di tutti i tipi e che, con il loro semplice essere, abbiano sempre dovuto sostenere asperissimi conflitti non pare essere questione controversa. Ciò è vero particolarmente oggi, in cui le menzogne e le retoriche della persuasione sono diventate ordigni esplosivi e gli ordigni esplosivi narrazioni retoriche. Il linguaggio è un virus (*Language is a virus*), cantava Laurie Anderson, in un suo famoso pezzo del 1986. Oggi il linguaggio è un ordigno che fa esplodere ogni giorno e ogni ora cuore e anima del mondo. E miete tante più vittime, quanto più mette la sordina alla sue deflagrazioni. Il linguaggio è l'assassino non retorico che lavora dentro di noi e che ci rende tutti assassini, se non iniziamo a liberarci delle sue pulsioni omicide. Scopriamo qui, ancora di più, tutta la grandezza di Paul Celan e Ingeborg Bachmann, nel loro condurci alla riscoperta di una visione primigenia e di una parola vedente, sorgive e risorgenti.

(luglio-ottobre 2016)

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 49.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 50.

¹⁹⁰ Cogliamo qui l'occasione per segnalare le opere principali di Mandel'stam. Partiamo dalle prose: *Il rumore del tempo e altri scritti* (a cura di Daniela Rizzi), Milano, Adelphi, 2012; *Il francobollo egiziano*, Torino, Einaudi, 1980; *La quarta prosa*, Bari, De Donato, 1967; *Conversazione su Dante* (a cura di R. R. Faccani), Genova, Il nuovo Melangolo, 1994.

Altre edizioni di alcune opere o già citate o rientranti in esse: 1) *Il rumore del tempo*, Fedosia, *Il francobollo egizio*, Torino, Einaudi, 1970; 2) *Quarta prosa*, con nota di A. M. Ripellino (*Nota sulla prosa di Mandel'stam*), Roma, Editori Riuniti, 1982; 3) *Viaggio in Armenia* (a cura di Serena Vitale), Milano, Adelphi, 1988; 4) *Sulla poesia*, Milano, Bompiani, 2003, con due scritti di A. M. Ripellino e una nota di F. Malcovati.

Per quanto riguarda le poesie, si rinvia a: *Poesie* (a cura di Serena Vitale), Milano, 1972; *Poesie 1921-1925* (a cura di Serena Vitale), Milano, Guanda, 1976; *Ottanta poesie* (a cura di R. Faccani), Torino, Einaudi, 2009; *La pietra* (a cura di G. Lauretano), Milano, Il Saggiatore, 2014.

INDICE

1. Aggirare il valico	pag. 3
2. Il varco	5
3. Le impronte	10
4. Topografie	14
5. La metafora del delfino	19
6. Parlanti e vedenti	23
7. Gli occhi di oro rosso	27
8. La strada	32
9. Il mondo che non c'è, ma c'è	39
10. Il territorio più aperto	45
11. Una primigenia visione	53



Publicato ottobre 2016